

Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950)



Desenho. Lula Cardoso Ayres.

Isabel Cristina Martins Guillen

Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Autora, entre outros livros, de *Errantes da selva: histórias da migração nordestina para a Amazônia*. Recife: Editora da UFPE, 2006. iguillen@uol.com.br

Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950)

Isabel Cristina Martins Guillen

RESUMO

Este artigo discute as relações culturais construídas em torno dos maracatus nas décadas de 1930 a 1950 na cidade do Recife, principalmente os trânsitos que a música promoveu entre compositores eruditos, artistas populares e grupos considerados folclóricos. Seu objetivo é demonstrar que nesses trânsitos as ressignificações culturais são amplas e complexas, e seu entendimento pressupõe a reconstituição das redes sociais e culturais em que se deram.

PALAVRAS-CHAVE: maracatus; Guerra Peixe; Recife.

ABSTRACT

This article discusses the cultural relationship constructed around maracatus from the decades of 1930 to 1950 in the city of Recife, mainly of the popular traffic that music promoted between erudite composers, artists and so-called folk groups. The objective was to demonstrate that in this traffic the cultural means are wide and intricate, and its understanding presumes the reconstitution of the social and cultural nets in which they took place.

KEYWORDS: maracatus; Guerra Peixe; Recife.

¹ COSTA, F. A Pereira da. *Folklore pernambucano*: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974 (prefácio de Mauro Mota. Primeira edição autônoma). Publicado originalmente na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1908.

² Katarina Real, nos anos 1960, vai denominar tal tipo de maracatu rural, nome que hoje tem certa prevalência. Esses maracatus existem em grande número na Zona da Mata pernambucana, região canavieira por excelência, daí a escolha de Katarina Real, já que os brincantes desses grupos são, em sua maioria, trabalhadores rurais. Ver: REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Massangana, 1990. Guerra Peixe, no prefácio à segunda edição de *Maracatus do Recife*, faz uma crítica à antropóloga norte-americana por criar um novo nome que nada diz sobre as características intrínsecas da manifestação, as características musicais, e sim sociológicas, nem respeita as denominações criadas pelos brincantes. PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981, p. 14.



A obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, publicada em 1955, pode ainda hoje ser considerada como o estudo mais completo sobre os maracatus e tem como mérito indiscutível uma vasta pesquisa de campo, da qual resultou a categorização dos dois tipos de maracatus existentes em Pernambuco: o maracatu-nação (ou de baque-virado) e o maracatu de orquestra (ou de baque-solto). Naqueles anos em que Guerra Peixe esteve no Recife (1949–1952), havia entre folcloristas, jornalistas e demais intelectuais uma grande imprecisão quanto à categorização dos maracatus. Tinha-se como legítimo maracatu o tipo hoje denominado de nação ou baque-virado, descrito por Pereira da Costa no início do século XX¹. Este maracatu é constituído de uma corte real da qual fazem parte rei, rainha, príncipes e princesas, além de damas da corte, embaixadores etc. Integram ainda o cortejo real algumas figuras emblemáticas, tais como a dama do paço, que carrega a boneca (ou calunga), o pálio, que protege rei e rainha, e o estandarte. Esse cortejo é acompanhado por um conjunto musical formado por instrumentos de percussão, denominado de batuque (bombos, caixas de guerra e tarol, gonguê e mineiro).

Nas décadas de 1930 e 1940, outro tipo de maracatu tomava corpo na cidade do Recife; Guerra Peixe em seu livro chamaria de orquestra ou baque-solto². Ele se diferencia do nação principalmente pela composição

do seu conjunto musical, constituído de um terno (gonguê de duas campânulas, porca — espécie de cuíca —, ganzá e bombo) e de instrumentos de sopro. Além disso, é emblemática do maracatu de orquestra a presença do caboclo de lança, muito conhecido na atualidade e tido como um dos símbolos da cultura popular pernambucana. Os tuchaus, brincantes fantasiados de índios com grandes cabeleiras de pena, também ganhavam visibilidade, e os encontramos nos dois tipos de maracatus.

A não-diferenciação entre as manifestações existentes denota que o significado de maracatu era polissêmico, não se referindo exclusivamente a um tipo específico, visto que algumas “troças”, como o Timbu Coroadado, formado de esportistas do clube Náutico, designavam-se igualmente como maracatu³. Estou denominando de troças esses grupos porque portavam cartazes de crítica, fossem elas sociais ou críticas de costumes. Esses grupos, no entanto, convidavam os batuques dos maracatus-nação para desfilar com eles nos dias de carnaval, a exemplo do Estrela Brilhante, que acompanhou o Timbu Coroadado por muitos anos. A imprensa recifense do período não fazia a mínima distinção entre os maracatus-nação, como o Elefante ou o Leão Coroadado, os maracatus de orquestra, como o Pavão Dourado ou o Estrela da Tarde, e as “troças”, como o Timbu Coroadado e o Cata Lixo. Todos os três tipos eram tratados como maracatus.

Entretanto, à medida que adquiriam visibilidade, os maracatus de orquestra começaram a ser encarados como mera descaracterização ou deturpação do “autêntico” maracatu de origem africana, o maracatu-nação. Guerra Peixe foi o primeiro a estabelecer as diferenças entre os dois grupos a partir da análise dos conjuntos musicais e de suas performances. Destacou-se, na ótica de Guerra Peixe, a discussão em torno da extrema complexidade musical existente nos maracatus, contribuindo para a quebra dos conceitos construídos por estudiosos anteriores, que caracterizavam esses grupos como uma música primitiva. Além disso, Guerra Peixe promoveu uma grande revisão bibliográfica, explicitando incoerências e deslizes nas obras de autores que lhe antecederam no estudo dos maracatus, a exemplo de Renato Almeida, Mário de Andrade e Ascenso Ferreira.⁴

Guerra Peixe também foi importante no que diz respeito ao processo de mediação entre os maracatus e a sociedade recifense, contribuindo para que eles fossem vistos de maneira mais positiva. A sua obra foi marcante o suficiente para que ainda hoje seja tomada como referência que orienta tanto intelectuais interessados no estudo da cultura popular como os maracatuzeiros que nele se apóiam buscando um referendo para a legitimidade e autenticidade nos maracatus-nação.

Em que contexto Guerra Peixe escreveu esse livro? Quais foram os debates e questões a que o maestro buscava responder na época? Para encontrarmos respostas a estas indagações, não podemos prescindir de uma discussão sobre as relações, bastante complexas, que se estabeleceram entre música erudita, música popular e folclore no Brasil, nas décadas de 1930 a 1950, e a inserção de Guerra Peixe nesse debate.

Folclore e música: o nacionalismo em Mário de Andrade e suas repercussões

A obra de Guerra Peixe pode ser mais bem compreendida se anali-

³ Ou seja, era uma brincadeira com as manifestações da cultura afro-descendente. Leonardo Dantas Silva observa que, em meados do século XIX, grupos de rapazes brancos costumavam sair no carnaval travestidos de negros, imitando as cortes dos reis e rainhas de Congo. SILVA, Leonardo Dantas. Maracatus no carnaval do Recife. *Jornal do Comercio*, 26 jan. 1991.

⁴ Ver ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942; ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte-Brasília: Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-memória, 1982; FERREIRA, Ascenso. *O maracatu; presépios e pastoris; o bumba-meu-boi*: ensaios folclóricos. Recife: Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, 1986.

⁵ Nesse debate destacam-se NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, e *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, e CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998.

⁶ Ver FARIA JÚNIOR. Antônio Guerreiro. Guerra Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação. *Debates*, n. 2. Rio de Janeiro: UniRio, 1998, e TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira, op. cit.*, p. 10-17.

⁷ Ver NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe: a música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, e MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.



sada tomando-se como escopo as idéias que Mário de Andrade colocou em circulação, entre os intelectuais do período, sobre a relação entre modernidade e tradição, entre a música popular e a erudita. Para Mário, o artista moderno (ou modernista) não deveria se apresentar ou pensar sua produção como negação do passado, mas sim como atualização do mesmo, não se afastando, portanto, de certo compromisso com a tradição que a cultura popular sintetizaria. Mário de Andrade propôs uma discussão sobre como deveria ser a música “genuinamente” nacional, entendendo que caberia ao artista (músico) promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, enfatizando-se os elementos folclóricos. Essa discussão sobre o papel de Mário como mediador entre música erudita e popular, bem como a influência que ele exerceu sobre os músicos de modo geral, foi encampada pela historiografia⁵. Tomando-se essa discussão como substrato, importa analisar como Guerra Peixe elaborou alguns desses elementos ao pensar o maracatu-nação, principalmente ao formular uma crítica às suas próprias composições no momento em que se confrontou com a cultura popular e os maracatus, de modo especial na cidade do Recife.

É bastante consolidada entre os estudiosos da obra de Guerra Peixe a idéia de que ele apenas teria incorporado temas nacionalistas em sua música após a fase dodecafônica, depois do período que passou no Recife. Faria Júnior, no entanto, observa que Guerra Peixe teria tido uma primeira fase, que se poderia denominar de protonacionalista, em que a influência das idéias de Mário de Andrade foi patente e reconhecida pelo próprio compositor. Em meados da década de 1930, Guerra Peixe teria lido a obra de Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, e, mais, a incorporação e o manuseio de material nacional não se deram apenas por influência de Villa-Lobos, admitida pelo próprio Guerra Peixe, mas também por coleta direta de material folclórico, anterior à sua estadia no Recife. Guerra Peixe teria o hábito de registrar tudo o que ouvia: pregões, desafios etc. Faria Júnior, aliás, fez uma instigante análise da primeira *Suíte infantil*, baseada em material inédito existente no arquivo do compositor, demonstrando que Guerra Peixe, nos anos de 1942 e 1943, transcrevia para sua obra música popular brasileira, obtida através de coleta direta (“Fanfarra” é coleta de fanfarras executadas por clarins à porta do Teatro João Caetano no carnaval de 1942, porém o mais interessante são os “achechês” fornecidos por J. Espinguela, o Irajá, e por Donga!). Esses pontos não se dissociam da tão controversa questão de haver Guerra Peixe composto e publicado música “popular” sob pseudônimo, deslindando os véus que ocultam as incursões não permitidas dos músicos eruditos pelo mercado da música popular.⁶

Rosa Nepomuceno e Vasco Mariz também reconhecem a influência de Mário de Andrade no trabalho de Guerra Peixe, notadamente nas diretrizes gerais da pesquisa folclórica e sua utilização na música erudita⁷. Mário seguidamente defendeu a pesquisa do folclore como fonte de reflexão para o compositor erudito preocupado em criar uma música nacional. Em *Ensaio sobre a música brasileira*, ele observava criticamente que poucos intelectuais no Brasil demonstravam real interesse pelos estudos folclóricos:

Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos.

*Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. (...) Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência.*⁸

Devido à influência modernista e à força de Mário de Andrade, além, evidentemente dos modismos vigentes em Paris, que valorizavam o primitivo, especialmente de matriz africana, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, cada um a seu modo e tempo, trataram de incorporar em suas composições elementos da música popular, correndo muitas vezes o risco de serem criticados por produzirem obras que eram “verdadeiros pastichos da música folclórica”⁹. Ressalte-se que, no início dos anos 1930, Francisco Mignone compôs as primeiras obras do chamado ciclo negro, dentre as quais sobressai *Maracatu de Chico Rei*. Qual o significado de maracatu nesse contexto? Que tipo de música a palavra agencia? Batuque, tambores, instrumentos de percussão, sinônimos de música folclórica negra. Simbolicamente aliados ao rei negro, que lidera os escravos e libertos, na construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Vila Rica.

Mário de Andrade envidou denodados esforços para promover a recolha folclórica em bases que considerava mais científicas. Enquanto diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, e promoveu a Missão de Pesquisas Folclóricas, que em 1938 realizou um levantamento etnográfico nas regiões Nordeste e Norte, registrando em discos e filmes diversas manifestações da cultura popular, principalmente a musical. Essa tarefa Mário de Andrade já havia sinalizado como de primordial importância quando de sua viagem pelo Nordeste e Norte em meados da década de 1920, em que ele próprio recolheu músicas por Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, particularmente o coco, base para seu projeto inconcluso “Na pancada do Ganzá”¹⁰.

Guerra Peixe tomou as palavras de Mário de Andrade sobre a recolha do folclore como advertência e indicativo da necessidade de aprofundar o estudo da cultura popular. Em correspondência a Vasco Mariz, afirmava:

*O folclore musical brasileiro não está nem recolhido; muito menos estudado e nada aproveitado. O que tem havido é simples imitação da música urbana principalmente do Rio de Janeiro. O folclore musical continua sendo no Brasil o ilustre desconhecido. O seu aproveitamento na música erudita tem sido uma mistificação. Os nossos compositores têm substituído o seu aproveitamento por um suposto nacionalismo. Tem-se é camuflado a música erudita com as sugestões da modinha, da valsa, do choro, etc. Mas isso não é folclore, nem aqui e nem na China.*¹¹

Nesse sentido, Guerra Peixe aliou-se à tradição andradiana, transformando-se em folclorista renomado, trabalhando durante sua estadia no Recife na recolha de material para posterior estudo sobre caboclinhos, rezas de defunto, maracatus, xangô, cocos, mamulengos e outras manifestações. Em São Paulo, Guerra Peixe atuou com igual dedicação, graças também ao apoio de Rossini Tavares de Lima, da Comissão Paulista de Folclore. Pelo interior paulista, Guerra Peixe registrou jongos, cateretês,

⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962, p. 20 e 21.

⁹ CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, n. 9, Edufu, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 77.

¹⁰ Ver ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Sobre a atuação de Mário no Departamento de Cultura, ver *Mário de Andrade e a sociedade de etnografia e folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. São Paulo-Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983. Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas, ver CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o catimbo da Missão (1938)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993, *idem*, *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 1994, SANDRONI, Carlo. Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 28, Brasília, 1999, p. 60-73. No Recife, a equipe da missão folclórica gravou toques de xangô e alguns poucos segundos do maracatu-nação Leão Coroado. Nas cadernetas de campo de Luís Saia há pouquíssimas referências aos maracatus. Tais cadernetas encontram-se no acervo da missão no Centro Cultural São Paulo. Ver também ALVARENGA, Oneyda. *Xangô*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1948.

¹¹ Guerra Peixe para Vasco Mariz. Recife, 10 fev. 1951. Pasta de correspondência (1). Acervo Guerra Peixe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

¹² *Idem.*

¹³ Ver CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n. 16, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1995, VIANNA, Hermano. *Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, e SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

modas de viola, congados, dentre outras manifestações que se refletiriam em suas composições. Sobre seu trabalho de recolha, escreveu do Recife a Vasco Mariz:

Meti-me a estudar a música popular desta terra. Quase todas as semanas vou a um brinquedo qualquer, munido de papel, lápis e uma máquina gravadora. Tenho recolhido material que não é vida. A parte rítmica, que tem sido tão descuidada entre nós, tem sido o meu alvo principal. Pois, até agora, só de Xangô, recolhi cerca de 250 ritmos diferentes. Mais uns 80 de maracatu, uns 30 de caboclinhos, etc. Não se contando, naturalmente, as toadas e as loas.

Do maracatu já fiz um trabalho completo, anotando o ritmo de cada instrumento, do conjunto e as toadas, conforme a finalidade e a ordem. Dos caboclinhos, idem.

No Xangô é que a coisa se complica. Pois vejo que este estudo requer pelo menos mais um ano de trabalho intenso. As toadas são muitas, os ritmos idem, e tudo isso obedece a uma certa ordem que deve ficar esclarecida. Não são cantadas a esmo, pois estão subordinadas à vinda dos orixás. Por sua vez, os orixás dependem da seita, se nagô, gegi, bata, conco [sic], ou o diabo.

Também tenho visitado um Bumba-meu-boi, uns Guerreiros, uma Ciranda e uma Aruenda. É coisa que não acaba mais, e que nossos compositores não conhecem. Mesmo que já tenham assistido a esses brinquedos uma vez ou outra, não basta, porque isso tudo tem algo de muito mais profundo e exige um estudo demorado. Mesmo o teatrinho de bonecos típicos, o Mamulengo, tem sido alvo de minhas atenções.

Para o mês irei a Garanhuns para assistir a dois reisados, um inteiramente de homens, outro de mulheres. E os nossos folcloristas (inclusive O. Alvarenga) dizem não haver reisado em Pernambuco. Esses brinquedos não são conhecidos dos nossos compositores, nem mesmo do Villa. Depois dessa pequena série de manifestações desconhecidas, como afirmar que a música erudita brasileira é baseada no folclore?¹²

Sua presença no Recife seria, portanto, da maior importância, refletindo-se não só em suas composições. É inegável que Guerra Peixe, a partir dessa recolha, contribuiria decisivamente para a compreensão e o estudo da cultura popular. Se tal estudo foi fundamental para a trajetória de Guerra Peixe, como essas questões eram discutidas em Pernambuco? De que modo ele atuou na cidade e na cena cultural do Recife? Que debates suscitou?

Recife: trânsitos entre o popular e o erudito

Ao se debruçar sobre a história da música popular brasileira, pode-se constatar a complexidade com que os trânsitos culturais entre popular e erudito contribuíram para deslindar as fronteiras então supostamente tão bem estabelecidas entre um e outro. Hoje, hibridismos, mestiçagens, transculturação ou mediação cultural são conceitos utilizados para se tentar dar cabo dessa complexidade que pôs em circulação cultural Villa-Lobos, Ernesto Nazaré, Donga, Mário de Andrade e muitos outros. A história do samba no Rio de Janeiro é exemplar e muito bem estudada, demonstrando — como Chartier tão bem colocou — que os trânsitos entre o popular e o erudito dissolvem essas fronteiras¹³. No entanto, nas décadas de 1930–1950 essas fronteiras apareciam para muitos intelectuais como territórios muito bem demarcados.

Torna-se necessário, no entanto, dilatar a visão dos círculos por onde

se deu esse trânsito com a explícita intenção de mostrar que os percursos são mais amplos e mais complexos, principalmente quando se trata da discussão sobre o nacionalismo na história da música brasileira, seja ela popular ou erudita. É óbvio que nessa questão a contribuição de Guerra Peixe ainda precisa ser debatida. É notável, por sinal, a ausência na historiografia brasileira de um debate mais acurado sobre essa temática na década de 1950, após as críticas ao movimento dodecafônico feitas por Camargo Guarnieri e as defecções de Guerra Peixe e Carlos Santoro, seguindo orientações do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, ocorrido em Praga, em 1948, em que explicitamente se recomenda aos compositores que adiram à cultura nacional de seus países.¹⁴

Importa acentuar, para nossa discussão, que, nos anos de 1930 a 1950, em meio à intensa repressão aos maracatus e às religiões afro-descendentes desencadeada pelo governo de Agamenon Magalhães, houve, sim, um movimento que alçou os maracatus-nação do lugar de “coisas de negro”, reminiscência de antigas práticas de escravos africanos, para a condição de cultura autenticamente pernambucana, matriz africana na mestiçagem cultural que se promoveu e valorizou nesse período. É importante destacar que esse movimento foi perpassado por uma forte tensão social e política entre duas grandes tendências, quais sejam, as que viam na cultura popular as bases para se firmar a identidade regional — e Gilberto Freyre é seu grande representante — e aqueles que, atuando no governo de Agamenon, promoveram a repressão à cultura afro-descendente com o intuito preciso e explícito de lançar as bases para a civilização e modernização da cidade¹⁵. Tensão social evidentemente também presente entre os populares, aqueles que precisavam tocar para os orixás, que desfilavam no carnaval com seus maracatus e que procuravam se inserir nessa discussão e disputa política, buscando legitimidade e aliados para manter suas práticas e crenças.

O maracatu encontrava-se no centro desse debate e apareceu pontualmente na obra de alguns dos modernistas que atuavam no Recife, notadamente Lula Cardoso Ayres, não mais com aquele caráter saudosista e melancólico que encontramos na obra de Pereira da Costa ou Mário Sette¹⁶. Esse novo olhar, perceptível na obra de Lula quando elegeu como um de seus temas a rainha do maracatu em sua majestade, foi precedido de um significativo movimento que, entre 1930 e 1950, também reposicionou o lugar da cultura afro-descendente. A realização do I Congresso Afro-brasileiro no Recife, ao final do ano de 1934, causou grande impacto cultural na cidade. A forma como foi organizado — na verdade, seu caráter informal — foi decisiva para certa aceitação das “contribuições” da cultura afro-brasileira para a formação da nacionalidade.¹⁷

Após a realização do I Congresso Afro-brasileiro, os trabalhos nele apresentados foram publicados e prontamente discutidos nas páginas do *Diário de Pernambuco*. Aos poucos, novos sinais de incorporação da cultura afro-descendente adentraram as práticas culturais das elites, o que não implicou sua plena aceitação — é preciso se discutir o quanto ela ainda é vista como manifestações pitorescas e reminiscências de antigas práticas de negros escravos. A folclorização apaziguadora é capaz de fazer com que certa cultura seja aceita e, ao mesmo tempo, que se mantenham os negros “no seu devido lugar”. No artigo “Negros e brancos no carna-

¹⁴ Ver NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981, KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Através, 2001.

¹⁵ Ver ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁶ SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.

¹⁷ GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, n. 21, Recife, 2003, p. 107-136.

¹⁸ FRY, Peter, CARRARA, Sérgio e COSTA, Ana Luiza Martins. Negros e brancos no carnaval da velha república. In: REIS, João José (org.) *Escravidão e invenção da liberdade: estudo sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁹ *Anuário do carnaval pernambucano*. Recife: Federação Carnavalesca Pernambucana, 1938. Eros Volúcia, nas palavras de Mário de Andrade, nos anos 1930, “foi a primeira a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita”. *Apud* SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 195. Ver ainda PEREIRA, Roberto. *Eros Volúcia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

²⁰ Ver MAGALHÃES, Agamenon. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente da República em virtude do artigo 46 do decreto-lei federal n. 1.202*. Recife: Imprensa Oficial, 1940. Constam desse documento, às p. 150-152, Medidas de profilaxia moral e social: jogos proibidos, casas de tolerância, baixo espiritismo, decoro público, seitas africanas e práticas das ciências herméticas. Criou-se para tal fim a Delegacia de Vigilância Geral e Costumes, segundo o decreto n. 262, 19/1/1939. Sobre esse tema, ver também QUEIROZ, Marta Rosa Figueira. *Religiões afro-brasileiras no Recife: intelectuais, policiais e repressão*. Recife: Dissertação (Mestrado em História) – CFCH-UFPE, 1999, e CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta*. Recife: Tese (Doutorado em História) – CFCH-UFPE, 2001.

²¹ CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá, op. cit.*, p. 213-220.

val da Velha República”, Peter Fry e demais autores observam que

*explicar por que os batuques — ou mais precisamente a identidade étnica que eles simbolizavam — se transformam em problema público implica, com certeza, a compreensão da alteração significativa que ocorre na relação entre governantes e governados. Aos escravos podia-se permitir manter seus valores e crenças — porque eram concebidos como estando fora da sociedade. Aos negros cidadãos deviam ser negros só na pele. No mais, há a necessidade de eliminar os vestígios africanos.*¹⁸

O governo de Agamenon Magalhães resolveu levar a sério tal necessidade e redobrou esforços intelectuais e recursos institucionais para reprimir práticas consideradas bárbaras e incivilizadas. Durante esses anos, a cultura afro-descendente viveu momentos de dura repressão, legitimada pelo Estado.

Entre idas e vindas, em 1938, a famosa bailarina Eros Volúcia, que provocava furor no Rio de Janeiro, veio ao Recife e apresentou, no Teatro Santa Izabel, duas coreografias que tinham como tema o frevo e o maracatu. No *Anuário do carnaval pernambucano*, publicação feita pela Federação Carnavalesca Pernambucana (FCP), em 1938, podemos admirá-la em uma fotografia em que vestia uma fantasia assemelhada aos caboclinhos e ficamos sabendo que esses artistas não perdiam a oportunidade de conhecer a cultura afro-descendente, pois lá apareciam fotografias de nossa esfuziante dançarina no Xangô do Pina e no Maracatu Cruzeiro do Forte. Percorrendo ainda as páginas desse anuário, encontramos outras fotografias de xangôs, bem como do Maracatu Leão Corado e do Maracatu Elefante¹⁹. Será que podemos afirmar que essas imagens e descrições da cultura afro estavam se transformando em algo corriqueiro? E isto pode ser tomado como indício de sua aceitação pela sociedade? Infelizmente, não! Sob a égide de Agamenon Magalhães, que tinha como entre seus principais assessores um grupo de católicos fervorosos, as religiões afro-descendentes conheceram dias de intensa perseguição²⁰. E os clubes, as troças, os caboclinhos e os maracatus, dias de normatividade.

Ainda em 1938, aportou no Recife a missão folclórica organizada por Mário de Andrade, que percorreu o Norte e o Nordeste gravando, filmando e fotografando diversas manifestações da cultura popular. Dirigida por Luis Saia, a missão ficou poucos dias no Recife, gravou os famosos cantos de carregadores de piano, mas teve enorme dificuldade em conseguir um terreiro para gravar o xangô devido à situação política (vigilância policial em torno das religiões afro-descendentes):

*A manifestação folclórica de maior interesse etnográfico para a Missão, em Recife, era o xangô. A delicadeza da situação política dificultava a obtenção de autorização oficial prévia, cedida pela Polícia da capital, necessária para registro dos cultos de feitiçaria afro-brasileira. No entanto, apesar da radicalização do processo empreendido pelos Católicos Marianos, no sentido de apagar da sociedade todo e qualquer tipo de manifestação religiosa afro-brasileira, os integrantes da missão conseguiram permissão pra que fosse realizado um toque de xangô para efeito de filmagem.*²¹

A missão folclórica gravou alguns segundos do Maracatu Leão Corado, além de Saia ter anotado em suas cadernetas de campo algumas

toadas que ouviu. Se o maracatu não foi privilegiado pela missão, graças, no entanto, ao trabalho de diversos intelectuais, bem como à atuação de seus próprios dirigentes, encontrava-se em vias de ser alçado a símbolo da autêntica cultura negra em Pernambuco, presente nas obras de Ascenso Ferreira, Capiba e Lula Cardoso Ayres.

Lula foi inegavelmente um dos grandes responsáveis por um olhar positivo sobre os maracatus (tanto o de baque-virado quanto o de baque-solto). Desempenhou um papel-chave no sentido de firmar uma imagem da rainha do Maracatu Elefante — Dona Santa — através dos seus desenhos e suas fotografias. Em 1941, em plena repressão aos xangôs e catimbós, Lula surpreendeu o Recife com os murais que elaborou para decorar o Clube Internacional, introduzindo temas do carnaval de rua, como maracatus, caboclinhos e ursos. Toda a imprensa reagiu favoravelmente, admirada com a beleza da cultura popular. Mais do que isso, seus murais suscitaram um rico debate sobre a identidade do carnaval pernambucano e as contribuições da cultura popular para a tradição.

À revista *Contraponto*, editada em Recife a partir de 1946, coube, em larga medida, a difusão do traço de Lula. Nela, ele publicou muitas gravuras que tinham como tema a cultura popular, principalmente o carnaval e, em especial, o maracatu. Nos seus primeiros números, Lula colocou na capa gravura sobre o maracatu e, no número 7, de março de 1947, vemos Dona Santa estampada na capa. A divulgação que Lula promoveu de Dona Santa a tornou célebre, através não só das fotografias que publicou, mas também das gravuras que fez da rainha de maracatu, com a legenda “quem não conhece, nas ruas do Recife carnavalesco, esta rainha de Maracatu apanhada pelo lápis de Lula?” E lá estava Dona Santa consagrada e reconhecida como “a” rainha de maracatu. Contudo, é na figura do que hoje denominamos de caboclo de lança que Lula revelou seu poder de observação. Foi indubitavelmente um dos primeiros a difundir imagens dos caboclos de lança e dos tuchaus, interessando-se pela sua exuberância dessas manifestações e distinguindo a diferença em meio às várias personagens da cultura popular. Devido às lentes de Lula, e a seu traço, o olhar se esmiuçou no detalhe que o conjunto oculta. Não mais descrições generalizadas, e, sim, personagens específicos, pessoas que fazem o carnaval.

Mas, sem dúvida alguma, é a atuação dos compositores de maracatu que devemos aqui discutir, com o intuito de estabelecer uma relação com as composições de Guerra Peixe. Capiba, no início dos anos 1930, tinha composto uma série de “maracatus”, musicando algumas poesias de Ascenso Ferreira e compondo outras²². Venceu concursos musicais com *É de tororó* e *Eh! Uá! Calunga*²³. O maracatu constituía-se, ou estava se constituindo, portanto, num gênero musical da “cultura popular” não folclórica. Assim como o frevo e as marchinhas, era composto especialmente para o carnaval, animando os bailes nos clubes em dias de festa de momo²⁴. Existiam concursos promovidos pela Federação Carnavalesca Pernambucana, e os vencedores tinham suas composições publicadas nas páginas dos jornais. Houve um grande esforço por parte da FCP e, sobretudo, de seu dirigente, Mário Melo, para que o maracatu se firmasse nacionalmente como gênero musical genuinamente pernambucano. Para tanto, se incumbiram de divulgar esses maracatus nas rádios cariocas, gravavam essas músicas na voz de Francisco Alves e outros mais. O esfor-

²² Ver FERREIRA, Ascenso. O maracatu. *Arquivos*, n. II. Recife, nov. 1942; publicado também em *Contraponto*, Recife, ano II, n. 7, mar. 1948, acompanhado de fotos de Lula Cardoso Ayres, em que retrata membros do maracatu Nação Elefante (D. Santa, Rei Eudes, Dama do Paço com a Calunga). Ver *idem*, *É de tororó: maracatu*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951, cujo volume traz ainda ensaio de Ariano Suassuna sobre os maracatus de Capiba. Sobre o compositor ver: CAMARA, Renato Phaelante da. *Capiba é frevo, meu bem*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Musica, 1986, e SANTOS, Carlos Eduardo Carvalho dos *et. al.*. *Capiba: sua vida e suas canções*. Recife, 1984 (edição comemorativa do 80º aniversário de Capiba).

²³ *É de tororó* (música de Capiba e letra de Ascenso Ferreira), composto em 1933, obteve o segundo prêmio, em 1935, da Federação Carnavalesca Pernambucana. *Eh! Uá! Calunga* (letra e música de Capiba), composto em 1935, foi o primeiro colocado em concurso realizado em 1937 pela mesma associação.

²⁴ Além de Capiba, Sebastião Lopes, Odilon Ferreira, dentre outros, compuseram maracatus que foram interpretados nos anos trinta por cantores famosos. Trata-se de um gênero esquecido e não estudado pela historiografia da música popular brasileira. Pode-se achar uma série de gravações de maracatu na Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE.

²⁵ Cf. *Folha da Manhã*, 8 fev. 1939, p. 8 e 3 (edição vespertina), *Diário de Pernambuco*, 24 jan. 1946, p. 6, e 2 fev. 1946, p. 6.

²⁶ *Diário de Pernambuco*, 1.º mar. 1946, p. 2.

²⁷ BANDEIRA, Manuel. Os maracatus de Capiba. *Folha de Minas*, 30 ago. 1958.

ção não era para difundir o folclore pernambucano, e, sim, pela criação de um novo gênero da música popular, quase que disputando espaço com o já consagrado samba.

Porém, esse gênero de maracatu efetivamente não se consolidou, e podemos encontrar nas páginas dos jornais do Recife do final dos anos de 1930 uma discussão sobre as razões que o levaram a “cair de moda” em meio à década de 1940, lamentando-se seu “desaparecimento”²⁵. Instando os compositores a comparecer nos concursos musicais, o cronista da coluna “Mundos de Luz e Som” lamentava o fato de que não mais se compunham maracatus. Sebastião Lopes aceitou o desafio e compôs novo maracatu, enquanto Capiba prestava esclarecimentos: não havia “ambiente” para se comporem músicas daquele gênero. “Não sei se a transição política que sofremos tem contribuído para isto, mas o fato é que o ambiente não é o mesmo de 1933 e 1937, quando lancei *É de tororó* e *Eh. Uá. Calunga*.”²⁶

Essas composições de Capiba, datadas dos anos 1930 e classificadas como maracatus, e que aparecem transcritas e publicadas na obra organizada por Ascenso Ferreira, *É de tororó*, editada em 1951, não foram devidamente analisadas do ponto de vista musical, exceto por Ariano Suassuna, em ensaio publicado no mesmo volume. O maracatu composto por Capiba, com letra de Ascenso Ferreira, *É de tororó*, não obstante, foi sucesso no Recife, seguindo para o Rio de Janeiro, onde foi incluído em um dos quadros da revista de Jardel Jércolis, que excursionou pelo Brasil, Espanha e Portugal. Esse mesmo maracatu tornou-se sucesso carnavalesco no Rio de Janeiro no ano seguinte. Ao comentar a publicação do livro *É de tororó*, Manuel Bandeira afirma:

*Uma das mais fortes impressões que guardo do tempo da meninice foi o meu primeiro encontro com um maracatu. Era terça-feira gorda e eu ia para a Rua da Imperatriz, no Recife, assistir de um sobrado a passagem das sociedades carnavalescas. Filomomos, Pás, Vassourinhas. De repente, na esquina da Rua da Aurora, me vi quase no meio de um formidável maracatu. De que “nação” seria? Porto Rico? Cabinda Velha? Leão Coroado? Não me lembro. Dos melhores era, a julgar pelo apuro e dignidade do Rei, da Rainha e seu cortejo — príncipes, damas de honra, embaixadores, baianas. Pasmei assombrado. Tudo em volta de mim era carnaval: aquilo não! Mas o que é que me fazia o coração pulsar assim em pancadas de medo? Analisando agora, retrospectivamente o meu sentimento, creio que o motivo do alvoroço estava na música, naquela música que mal parecia música — percussão de bombos, tambores, ganzás, gonguês e agogôs, num ritmo obsessivo, implacável, pressago... Mesmo de longe (lembro-me de certas noites em que, na velha casa de Monteiro, a viragem trazia uns ecos de batuque, o ritmo dos maracatu...) invocava. Todas essas memórias dos meus oito anos, impagáveis como o cheiro entre mar e rio do cais da rua da Aurora, buliram em mim, mais vivas do que nunca, à leitura do livrinho *É de tororó*...²⁷*

Bandeira ressalta que Capiba não foi apenas compositor popular, mas cuidou igualmente de transpor para música erudita os temas da cultura popular. Na sua *Suíte nordestina*, transcrita para orquestra por Guerra Peixe, a música negra e o batuque estão presentes. Bandeira identifica na sonoridade dos maracatus de Capiba os velhos maracatus de sua infância, notadamente o *Eh, Luanda!* “Reconheci logo nos acordes da mão esquerda aquele ritmo obsessivo, implacável...” Tema intrigante e que deixo



como instigação para que os músicos se dediquem a pensar no assunto.

Ainda a respeito dos maracatus de Capiba, o ensaio de Ariano Suassuna analisa as composições em questão, discutindo os caminhos que os compositores poderiam percorrer quando se tratava da relação com a música popular. O compositor simplesmente poderia, “sem maiores aspirações que lhe seriam insufladas por um talento maior”, compor novos frevos, maracatus etc. Nessa categoria classifica *Eh, Luanda!* e *Maracatu Elefante*, que Capiba criou em homenagem a Dona Santa. O segundo caminho apontava para a “superação do popular”. Deixemos que o próprio Ariano Suassuna nos explique:

*Partindo da simples imitação das formas populares, passará ela por uma fase de transposições, para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A imitação é, no caso, o campo do compositor popular; e a transposição o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional. (...) Em nossa região, foi Capiba um dos primeiros que tentou realizar aquilo que chamamos acima de transposição do popular, rasgando novos caminhos que só mais tarde serão realmente apreciados.*²⁸

Capiba teria feito uma série de “transposições” em frevos, valsas, choros e “canções”. Ariano Suassuna observa que há nessas composições claros contatos com as músicas de Stravinsky e Mozart, porém a melhor criação nesse terreno foi sem dúvida a *Suíte nordestina*. Assim posto, classifica grande parte dos maracatus de Capiba nessa segunda categoria (apesar de reconhecer que alguns deles foram compostos para concorrer aos concursos do *Diário de Pernambuco* e da FCP). O maracatu *É de tororó*, com poema de Ascenso Ferreira, “apresenta uma espécie de reversão ao trágico espírito religioso do negro, mesclado da angústia que assumirá formas musicais lentas e dolorosas — em estilo sempre romântico-negro”. Tal estilo refere-se à “música melancólica” acrescida, entre outras, de palavras como penar, sofrer, chorar e esquecer. Essa ligação “lítero-musical” remete à “tragédia de raça do negro”, evocada por música e palavra.

Esse era o ambiente que se vivia no Recife quando Guerra Peixe chegou, em 1949, contratado pela *Rádio Jornal do Commercio*. Que trabalhos musicais desenvolveu? Como atuou na cidade, entre seus intelectuais? Sabemos que Capiba foi seu aluno, em aulas de harmonia e composição, da qual resultou a orquestração feita por Guerra Peixe de sua *Suíte nordestina*. O mesmo aconteceu com Sivuca e muitos outros músicos importantes na cidade. Vejamos agora como essa estadia de Guerra Peixe no Recife foi fundamental em sua carreira musical, bem como para a relação que estabelecerá entre o popular, o folclórico e o erudito.

Rompendo amarras, caindo no batuque dos maracatus: Guerra Peixe no Recife

Guerra Peixe esteve no Recife pela primeira vez em julho de 1949, quando teve a oportunidade de ver uma apresentação do maracatu-nação Elefante, de Dona Santa. Em crise com o movimento dodecafônico, o maestro aceitou a tarefa de conduzir a orquestra da *Rádio Jornal do Commercio*, recém-inaugurada. Já acumulava experiência como arranjador, tendo trabalhado nos estúdios da indústria fonográfica, fa-

²⁸ SUASSUNA, Ariano. Notas sobre a música de Capiba. In: FERREIRA, Ascenso *É de tororó...*, op. cit., p. 44 e 45.

²⁹ NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.*, p. 23. Em 1941, a dupla Jararaca e Ratinho gravou duas composições de sua autoria: a marcha "Levanta o pé", com Felisberto Martins, e o samba "Me leva, baiana", com Jararaca, pela Odeon. Em 1942, a mesma dupla gravou a marcha "Ora bolas", parceria com Jararaca e Norah, e Silvio Caldas gravou na Victor a marcha "Fibra de heróis", parceria com Teófilo de Barros Filho. Cf. verbete Guerra Peixe. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>> Acesso em 31 out. 2006.

³⁰ NEPOMUCENO, Rosa, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Ver a programação da *Rádio Jornal do Commercio* no *Jornal do Commercio* ou no *Diário da Noite*. Inaugurada em 1949, ela promovia intensa propagação de sua programação nas páginas dos jornais do grupo de F. Pessoa de Queiroz.

³² *Diário da Noite*, 24 set. 1952.

³³ Ver *Diário de Pernambuco*, 20 maio 1950, e *Folha da Manhã*, 20 maio 1950.

³⁴ *Diário de Pernambuco*. Suplemento Literário, de 30 mar. a 5 out. 1952.

³⁵ Cf. Guerra Peixe para Vasco Mariz. Recife, 10 fev. 1951. Pasta de Correspondência (1), já cit.

³⁶ Guerra Peixe: erudito, popular. Acima dos rótulos, a música brasileira. *O Globo*, 2 jan. 1979, p. 27. Agradeço a Jane Guerra Peixe por ter me franqueado o acervo do maestro, onde se encontram diversos recortes de jornais, além de outros documentos importantes sobre a atuação de Guerra Peixe no Recife.

zendo arranjos para Aurora Miranda, Marília Batista e Francisco Alves. Para Nepomuceno, "os estúdios foram uma grande escola para ele, que se transformaria num dos maiores arranjadores da música popular brasileira. E música já era território sem fronteiras para Guerra Peixe, que compôs até marchinhas em parceria com o caipira nordestino Jararaca, o genial alagoano parceiro de Ratinho"²⁹.

Em 1948, Guerra Peixe apresentava no Rio de Janeiro um programa de rádio que se chamava "Ritmos cruzados" e que levaria para o Recife no ano seguinte. O rádio viria a se constituir num espaço relevante para a "expansão de sua inventiva personalidade". Nesse programa, Guerra Peixe "brincava com gêneros e ritmos: apresentava sucessos populares com arranjos eruditos, e transportava peças clássicas, como uma de Beethoven, para o ritmo de samba"³⁰.

O trabalho na *Rádio Jornal do Commercio* o colocou em contato com os músicos recifenses, ao mesmo tempo em que lhe deu chances de fazer as recolhas de música popular. Atuava em diversos programas de auditório, a exemplo de "Harmonia Nitroquímica" ou de "Mil, três mil, cinco mil". Ao lado de Teófilo Barros, Sebastião Lopes e outros músicos, compositores e cantores, Guerra Peixe era responsável pelos arranjos e "efeitos orquestrais" da programação da emissora³¹. Seu grande programa, no entanto, foi o "Jardim de Melodias", em que oferecia aos ouvintes "as mais belas páginas da música brasileira, notadamente as recolhidas por Guerra Peixe em motivos folclóricos"³².

Ao mesmo tempo, Guerra Peixe não ficou improdutivo em termos de composição. Em 1950, ganhou o 1º prêmio do concurso de composições patrocinado pela Prefeitura do Recife em comemoração ao centenário do Teatro Santa Isabel, acontecimento abundantemente discutido nos jornais do Recife.³³ Sua *Abertura solene* recebeu, por unanimidade, o primeiro prêmio do júri, e o segundo colocado foi Capiba. Em 1951, em concurso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, obteve uma bolsa para o III Curso Internacional de Férias de Teresópolis, no Rio de Janeiro, com *Sonata para violino e piano*. No mesmo ano compôs a trilha sonora do filme *Terra é sempre terra*, de Tom Payne. Também comporia, em 1953, já morando em São Paulo, a trilha sonora do filme *Canto do mar*, de Alberto Cavalcanti. Em 1952, escreveu uma série de artigos para o suplemento literário do *Diário de Pernambuco* com o título de "Um século de música no Recife", fazendo um apanhado da vida musical da cidade no século XIX³⁴. Morando no Recife, teve a oportunidade de conhecer Câmara Cascudo, com quem trocou idéias, sendo por ele incentivado a publicar um livro sobre as recolhas que fazia. Recebeu também visita de Renato Almeida, com o qual conversava sobre o desenvolvimento das pesquisas³⁵. Ao relembrar esses anos vividos no Recife, Guerra Peixe comenta:

*Três anos de muita pesquisa e muito trabalho, não foi de passeio. Eu estava completamente por fora dos meios musicais. Era só rádio e dali xangô, maracatu, etc. Levei 40 dias para entender os toques característicos dos tradicionais maracatus. Nenhum músico profissional no Recife conhecia aqueles toques. Só depois que fui para lá é que passou a ser questão de honra para os bateristas saberem tocar o ritmo dos maracatus. Antes, ninguém dava bola. Um toque de xangô levei 60 dias para aprender. E só aprendi por causa do sábio conselho do preto velho que tocava: "Se ficar olhando para minha mão, o senhor não vai aprender nunca."*³⁶

E quanto aos maracatus? Em 1952, escreveu a Vasco Mariz a respeito dos maracatus de Capiba:

Quanto aos maracatus do Capiba devo dizer o seguinte: conheço-os todos. Como canções são muito bonitinhos e inspirados. Capiba arranjou um ritmo qualquer para cada um deles. Mas de maracatu eles não têm é nada. Aliás, o maracatu autêntico, o que veio dos negros bantus — de Angola ou do Congo —, é coisa completamente diferente. Quem julgar que esses maracatus do Capiba têm alguma coisa a ver com a dança, verificará o tremendo engano. O maracatu autêntico (com o ritmo autêntico, digo) nunca foi dançado nos salões de baile e nem as orquestras faziam o seu verdadeiro ritmo. Agora, apesar de não ser mais executado em bailes, é que as orquestras começam a [fazê-lo] um pouco, depois que eu consegui escrevê-lo para a rádio. Diziam que o ritmo era muito difícil, e que a orquestra não o tocava. Eu, porém, acabei com essa lenda e os poucos que escrevi são executados com extraordinário sucesso. [...] Acrescente-se: o próprio Capiba parece ter reconhecido seu erro. Tanto que desde que as orquestras da rádio começaram a executar o maracatu no seu toque autêntico, ele, o Capiba, nunca mais escreveu outro maracatu. E levei meses até conseguir grafar o ritmo dos zabumbas, que é, sem nenhum exagero, aquilo que eu escrevi no artigo que mandei para você: O zabumba no maracatu.³⁷

A carta aponta para muitas questões que precisam ser mais bem discutidas e analisadas. No entanto, fica muito claro que, para o maestro, a transposição do maracatu tradicional para a música orquestrada de Capiba guardava uma enorme distância do “maracatu autêntico”, que só poderia ser rompida quando se levasse a sério a análise da música folclórica. No final da carta, refere-se ao primeiro trabalho que publicou sobre a música dos maracatus, no *Diário de Pernambuco*³⁸. Esse artigo traz uma análise preliminar, destacando em especial a atuação dos bombos (ou zabumba, como prefere Guerra Peixe). Ela seria retomada como ponto de partida para o livro *Maracatus do Recife*, publicado em 1955. O maestro salienta que a primeira impressão ao ouvir o Maracatu Elefante era a de que “os tocadores de zabumba articulavam seus baques sem nenhuma obediência a qualquer disciplina rítmica”. Tal impressão devia-se à própria concepção de harmonia rítmica que ele como músico tinha e que se chocava com a produzida pelos maracatus. Para Guerra Peixe, essa diferença radical provinha “da orientação que cada representante de grupos sociais diferentes recebe no desenvolvimento de suas aptidões e necessidades espirituais”. Na concepção ocidental, aos instrumentos de tonalidade grave cabe uma função rítmica mais básica, o que não ocorre nos maracatus: “os baques são articulados fora daqueles momentos em que o sentimento rítmico do homem comumente encontra referência para medir o tempo”. Nesse sentido, “o maracatu tem uma batucada que desnorteia o mais experimentado ouvido que o escuta pela primeira vez.”

É notório que a estadia de Guerra Peixe no Recife foi decisiva para sua carreira a partir desse período. Em *Maracatus do Recife*, ele afirma:

Em junho de 1949 visitamos o Recife pela primeira vez. Influenciados pela leitura de trabalhos publicados sobre o maracatu (cortejo), aproveitamos a ocasião para, naquela cidade, compor um maracatu (música) a fim de integrar uma “suíte” para quarteto ou orquestra de cordas. Dias depois tivemos a oportunidade de assistir, mais ou menos como turista, a uma exibição especial do Maracatu Elefante, e a desilusão sobrevinda é absolutamente indescritível... Apesar da mencionada obra haver obtido o aplauso de

³⁷ Guerra Peixe para Vasco Mariz. Recife, 25 abr. 1952. Pasta de Correspondência (1), já cit.

³⁸ Ver PEIXE, César Guerra. O zabumba no maracatu. *Diário de Pernambuco*, 13 maio 1951. Publicado também na *Revista de Música Sacra*, n. 7, Rio de Janeiro, jul. 1951.

³⁹ *Idem*, *Maracatus do Recife*, op. cit., p. 49.

⁴⁰ *Idem*, Os caboclinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore (RBF)*. Rio de Janeiro: ano VI, n. 15, maio-ago. 1966, Rezas de defunto. *RBF*, ano VIII, n. 32, set.-dez. 1968, e Zabumba, orquestra nordestina. *RBF*, ano X, n. 26, jan.-abr. 1970.

⁴¹ Recife pitoresco. O Maracatu Elefante. Relíquia viva do passado. *Diário da Noite*, 11 fev. 1956.

⁴² PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*, op. cit., p. 48.

*... pessoas bem intencionadas nos problemas estéticos da música brasileira, não podemos deixar de denunciar, agora, o distanciamento que separa a peça musical da fonte. Posteriormente estudados os grupos populares do Recife, incluímos um maracatu na "Suíte Sinfônica n. 2", na qual as principais características dessa modalidade de música popular estão entrosadas de maneira mais direta. É esse atualmente nosso ponto de vista, quanto ao aproveitamento do folclore na criação de obras que anunciam as fontes que lhe dão origem.*³⁹

Esta longa citação enuncia o quão complexa é para Guerra Peixe a transcrição do popular-folclórico em sua música, ao mesmo tempo em que explica a exigência do maestro quanto à qualidade e profundidade do que chama de pesquisa folclórica, pois, diferentemente de muitos outros folcloristas e músicos, não se limitou a recolher as manifestações da cultura popular como matéria-prima a ser trabalhada por ele musicalmente. Seu trabalho não pode ser classificado como de um folclorista "tradicional" ou "típico", transpondo as fronteiras que delimitam os campos do saber, caminhando em direção a uma etnomusicologia, ainda que intuitiva. Outros trabalhos de Guerra Peixe, publicados posteriormente, revelam o mesmo cuidado e contribuíram para que as manifestações culturais neles abordadas alcançassem um estatuto e uma legitimidade até então não obtidos, notadamente nos seus estudos sobre os caboclinhos, as bandas de pífano ou zabumbas e as rezas de defunto.⁴⁰

Se o Recife foi um momento de inflexão na carreira de Guerra Peixe, como a obra do maestro foi recebida na cidade? Em reportagem publicada no *Diário da Noite* do Recife⁴¹, encontramos indícios de como pode ter sido a estada de Guerra Peixe na cidade e sua inserção no meio intelectual. Nela se lê que "o Recife não deu a este homem o valor que realmente possui", recusando-se a publicar em forma de livro artigos que Guerra Peixe publicara no *Diário de Pernambuco*, sob o título "Um século de música". O Instituto Joaquim Nabuco também teria se recusado a aceitá-lo como pesquisador, "negando-lhe a oportunidade pleiteada de organizar as pesquisas de folclore musical" com "temor de que o ingresso de uma tão relevante personalidade lançasse ao segundo plano as glórias da terra...". O livro, no entanto, acolhia uma "lição de pernambucanismo", de amor às tradições.

Maracatus do Recife revelava uma grande distância dos seus primeiros trabalhos intelectuais a respeito da musicalidade dos maracatus. É produto de uma reflexão madura, pautada em muitas pesquisas, tanto bibliográfica quanto fruto de suas observações nos grupos, momentos em que anotava as músicas ou mesmo as gravava. Essas pesquisas lhe deram segurança para criticar outros autores, seja por lançarem hipóteses sem fundamentos em pesquisa, seja por tratarem as informações com descuido, como se fossem coisas de somenos importância. Neste último caso, o maestro chamava a atenção para o trabalho de Ascenso Ferreira, porque ele não diferenciara as toadas dos maracatus de baque-virado dos maracatus de baque-solto. Ao que tudo indica, os maracatus observados por Ascenso, em sua infância em Palmares, não eram os maracatus iguais aos observados por Guerra Peixe no Recife. Essa confusão é atribuída a uma possível "irreflexão" de Ascenso...⁴²

É possível também fazermos uma leitura comparada de Guerra Peixe, atentando para aqueles com quem dialoga e de quem quer guar-

dar distância. Uma leitura mais histórica, enfim. Algumas questões são centrais no texto de Guerra Peixe; elas lhe permitem marcar a diferença com o saber posto em circulação sobre os maracatus, no momento em que escrevia. A primeira delas diz respeito à origem do maracatu. Havia, quanto a isso, um saber instituído, contra o qual Guerra Peixe se insurgiu, o que é perceptível para seus críticos e resenhadores: *Maracatus do Recife* surpreendeu porque deu mostras do “pesquisador paciente, responsável, cheio de cautelas, amplo nas suas investigações”⁴³ Para Paulo Afonso Grisolli, Guerra Peixe “foi ao arquivo” e não simplesmente repetiu o que os modernos costumavam fazer ao afirmar que o maracatu “é um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo”⁴⁴. Fórmula consagrada desde Pereira da Costa, inexistiam, entretanto, quaisquer estudos sobre essa prática cultural e sobre sua relação com os maracatus. Guerra Peixe trouxe para a discussão em torno da pesquisa folclórica a necessidade de se desconstruírem esses saberes, ao apontar para a existência de autos e outros indícios, como as Aruendas, de que a origem do maracatu não se deu em linha reta com a instituição dos Reis do Congo. Ele sentiu a necessidade de não repetir simplesmente o já sabido e admitido. E o fez “sem temer usar o talvez e o parece que, quando isso lhe é exigido, pela sua responsabilidade de estudioso das coisas do folclore”.⁴⁵

Guerra Peixe não temeu discordar de autoridades estabelecidas, a exemplo de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Questionou inclusive seus argumentos em relação à etnologia da palavra maracatu, que ambos os autores remontavam a maracá, e sua origem indígena, portanto. Pareceu-lhe mais verossímil a observação de Gonçalves Fernandes, que associa maracatu ao vocábulo maracatucá (vamos debandar), ressaltando a sua proximidade com a língua falada pelos que faziam o maracatu⁴⁶. Mas é na discussão sobre a “dama do paço” — grafia hoje não questionada — que se revelou o tino de pesquisador de Guerra Peixe, sua proximidade com aqueles que praticavam o maracatu, mostrando a diferença que faz quando quem escreve se assenta em observação direta. A calunga do maracatu constituía-se num enigma a ser pensado, para além do costumeiro jargão “reminiscência de antigos totens africanos”. Mário de Andrade tinha dito que as damas que a conduziam desenvolviam um passo distinto e, por isso, eram chamadas de “dama do passo”. Para Guerra Peixe, em uma cuidadosa linguagem em que aventa “a hipótese da interpretação dos estudiosos haver-se derivado de um engano inicial”, podia-se levantar a possibilidade de que o vocábulo se referia à posição da dama enquanto membro do cortejo real, ou melhor, do paço. Mas concluía que “não há (...) [dúvida], o problema é complexo...”⁴⁷

Palavras que não devemos esquecer quando se trata de enfocar duas outras questões de enorme complexidade, que Guerra Peixe enfrenta (se bem ou mal, este é um outro problema). A primeira delas envolve a relação dos maracatus com os xangôs, constatada pelo maestro e posta às claras. No momento em que publicou seu livro, essa associação não provocou mais temores ou perseguições policiais, o que lhe facilitou a constatação. Importa frisar que essa associação não aparecia claramente na historiografia, a não ser como subterfúgio utilizado pelos populares para escaparem da sanha policial⁴⁸. O livro de Guerra Peixe não autori-



⁴³ GRISOLLI, Paulo Afonso. A partir da instituição do Rei do Congo, um maestro estuda os maracatus do Recife. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22 nov. 1955.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*, op. cit., p. 26-28.

⁴⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 41.

⁴⁸ Ver FERNANDES, Albino Gonçalves. *Xangôs do Nordeste: investigações sobre os cultos negros fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

za os atuais pesquisadores a sustentar a tese de que a relação dos maracatus com os cultos afros lhes é inerente ou constitutiva. Podemos afirmar que hoje a relação dos maracatus-nação com as religiões afro-descendentes é identitária, mas não devemos ler as afirmações de Guerra Peixe como indícios de que sempre foram assim. O fato de que essa relação era evidente na década de 1940 não autoriza nenhum historiador ou estudioso da cultura popular a concluir que os maracatus-nação sempre estiveram relacionados com os xangôs.

A segunda questão diz respeito à diferença que Guerra Peixe identifica entre os tipos de maracatus. Para nós, hoje, essa diferença é óbvia, porém no momento em que publicou sua obra, houve tal resistência que o impacto de suas idéias só se tornaria perceptível após a publicação do livro de Katarina Real, *Folclore do carnaval do Recife*, na década de 1960, e que consagrou as denominações de maracatu-nação e maracatu de orquestra, ou rural, e a segunda edição do livro do maestro. Para Guerra Peixe, como músico que se deteve a ouvir os que faziam os maracatus, essa diferença era gritante, a ponto de criticar Roger Bastide e Ascenso Ferreira por não perceberem as diferenças nas toadas.⁴⁹

Seus trabalhos nos provêm de indícios preciosos a partir dos quais podemos formular importantes questões sobre as práticas culturais, sobre os trânsitos que delineamos neste artigo. A análise que efetuamos denota que, na cidade do Recife, os percursos culturais entre os gêneros musicais, o ir e vir entre o que se denominava música folclórica, popular e erudita, eram mais frequentes do que se pensa, e o trânsito se dava em vias de mão dupla, sem falar nos constantes cruzamentos. Ao analisar as mediações culturais, a historiografia tem enfatizado apropriações, contribuições, contatos e circularidades, mas nem sempre se destaca que essas mediações não transitam numa via de mão única. Por que não transitar pela contramão e se interrogar sobre os modos como a “cultura popular” se apropria da “cultura erudita”? Por que partirmos do pressuposto empobrecedor de que a “cultura popular” não tem acesso à “erudita”? Uma historinha, que aparece “folclorizada” (evidenciando a dificuldade de se transitar nessa contramão), nos dá fortes indícios de que se trata de um campo de pesquisa muito promissor:

O maestro Guerra Peixe, há dias, me contou caso que bem demonstra a mistificação a que ficam sujeitos muitos pesquisadores. Quando viveu no Recife, catando pontos de xangôs, seu guia era o famoso babalaô Gobá. Depois de lhe cantar muita música de terreiro, Gobá se tomou de simpatia e decidiu ser honesto:

— Tudo o que lhe ensinei foi errado.

Ante o espanto de Guerra Peixe, explicou:

— Sempre ensino errado aos “brancos” que vêm aprender pontos. Troco o nome das entidades, confundo as melodias e as letras. Mas hoje somos amigos e vamos corrigir tudo o que cantei...

Gobá passou a freqüentar a casa do maestro. Ficou íntimo da família. Um dia:

— Guerra, fiz um ponto novo para xangô. Agradou muito no terreiro. Todos os cavalos já o aprenderam. Ficou uma beleza! Acrescentou:

— Inspirei-me naquela musiquinha que sua esposa toca no piano.

Cantou o folclore de sua autoria e Guerra Peixe quase caiu pra trás. O novo ponto de xangô lançado com êxito nos terreiros recifenses era, precisamente, Pour Elise, peça para piano de Beethoven.

*Beethoven está agora nos xangôs pernambucanos, servindo de apoio à incorporação do orixá... Imagino que daqui a alguns anos, um desses pesquisadores improvisados descubra a melodia. E saia afirmando que Beethoven se inspirou no folclore brasileiro para compor Pour Elise...*⁵⁰

O livro de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, tem uma história semelhante. É inegável que ele não ficou restrito aos âmbitos da cultura erudita ou acadêmica. Ao longo das décadas, após duas edições, as apropriações da obra de Guerra Peixe precisam ser pensadas com mais vagar. Assim como a historinha de Gobá, muitos participantes dos maracatus têm lido Guerra Peixe. Citado por muitos mestres e donos de maracatus, o livro do maestro constituiu-se em saber consagrado, autoridade suficiente para legitimar na atualidade muitas práticas culturais e para defini-las como tradicionais ou não.

Dessa forma, os caminhos que percorremos, entre maracatus folclóricos e tradicionais, maracatus compostos por Capiba, e os compostos por Guerra Peixe, nos levam a concluir, tal com esclarece Chartier, que práticas de representação modificam práticas culturais e vice-versa⁵¹. Mas esta não é uma constatação de menor importância ou que deva ser banalizada quando pensamos na complexidade das relações culturais, pois nos permite perceber os sujeitos em constante movimento, em meio ao qual as práticas culturais estão sempre sendo criadas ou recriadas. E, acima de tudo, esse movimento permanente também nos possibilita apreender a dimensão social e política em que as práticas culturais são vivenciadas.



Artigo recebido em dezembro de 2006. Aprovado em maio de 2007.



⁵⁰ HOLANDA, Nestor de. Te-lhado de vidro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 set. 1969.

⁵¹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

