

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

SUÍTE Nº 2 NORDESTINA DE GUERRA-PEIXE:
Um estudo histórico-analítico

Luciana Gimenes Fantini

Rio de Janeiro
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCIANA GIMENES FANTINI

SUÍTE Nº 2 NORDESTINA DE GUERRA-PEIXE
Um estudo histórico – analítico

Projeto de pesquisa apresentado como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Música - Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientadora: Prof^a Dra. Nadge Breide

Rio de Janeiro

2013

Dedico este trabalho aos meus pais, por
todo o incentivo durante meu percurso.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a Dra. Nadge Breide, pela forma profissional pela qual me auxiliou a conduzir este trabalho.

Aos membros da banca, Prof^a Dra. Maria José Chevitarese e Prof Dr. Luiz Otávio Braga.

Ao coordenador da Pós-Graduação Marcos Nogueira e as funcionárias da Pós-Graduação Valéria Penna, Beth Villela, Bárbara Pereira, pelo suporte durante o curso.

À Lucia Loureiro Chaves Soldera, pela disponibilidade e pela revisão do texto.

Ao professor Luiz Senise, por ter sido fundamental em minha formação como pianista.

Aos amigos Isis Almeida, Danielly Souza, Rafael Bezerra, Luan Lima, Denis Corcino, Aline Melissa Forrester, Sulamita Lage, em especial Eduardo Henrique Santos, por todo apoio e amizade durante o curso.

Agradeço aos meus familiares, meu pai Gracindo, minha mãe Beraniza e meus irmãos, Leonardo e Bernardo, por todo carinho e incentivo durante o desenvolvimento deste trabalho.

“No princípio era a Dança, e a Dança era o Ritmo. E a Dança estava no Ritmo. No princípio era o Ritmo, tudo foi feito por ele, e sem ele nada teria sido feito.”

(SERGE LIFAR)

RESUMO

Este estudo objetiva subsidiar a construção interpretativa das danças que perfazem a Suíte Nº 2 Nordestina de Guerra-Peixe. Após o exame dos antecedentes históricos, da abordagem crítica referente à construção interpretativa, da relação obra-intérprete e da fidelidade ao texto, segue o exame dos padrões rítmicos, segundo proposta analítica de Jan LaRue (2009). São expostos os expedientes musicais relevantes à compreensão dos padrões da música popular e folclore nordestino, utilizados por Guerra-Peixe, na escrita pianística de uma música de concerto. Na busca do entendimento quanto às escolhas do compositor na obra em foco, seguiram-se os pressupostos de Jan LaRue (2009), com considerações pontuais de Marília Laboissière (2002), Leonard Meyer (2000), Mário de Andrade (1962), Ruth Serrão (2007), Roy Howat (1995), entre outros autores mencionados neste trabalho.

Palavras-Chave: Interpretação; Suíte; Música Brasileira; Folclore.

ABSTRACT

The goal of the present study is to gather tools for the interpretative construction of dance standards associated to the Suite N° 2 Nordestina by Guerra-Peixe. After the analyses of the historical background, of the critique approach to interpretative constructions, of the relationship work-interpreter and of the fidelity to the text, the rhythmic standards are analyzed accordingly with the approach raised by Jan LaRue (2009). The musical elements considered relevant for the understanding of Northeastern Brazilian folk and popular music used by Guerra-Peixe in concert composition for piano are, as well, unveiled by this study. In this search for comprehension of the choices made by the composer in the work studied, the prerogatives of Jan LaRue (2009) were followed by punctual contributions of Marília Laboissière (2002), Leonard Meyer (2000), Mário de Andrade (1962), Ruth Serrão (2007), Roy Howat (1995), among other authors.

Keywords: Performance; Suite; Brazilian Music; Folk.

SUMÁRIO

Índice de Quadros

Índice de Figuras Musicais

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| Capítulo | |
| I. Fundamentação Teórica | |
| 1.1 A Interpretação e seus diálogos | 17 |
| 1.2 Fidedignidade ao texto: abordagem crítica | 26 |
| 1.3 Guerra-Peixe e sua interconexão com o Nordeste | 29 |
| II. Proposições Teóricas para a Análise | |
| Enfoque metodológico | 40 |
| III. Análise Interpretativa | |
| 3.1 A forma Suíte: breve comentário | 49 |
| 3.2 Análise dos padrões rítmicos | 52 |
| CONCLUSÕES | 93 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 95 |
| ANEXOS | 100 |

ÍNDICE DE QUADROS

| Quadro | Página |
|--|--------|
| 1. As Três Dimensões..... | 43 |
| 2. Estados Componentes do Ritmo – Voleiro..... | 61 |
| 3. Estados Componentes do Ritmo – Caboclinhos..... | 70 |
| 4. Estados Componentes do Ritmo – Pedinte..... | 76 |
| 5. Estados Componentes do Ritmo – Polca..... | 84 |
| 6. Estados Componentes do Ritmo – Frevo..... | 92 |

ÍNDICE DE FIGURAS MUSICAIS

| Figura | Página |
|--|--------|
| 1. Six Little Piano Pieces op. 19 nº 3 , c.1- 4..... | 21 |
| 2. Four Pieces for Violin and Piano op. 7 nº 2, c.1-2 | 21 |
| 3. Klavierstücke V / sem barra de compasso..... | 22 |
| 4. Excelência do Padre Cícero, c.1-12..... | 36 |
| 5. Estados Componentes do Ritmo | 46 |
| 6. Prelúdios Tropicais nº 3 Persistência, c.1-3..... | 47 |
| 7. Prelúdios Tropicais nº4 Ponteado de Viola, c.1-4..... | 47 |
| 8. Prelúdios Tropicais nº6 Reza de Defunto, c.1-4..... | 48 |
| 9. Estampie..... | 50 |
| Violeiro | |
| 10. Introdução, c.1-4 | 53 |
| 11. Baião de Viola, c.5 | 53 |
| 12. Acordes, c.35-37 | 54 |
| 13. Instrumentação do Baião..... | 55 |
| 14. Comparação do Padrão Rítmico do Baião..... | 55 |
| 15. Galope Para Viola e Piano, c.7..... | 56 |
| 16. Prelúdio Tropical nº 4 - Ponteado de Viola, c.44-45..... | 56 |
| 17. Gemedeira, c.9..... | 56 |
| 18. Cromatismo, c.12-14..... | 57 |
| 19. Galope à Beira Mar, c.25..... | 58 |
| 20. Elisão rítmica, c.26-27..... | 59 |
| 21. Comparação com a Instrumentação do Caboclinhos..... | 59 |
| 22. Emprego ostinato do tenuto, c.51-55..... | 60 |
| 23. Estado Componente do Ritmo Calma, c.58-59..... | 60 |

Caboclinhos

| | |
|--|----|
| 24. Toques da Percussão | 63 |
| 25. Instrumentação do Caboclinhos..... | 64 |
| 26. Alusão ao Surdo, c.1-2..... | 65 |
| 27. Inúbia do Caboclinho, c.1-2..... | 65 |
| 28. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.13-16..... | 66 |
| 29. Padrão Rítmico da Caixa, Maracá e alusão à Inúbia, c. 9-12..... | 66 |
| 30. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.27..... | 67 |
| 31. Elisão Rítmica, Estado Componente do Ritmo Transição, c.30-32..... | 67 |
| 32. Alusão ao Surdo, c.39-41..... | 68 |
| 33. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.42-47..... | 69 |
| 34. Alusão à Inúbia, c.60-66..... | 69 |
| 35. Batidas das Preacas..... | 70 |

Pedinte

| | |
|---|----|
| 36. Cantiga de Cego, c.1-5..... | 71 |
| 37. Canto de Cego, c.1-14..... | 72 |
| 38. Estado Componente do Ritmo Calma, c.3-6..... | 73 |
| 39. Estado Componente do Ritmo Tensão / Calma, c.16-21..... | 74 |
| 40. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.22-26..... | 74 |
| 41. Emprego do Tenuto na Coda, c.37-42..... | 75 |

Polca

| | |
|---|----|
| 42. Comparação dos Padrões Rítmicos..... | 77 |
| 43. Polca-Lundu, Polca-Tango, Polca Brasileira..... | 78 |
| 44. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.1-8..... | 79 |
| 45. Polca Atraente, c.1-6..... | 80 |
| 46. Emprego do Tenuto..... | 81 |
| 47. Estado Componente do Ritmo Calma e Tensão, c.16-21..... | 82 |
| 48. Alusão ao Violão, c.37-42..... | 83 |
| 49. Emprego de Oitavas, c.56-63..... | 83 |

Frevo

| | |
|---|----|
| 50. Instrumentação do Frevo..... | 86 |
| 51. Síncopes, c.9-14..... | 87 |
| 52. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.3-5..... | 87 |
| 53. Estado Componente do Ritmo Calma, c.17-19..... | 88 |
| 54. Estado Componente do Ritmo Tensão, c.21-26..... | 88 |
| 55. Rittornelo..... | 89 |
| 56. O Frevinho Gostoso, c.1-19..... | 89 |
| 57. Alusão ao surdo, c.49-58..... | 90 |
| 58. Variações da Seção A'..... | 91 |

INTRODUÇÃO

Ao buscar subsídio para construção interpretativa da Suíte Nº 2 Nordestina para piano solo, escrita em 1954 por Guerra-Peixe, este estudo tem por foco desenvolver um estudo de cunho analítico-interpretativo a modo de investigar como o compositor dispõe os padrões rítmicos dos movimentos: Violeiro, Caboclinhos, Pedinte, Polca e Frevo. Ao considerarmos que a 'bossa', ou 'balanço', encontra-se diretamente relacionada ao ritmo, tomamos por base o pensamento de Peter Kivy (2006), ao mencionar que "reproduzir a partitura nota a nota implica em ajustar a interpretação de uma obra a todas as tradições, convenções, práticas escritas e não escritas" (KIVY, 2006, p.34). Nisso, mostra-se expressivo um estudo de ordem sistemática que através da especulação, se empenhe na aquisição de informações que forneçam o entrosamento dos padrões rítmicos empregados por Guerra-Peixe nesta obra com o planejamento interpretativo destinado à *performance*.

De acordo com o raciocínio de Leonard Meyer (2000), o entendimento de uma obra se mostra proporcional à bagagem cultural de quem a interpreta, pondera-se que a aquisição de informações de ordem estético-musical influi na construção interpretativa da obra em questão, bem como na qualidade de sua *performance*. Acrescenta o autor que, embora a abordagem do estudo se desenvolva no âmbito da *performance*, o contexto e as implicações que, de modo direto ou indireto, afetam os aspectos de ordem pianístico-musical da obra em foco, não podem ser ignorados. Tal abordagem tem sido amplamente adotada nos estudos acadêmicos do século XX, possivelmente por trazer à luz as múltiplas possibilidades de recepção e transmissão que permeiam a manutenção do repertório pianístico ao longo do tempo. A transmissão e a manutenção de um repertório, por se mostrarem implicadas no contexto histórico do fazer artístico, vêm ao encontro do mencionado por Henry Raynor (1981) ao elucidar que, a interconexão dos fatores histórico-sociais e político-econômicos propicia o embasamento dos *mores* culturais de determinado grupo e de uma cultura. Consequentemente, esse embasamento deflagra significativa interferência na *performance*, vista a condição do intérprete como ser social.

De tal modo, entende-se que as informações grafadas em uma partitura, quando absorvidas e processadas pelo intérprete, fundem-se ao estabelecido pela

transmissão e ao mundo particular de quem as recebe. Por exemplo, na opinião de Noel Devos (2007), Guerra-Peixe apresenta um estilo próprio. O mesmo autor menciona a dedicação com que o compositor dedicou-se às pesquisas no âmbito do folclore brasileiro e a ênfase por ele destinada a obras de uma época específica de sua vida. Tais obras, ressalta Devos (2007), foram definidas por Guerra-Peixe como fase nacionalista, entre as quais encontram-se: a Suíte nº 3 Paulista (1954) e o Pequeno Concerto para Piano e Orquestra (1956).

Referindo-se à criação da Suíte Nº 2 Nordestina, Ruth Serrão (2007) comenta que, no início dos anos 1950, Guerra-Peixe dedicou-se, por três anos, à absorção de todo o material de sua pesquisa, por acreditar que o “processo de nacionalização dava-se muito lenta e gradativamente” (SERRÃO, 2007, p.66). Acrescenta que, após Guerra-Peixe internalizar tais informações, empregou na Suíte Nº 2 Nordestina padrões inerentes ao ideário nacionalista da época.

Diante disso, indaga-se: Quais paradigmas podem fornecer o entendimento necessário de padrões extraídos do folclore brasileiro e empregados na Suíte Nº 2 Nordestina? Como trazer tal compreensão para a construção interpretativa desta obra, considerando sua recepção na época atual?

Hipótese

O desenvolvimento de um estudo sistemático das diversas texturas da Suíte Nº 2 Nordestina, através da análise e da aplicabilidade dos fundamentos teóricos, técnico-interpretativos, operam como subsídios fundamentais ao entendimento das ‘características brasileiras’, adotadas por Guerra-Peixe nesta obra.

Objetivo Geral

Este estudo visa à busca de subsídios para a compreensão da linguagem musical, adotada por Guerra-Peixe, na Suíte Nº 2 Nordestina, considerando seu planejamento e o conseqüente aprimoramento interpretativo.

Objetivo Específico

Após a obtenção dos subsídios necessários, visa-se à aquisição do equilíbrio entre a observação dos padrões rítmicos empregados na obra, o conhecimento obtido nos referenciais bibliográficos e a consequente aplicabilidade na construção interpretativa da Suíte N° 2 Nordestina.

Justificativa

Abordando a *performance* da Suíte N° 2 Nordestina, acredita-se na relevância da busca de subsídios para a identificação e a assimilação dos padrões do folclore nordestino, utilizados por Guerra-Peixe, de modo que se possa compreender como eles foram inseridos em sua escrita pianística. Tal procedimento se justifica por aproximar o diálogo entre a autora deste projeto e a obra, concebida em 1954.

Organização do Trabalho

O primeiro capítulo apresenta o confronto de opiniões que proporcionaram considerações sobre a interpretação, fidedignidade ao texto e as interconexões de Guerra-Peixe com os ritmos pesquisados no nordeste brasileiro.

O segundo capítulo se destina à sistemática metodológica, conforme os preceitos de Jan LaRue (2009), por meio dos enfoques histórico e analítico, que fornecem respaldo à análise interpretativa da obra no terceiro capítulo deste trabalho. Após as conclusões, seguem as referências bibliográficas e anexos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Capítulo I

1.1 A Interpretação e seus diálogos

Em razão do assunto focalizado neste estudo, tornou-se pertinente a abordagem crítica referente à construção interpretativa, à fidelidade ao texto, à relação obra-intérprete, à importância da apreciação estilística. Nesta seção, evidenciam-se opiniões e ponderações de intérpretes e teóricos da área. Os estudos acadêmicos direcionados para a área da *performance* têm aumentado, consideravelmente, desde o final do século XX. Segundo Marília Laboissière (2002), “a reflexão dessa temática vem instigando e promovendo, hoje, uma relativa dose de estudos aproximados a outras áreas como literatura, filosofia, semiótica, antropologia e mesmo a psicanálise” (LABOISSIÈRE, 2002, p.108).

O comentário de Laboissière (2002) leva a observar o pronunciado emprego da interdisciplinaridade nas pesquisas em práticas interpretativas, em âmbito acadêmico. Referente a estudos que envolvem a *performance*, encontram-se em John Rink (1995), no prefácio de seu livro *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, comentários acerca da amplitude dos estudos acadêmicos na área de *performance* e da literatura que aborda a prática da *performance* histórica; a psicologia da *performance*; a relação entre análise, *performance* e interpretação musical. No referido livro, William Rothstein (1995) mostra o crescente interesse acadêmico, por parte dos teóricos, em relação à *performance* musical, especificamente no âmbito da análise e da oferta de subsídios à resolução de questões interpretativas.

Entende-se que as etapas do planejamento interpretativo de determinada obra transcendem o que está grafado na partitura, visto que a vertente cultural do *performer* em sua individuação¹ frente à recepção das ideias do compositor e sua

¹ De acordo com Carl Jung (1996), Individuação significa “tornar-se um ser único, na medida em que por individualidade entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si mesmo. Podemos pois traduzir individuação como tornar-se si mesmo ou o realizar-se do si mesmo” (JUNG, 1996, p.49).

fantasia, devem ser consideradas.

Laboissière (2004) corrobora o anteriormente dito quanto à interpretação musical, pois, para a autora, é um processo no qual “o intérprete trabalha com a mediação, pela interação entre entidades e não por uma conexão direta intérprete/obra” (LABOISSIÈRE, 2004, p.9). Ela explica que:

A interpretação musical é mediação, é acontecimento entre a obra e o sujeito que, como ser cultural, sensível e consciente, percebe a matéria significante e lhe dá uma forma. Isto porque o intérprete enquanto indivíduo sócio-cultural, tem um modo particular de pensar, agir e expressar ligado ao seu mundo vivencial, a sua interação ético/estética direcionando sua sensibilidade e conferindo cor à expressão, possibilitando a abertura do seu ser aos fenômenos que o cerca, ao que acontece em torno de si, determinando sua singularidade na interpretação. Tudo o que circunda o homem, nele deixa as suas marcas. (LABOISSIÈRE, 2004, p.9).

Tal colocação conduz ao mencionado por Henry Raynor (1981), ao evidenciar que:

A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais (IDEM, 1981, p. 9).

O comentário do Raynor (1981) nos leva a vislumbrar que a absorção e a influência, que transitam entre os diferentes âmbitos de um contexto, ao longo do tempo, proporcionam diálogos, os quais, de acordo com Júlia Kristeva (1974), permitem considerar que a construção de um texto musical atua como uma espécie de 'mosaico de citações'. A mesma autora especifica que “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64).

A abordagem de Kristeva (1974) mostra-se significativa ao planejamento interpretativo de qualquer obra musical, em seus variados níveis de construção, pois a absorção e a transformação decorrentes da sobreposição de leituras e interpretações atuam, no transcurso do tempo, como ferramentas para o intérprete, que, em sua época, se depara com as demandas de diferentes compositores, épocas, correntes estilísticas e contextos variados. Ressalta-se que o intérprete, por exemplo, da música contemporânea, tem por referência, quase em sua totalidade, apenas a partitura escrita com as solicitações de um autor e tal demanda pressupõe

que seja respeitada.

Sérgio Magnani (1996) evidencia que a interpretação “é sempre hipotética e opinável, dentro de certos limites de fidelidade ao estilo” (MAGNANI, 1996, p.64). Possivelmente, esta linha de raciocínio reitera Stanley Boorman (1999), o qual diz que a notação de uma partitura, em si, não é uma obra musical, visto que a música existe como sons e, normalmente, é percebida como um 'som no tempo', quer a partir de fontes externas ou da imaginação. O autor elucida que, ao se pensar em música, se pensa em sons, sejam estes reais ou imaginados. A notação atua como fonte de instruções para a recriação da música.

Aaron Copland (1974) expõe que a notação musical assemelha-se a uma transcrição inexata do pensamento do compositor, pois ela confere liberdades de gosto e opção. O intérprete encontra-se, portanto, frente ao dilema de encontrar o devido equilíbrio entre obedecer literalmente o que está escrito na partitura e ler em suas entrelinhas.

Tais ponderações nos levam seguinte questão: se a interpretação de uma obra musical é hipotética e opinável, decorrente do viés cultural de quem a recebe, o que dizer da compreensão referente aos limites de um estilo? Poderiam ser considerados opináveis e hipotéticos, dentro da vertente cultural de quem interpreta? Estas indagações trazem à tona outro questionamento: poderíamos afirmar, com precisão, os limites de um estilo, durante diversas gerações? Ou se poderia considerá-los como parte de um processo de recriação, frente aos múltiplos diálogos que perfazem o mosaico de interpretações?

Ao abordar o processo interpretativo sob a perspectiva de recriação, Laiboissière (2002), comenta que;

[...] a interpretação musical é uma atividade recriadora cuja origem é o processo significativo, na medida em que a música, arte de produção, *performance* e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos, históricos e outros, caracteriza-se como interpretação pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, o que significa dizer, pela impossibilidade de se recuperar qualquer origem como uma essência, ou qualquer outra imagem de estabilidade perene. (LABOISSIÈRE, 2002, p.109) [o grifo é nosso].

A autora, ao afirmar que ocorre a impossibilidade de reconstituir qualquer origem como essência, induz a raciocinar em cima do processo de tradução, pois

esta não seria o produto final da interpretação?

Leonardo Winter e Fernando Silveira (2006) apresentam raciocínio semelhante ao de Laboissière (2002):

[...] o intérprete apresenta um papel fundamental na transmissão dos elementos contidos na obra para o receptor (ouvinte), possuindo a capacidade de acrescentar ou mesmo modificar substancialmente a mensagem contida na partitura. Para o ouvinte, essa subjetividade advinda do processo interpretativo proporciona, a cada execução da mesma obra, sua recriação como se fosse uma nova. Adiciona-se a isso a constatação de não haverem duas interpretações iguais da mesma obra, ainda que o intérprete seja o mesmo (WINTER & SILVEIRA, 2006, p.66).

Pelo exposto por Winter & Silveira (2006), depreende-se que é conferida ao intérprete a possibilidade de modificar ou adicionar elementos à interpretação. Pode, porém, tal possibilidade ser utilizada *ad libitum*? Ou seria de uma maneira criteriosa? Tal postura não foi esclarecida pelos autores em seu artigo². Nisto, se percebe que a ausência do conhecimento necessário por parte do intérprete, ou seja, dos aspectos estilísticos que perfazem a época e a obra, pode fazer com que determinados elementos sejam inadequadamente acrescentados. Isto corrobora o entendimento referente à recriação de uma obra, segundo o qual, tal fato não é entendido como uma nova obra, e sim como uma leitura vista por prismas diferentes, conforme a individuação do intérprete.

Roy Howat (1995) afirma que a partitura, como referencial à interpretação, não pode ser considerada como um referencial absoluto, exatamente por se encontrar mediada por possíveis releituras interpretativas, nas quais se deve considerar, entre outros, o trabalho dos editores e a tradição.

No início do século XX, Boorman (1999), constata a exigência dos compositores, tais como Schoenberg, Webern, Stockhausen, aos intérpretes, referente à precisão de suas solicitações descritas no texto musical.

Arnold Schoenberg (Figura 1) em Six Little Piano Pieces Op. 19 – N° 3, escrita em 1911, se esmera em expor, detalhadamente, suas intenções quanto à dinâmica e suas gradações, aos acentos, às ligaduras que indicam a condução das

² Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71

frases, visando assim explicitar suas indicações como direcionamento para o intérprete.

3.

Sehr Langsam ♩



*In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus **f**, die linke durchaus **pp** spielen.*

Figura 1 (c.1-4)

Anton Webern, nas 4 peças para Violino e Piano op. 7 (1910-1914), explicita, detalhadamente, as indicações de dinâmica e suas gradações, considerando a ampla gama empregada na Figura 2.

Rasch ($\text{♩} = 112$)

ohne Dämpfer ^{pizz.}

arco

am Steg ³

II.

pp cresc.

ppp cresc.

mf

f

ff

ff



Figura 2 (c.1-2)

Karlheinz Stockhausen, na obra Klavierstücke V (1954), ressalta as gradações de dinâmica (sempre em piano), as marcações de pedal e as pequenas alterações no andamento (*ritardando* e *accelerando*), conforme a Figura 3.

The image shows a musical score for piano. At the top left, there is a tempo marking of quarter note = 90. Above the staff, there are tempo markings: "rit.....molto" followed by a vertical line and "a tempo", and further right "accel.....". The score itself consists of two staves. The upper staff has various notes and rests, with a dashed box around a section. The lower staff has a long, sweeping line with a fermata-like shape, and a circled number '9' below it. Dynamics markings include "pp sempre", "pppp", "ppp", and "pp". There are also some markings like "p" and "p" at the beginning and end of the lower staff.

Figura 3 (trecho sem barra de compasso)

Boorman (1999) acrescenta que Schoenberg, Webern e Stockhausen, entre outros compositores da época, reconhecem a perda da conexão entre a escrita e o resultado sonoro demandado pelo texto musical. Por isso, se esmeram em estreitar essa relação. Em contrapartida, na opinião de Copland (1974), tal esmero se mostra questionável, avaliando que:

Os compositores são humanos; sabemos que muitas vezes eles anotaram incorretamente as suas idéias, e não se aperceberam de omissões importantes. Também é sabido que eles mudavam de opinião no que se refere às suas próprias indicações de tempo e dinâmica. O intérprete, assim, deve usar da sua inteligência musical ao defrontar-se com a página impressa. Existe, naturalmente, a possibilidade de exagero nas duas direções — fidelidade excessiva às notas ou excessivo afastamento do que está escrito. O problema seria resolvido até um certo ponto se o compositor dispusesse de uma maneira mais exata de anotar uma composição. Mas, mesmo assim, a música ainda estaria aberta a uma grande variedade de interpretações (COPLAND, 1974, p.160).

Embora as ponderações de Boorman (1999) e Copland (1974) sejam contrastantes, entende-se que nem sempre o fornecido na partitura revela as reais intenções do compositor. Deste modo, acredita-se que seja função do intérprete, ao realizar a leitura, acercar-se dos paradigmas necessários para adentrar o texto.

John Butt (2002) reproduz o que foi mencionado por Jerrold Levinson: “os elementos que não estão grafados na partitura permitem ao intérprete amplo grau de variação” (BUTT, 2002, p. 61). Acrescenta o autor que, embora a obra e a partitura

sejam uma entidade única, ambas possuem infinita gama de possibilidades interpretativas³. Laiboissière (2002) reitera o pensamento de Butt (2002) no que diz respeito à tarefa do *performer*. Ambos os autores alegam que a análise musical possibilita ao intérprete descobrir os significados originais da escritura. No entanto, parece que aqui se está frente a uma contradição da autora, (vide p.11), pois ela se refere à impossibilidade de “se recuperar qualquer origem” (LABOISSIÈRE, 2002, p.11).

Possibilidades ou impossibilidades à parte, o discernimento opera como aspecto essencial na postura de um intérprete, cujo desenvolvimento lhe fornecerá a capacidade de distinção entre a sensação imediata e a intransigência, esta última “um estado de ignorância deliberada” (HOWAT, 1995, p. 6). Para Howat (1995), o intérprete que ignora, por desconhecimento, ou substitui as indicações do compositor, tomando por base o 'eu sinto assim', trata-se de um intérprete simplório que, escondido nas notas da partitura, ignora a responsabilidade de transmitir as solicitações de um artista. Tal desencontro torna-se visível a partir do momento em que o intérprete injeta sua personalidade na obra em grau superlativo, visto que a sensibilidade musical do intérprete encontra-se a serviço, como um elo entre a intenção do compositor, escrita na pauta, e sua divulgação no espaço (COPLAND, 1974; HOWAT, 1995).

A investigação, que tem por objetivo a obtenção do sentido musical de uma obra específica, fornece ao intérprete a indispensável familiaridade com a linguagem do compositor, propiciando ao intérprete embasamento naquelas passagens que não propiciam sentido imediato. A familiaridade com a linguagem do compositor, pode, porém, se apresentar vulnerável à influência das interpretações precedentes. Os feitiços fornecidos pela tradição, sejam eles passados oralmente de professor para aluno ou escutados em recitais e gravações, fazem da partitura um painel exposto à diversidade de aspectos (MEYER, 2000; MAGNANI, 1996).

Embora a internalização dessas informações se processe de maneira individual e em diferentes proporções, tal aspecto vai ao encontro de Meyer (2000) que diz: “muitas interpretações, quase em sua totalidade, não se encontram fundamentadas apenas em documentos, mas também em interpretações prévias” (MEYER, 2000, p.114). Para este autor, boa parcela das atuações musicais ou derivam das análises de partituras ou são reações a interpretações que o intérprete

³ Aplicação de pedal, dinâmicas, *ritardandos*, para citar alguns.

escutou e/ou aprendeu com seus mestres. Ressalta Howat (1995) que as gravações nas quais o compositor atua como intérprete de suas obras se configuram como um registro significativo, pois, ao mesmo tempo que fornecem ideias interpretativas, possibilitam amplos questionamentos.

De maneira geral, a interpretação de uma obra, seja a primeira ou a mais recente, interage com aspectos determinantes, provenientes da tradição. Meyer (2000) menciona que tais recursos expressivos se veem afetados, na perspectiva cultural e na teoria da natureza histórica, por um movimento dinâmico.

Janet Schmalfeldt (1985) reitera o exposto por Meyer (2000), ao observar que as interpretações nunca são definitivas no sentido de infalíveis ou finais. A interpretação, por se tratar de um processo criativo, se constitui em etapas, as quais fornecem ao intérprete a possibilidade de recriar o que já foi construído, assim surgindo novas visões.

Guerra-Peixe, ao ser entrevistado por Sônia Maria Vieira, em 1985, explana suas considerações acerca do que considera ser o processo de recriação no ato interpretativo:

Eu creio que é a sua liberdade de balançar dentro desse padrão de informação, segundo um determinado conceito de mundo, de criação musical, de composição; isso compreende estilo, forma, uma série de coisas que favorecem ao intérprete que tenha a sua saída, tenha a sua interpretação, desde que não leve a deformação à música. Ele poderá ter uma concepção bem diversa da de outro intérprete. Isso acontece frequentemente entre os grandes artistas (VIEIRA, 1985, p. 88-89).

Sendo a função do intérprete recriar a obra que está sendo executada, entende-se que novas escolhas devem vir à tona. Conforme Eduard Hanslick (1989),

Toda arte tem como objetivo manifestar exteriormente uma ideia que se torna viva na fantasia do artista. Este ideal na música é um ideal sonoro, não um ideal de conceitos, que somente seria traduzido pelos sons. Uma vez caída na fantasia do artista, começa então o trabalho de criação, que, partindo desse tema principal e sempre referindo-se a ele, persegue o objetivo de representá-lo em todas as suas relações (IDEM, 1989, p.68).

A explicação do autor leva a compreender que as ideias musicais se expressam por meio do material sonoro e, portanto, o intérprete assume o papel de mediador das ideias do compositor, em sua própria fantasia. Os paradigmas

fornecidos pelas informações estéticas proporcionam, portanto, ao intérprete respaldo para a interpretação.

1.2 Fidedignidade ao texto: abordagem crítica

Entende-se que cada interpretação se apresenta de modo singular. Através deste argumento, adentramos o âmbito da fidelidade ao texto musical. Indaga-se: quais parâmetros se podem utilizar para a aquisição do discernimento necessário do que se configura no texto musical? Até onde a personalidade do intérprete pode se inserir na *performance*?

Quanto à fidedignidade ao texto, sublinha-se que tal questionamento tem sido amplamente abordado em livros e artigos sobre música, pois, por se tratar de um assunto de ordem complexa, gera opiniões divergentes de intérpretes e estudiosos da área. Torna-se assim pertinente a exposição de alguns destes pensamentos para realizar um breve confronto de ideias.

Acerca do processo interpretativo, Laboissière (2007) ressalta que ele gera preocupações referentes à fidelidade, ao mesmo tempo em que é marcado pelas múltiplas relações estabelecidas - obra *versus* intérprete - e, sendo assim, o executante incorpora a postura de coautor.

Ao se considerar que uma das finalidades, na execução de uma obra, se mostra por meio da aproximação com as intenções do compositor, surge um dilema quanto à interpretação: deveria ser ela a reprodução exata do que está grafado na partitura ou pode ser configurada através da inserção, em certo grau, da personalidade do intérprete e da adição de elementos que não foram notados na partitura⁴? Para nortear tal questionamento, apresentam-se dois pensamentos referentes à construção interpretativa. O primeiro é defendido por Benedetto Croce⁵, para quem a interpretação deve transmitir estritamente as intenções do compositor. Conforme Sandra Abdo (2000), Croce afirma que a finalidade da execução musical é “revocar fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística” (ABDO, 2000, p.17).

Tal afirmação leva a refletir de que maneira um intérprete do século XXI, nascido no Brasil, pode revocar fielmente o significado original de, por exemplo, uma sonata de Joseph Haydn, escrita na corte de *Esterházy*? A investigação histórico-

⁴ Dinâmica, pedal, rubatos, etc.

⁵ (1866-1952) Historiador, escritor, filósofo e político italiano.

estilística pode induzir o intérprete a se aproximar da linguagem do compositor, considerando seu entorno, as possibilidades do instrumento, seu trânsito com as ocorrências não apenas de seu mundo, mas também do mundo exterior. Ainda se ressalta que o intérprete de hoje obtém sua escuta sonora interna da obra deste compositor no instrumento atual. A proposta de Croce parece, portanto, de difícil adequação ao ato interpretativo da época presente.

Winter e Silveira (2006) comentam que a impessoalidade na interpretação musical proposta por Croce, caso seja considerada legitimamente, é.

Impossível de ser realizada, pois o intérprete, mesmo que inconscientemente, sempre adicionará elementos subjetivos na interpretação e execução da obra. A proposta de Croce só vale a pena ser considerada se não for adotada de modo absoluto, ou seja, através do equilíbrio entre a vontade musical expressa do compositor, materializada na partitura e recriada o mais fielmente possível (WINTER & SILVEIRA, 2006, p.65).

Em contrapartida, o pensamento defendido por Giovanni Gentile⁶, descrito por Abdo (2000), fundamenta-se no preceito que “a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta” (ABDO, 2000, p.17). De acordo com o exposto, entendemos que o intérprete encontra-se como recriador de uma obra e, sendo assim, os resultados destes processos são considerados “criações sempre novas e diversas” (ABDO, 2000, p.17).

Winter & Silveira (2006) afirmam que, para Gentile, a obra deve adquirir uma forma distante da intenção original do compositor, por considerar a leitura como uma nova interpretação, resultando no surgimento de múltiplas interpretações.

Contudo, compreende-se que a forma distante, mencionada por Gentile, não significa o afastamento completo das intenções do compositor, mas a interpretação que não toma a partitura como único referencial. Tal distanciamento comporta uma execução que não seja apenas reprodução estritamente fiel das solicitações grafadas pelo compositor. Entende-se, pois, a possível invasão da personalidade do intérprete quanto à variação agógica e de outros elementos, tais como pedal e dinâmica. Para Gentile, a personalidade perfaz um dos artefatos que impulsionam a interpretação. Abdo (2000) menciona que:

⁶ (1875-1944) Filósofo italiano.

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma lente deformante, é um adequado canal de diálogo, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de interpretação, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal (ABDO, 2000, p.20).

Abdo (2000), ao evidenciar o equilíbrio na interação entre a personalidade do intérprete e a obra, atenta para possíveis falhas do executante, no sentido de sobreposição à obra, quando se entende a fidedignidade interpretativa como uma tentativa de preservar elementos musicais, expostos pelo compositor na partitura, e se considera sua época, seu entorno, sua corrente estilística, etc. Almejar fidelidade interpretativa não seria algo hipotético? No capítulo III e nas conclusões deste estudo, respondem-se tais questionamentos.

1.3 Guerra-Peixe e sua interconexão com o Nordeste

No início do século XX, episódios ocorridos na Europa, em decorrência da I Guerra Mundial, desencadearam articulações e consequentes transformações do cenário da América Latina, as quais marcaram profundamente a política brasileira. Tais fatos geraram uma visão de nacionalismo, que foi adquirindo contornos cada vez mais autoritários. Segundo José Luis Bendicho Beired (1999), alargava-se o caminho de uma ampla corrente política e intelectual, a direita nacionalista ou nacionalismo de direita. Neste contexto, nasce, na cidade de Petrópolis-RJ, no dia 18 de março de 1914, César Guerra-Peixe, filho do casal de portugueses, oriundos da região da antiga Beira⁷, Francisco Antônio de Guerra-Peixe e Anna Adelaide de Alago Guerra-Peixe que para aqui imigraram em 1893. De acordo com o *site*⁸ oficial do compositor, sua mãe dedicava-se à lida doméstica e seu pai, ferrador de cavalos, era músico amador nas horas de lazer. Guerra-Peixe, aos cinco anos de idade, iniciou seus estudos musicais com seu pai, através do violão e do bandolim. No ano de 1922, Guerra-Peixe integrava, como músico amador, o grupo de choro do botequim de portugueses denominado Choro de Carvalho, conforme informação de Bruno Lacerda (2011).

Em 1925, Guerra-Peixe passou a frequentar a Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis-RJ, nas classes de violino, piano e solfejo. Dois anos depois, como aluno de Gao Omacht⁹, obteve Medalha de Prata na Escola de Música Santa Cecília, por sua atuação ao violino. Aos 16 anos de idade, começou a trabalhar como professor de violino na Escola de Música Santa Cecília. Neste ínterim, escreveu sua primeira composição para piano, o tango Otilia (LACERDA, 2011). Complementa o citado autor que:

[...] o pai de Guerra-Peixe apresentou a peça ao maestro da Banda de Petrópolis, Firmino Borragio, que escreveu um arranjo para ser tocado em uma das sessões do Cine Glória. Guerra-Peixe estudou a partitura desse arranjo e decidiu, a partir dali, compor as próximas peças já com instrumentação apropriada para os grupos disponíveis, mas sempre contando com os conselhos e a ajuda de Firmino Borragio (LARCERDA, 2011, p.138-139).

⁷ Na divisão administrativa de 1835, a antiga Beira incluía a província da Beira Alta com o distrito de Viseu. A província da Beira Baixa incluía os distritos de Guarda e Castelo Branco.

⁸ *Site*: <http://www.guerrapeixe.com>

⁹ Professor de violino, imigrante da antiga República da Tchecoslováquia.

O comentário de Lacerda (2001) leva a observar a simultânea convivência de Guerra-Peixe com duas vertentes e suas afluências - a música popular e a música de concerto -, por recorrer a elementos musicais alusivos às práticas improvisatórias.

Diz Rosa Nepomuceno (2001) que, em 1932, ao ingressar no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, Guerra-Peixe frequentava a classe de violino da professora Paulina D'Ambrósio¹⁰. Paralelamente, atuava como violinista profissional, conforme informa Angelo Dell'orto (1998), em cinemas, teatros, bailes, igrejas, restaurantes. Dell'orto (1998) comenta que o mercado de trabalho para os músicos, nos anos 1930, apresentava-se bastante amplo. Guerra-Peixe passou a atuar em diversos segmentos. Dado a sua habilidade de improvisar, tais atividades rendiam-lhe diferentes oportunidades no âmbito da música profissional. Desse modo, conforme diz Lúcio Aguiar (2007), Guerra-Peixe adentrou o terreno dos arranjos, após ter sido apresentado a Radamés Gnattali. Ambos passaram a fazer frequentes visitas à Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Dell'orto (1998) menciona que Guerra-Peixe apresentava seus arranjos a Radamés Gnattali, em busca de sugestões e de possíveis críticas. Radamés Gnattali, após conhecer a escrita de Guerra-Peixe, o convidou para escrever arranjos para a Orquestra de Serenata, formada por dois violinos, flauta, clarinete, violoncelo, piano, contrabaixo e bateria. Esta orquestra era responsável pela execução das músicas ao vivo em programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Conforme Lacerda (2011), Vicente Paiva, diretor da gravadora Odeon, contratou Guerra-Peixe, por volta de 1938, como substituto do maestro arranjador Rondon e, assim, ele passou a atuar ao lado de Pixinguinha e de Radamés Gnattali. O contrato assinado com a gravadora na Odeon, segundo Antonio Guerreiro de Faria (2007), adicionado ao conhecimento das estimulantes propostas de Mário de Andrade aos compositores brasileiros, “o convívio com Radamés Gnattali, um músico que se sustentava com o trabalho de arranjador, o desgosto do trabalho instável de músico da noite e a finalização dos estudos de violino contribuíram para que Guerra-Peixe tomasse a decisão de procurar um professor” (FARIA, 2007, p.9), visto sentir ele, naquele momento, necessidade de se aprofundar no campo composicional.

¹⁰ (1890-1976) Natural de São Paulo, foi professora de violino na Escola Nacional de Música por 42 anos.

De acordo com Aguiar (2007), nos anos entre 1938 a 1943, Guerra-Peixe estudou de modo privado com Newton Pádua¹¹. A partir de 1941, ingressou no Conservatório Brasileiro de Música¹² e continuou seus estudos com o mesmo professor. Tornou-se o primeiro músico no Brasil formado em Fuga e Contraponto nos moldes do Conservatório de Paris e o primeiro aluno do Conservatório a concluir o curso em Composição. Neste ínterim, foi admitido como arranjador da Rádio Tupi, tendo declarado, segundo Randolph Miguel (2007), “[...] eu tive a sorte de pegar o bom tempo do rádio do Rio de Janeiro. Fui trabalhar na Rádio Tupi em 1942. À medida que eu me desenvolvia nos estudos, tinha uma orquestra favorável à experiência, neste sentido” (MIGUEL, 2007, p.18). Nisso se pode observar a ampla vivência musical de Guerra-Peixe, já adquirida aos 28 anos de idade.

Em torno de 1944, Guerra-Peixe passou a frequentar aulas particulares com H. J. Koellreutter¹³. No intuito de evoluir em seus estudos composicionais, filiou-se ao Grupo Música Viva. O papel de Koellreutter na evolução de Guerra-Peixe, segundo José Maria Neves (1981), foi fundamental. O autor acredita que o Grupo Música Viva¹⁴ propiciou ao compositor o impulso e o estímulo necessários para que ele se libertasse da linguagem tonal. Simultaneamente, o introduziu no âmbito da linguagem dodecafônica.

Entretanto, no que tange à linguagem dodecafônica, Neves (1981) considera que

a técnica dodecafônica jamais apresentou, no Brasil, uma resposta real às necessidades expressivas dos jovens compositores, tendo funcionado muito mais como disciplina técnica com vista a uma melhor organização mental. [...] O conhecimento da técnica dodecafônica e sua aplicação serviam como elemento estruturador da nova linguagem musical, garantindo-lhe unidade e coerência difíceis de serem obtidas fora deste sistema (NEVES, 1981, p.93).

¹¹ Professor de composição e violoncelista. Fundador da cadeira nº 34 da Academia Brasileira de Música. Fonte: <http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador34.html>

¹² Fundado por Lorenzo Fernandez, em 1936.

¹³ Compositor e professor de origem alemã. Chegou ao Brasil, em 1937.

¹⁴ O grupo Música Viva nasceu, em 1939, propulsionado pela juventude entusiasta de Koellreuter e Egídio de Castro e Silva, que haviam concebido sua organização, durante uma *tournee* pelo Norte do país. Contava o grupo, nessa época, com alguns dos nomes mais brilhantes da música brasileira, dentre eles Luiz Heitor, Brasília Itiberê, Luís Cosme e Otávio Bevilacqua. Desde maio de 1940, apareceu uma revista com a mesma bandeira. Desta publicação saíram 11 números até a dissolução do grupo, em 1941, com a partida de Koellreuter para São Paulo. (Mariz, 2005, p. 292)

De acordo com Serrão (2007), Guerra-Peixe dominou a técnica dos 12 sons, no entanto, aos poucos, esta técnica se tornou limitada para seu potencial criativo. Tal situação levou Guerra-Peixe à procura de novas possibilidades, entre as quais a introdução de expedientes rítmicos do populário da época, que possibilitou a nacionalização do dodecafonia. Neste ínterim, as preocupações ideológicas dos compositores que assumiram a escrita dodecafônica - tais como Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger - desembocaram na busca do equilíbrio entre a renovação do pensamento musical e a necessidade de falar uma linguagem acessível à maioria do público. Com isso, surgiu “uma tendência a conciliar a técnica dodecafônica e o espírito nacionalista, este predominando pouco a pouco, até que passasse a ser o elemento primordial” (NEVES, 1981, p.93).

De acordo com Ana Cláudia de Assis (2007), tal comentário se respalda na carta enviada por Guerra-Peixe ao musicólogo Curt Lange, em 22 de março de 1974, na qual afirma procurar

[...] dar ‘cor’ nacional às minhas obras, caracterizando também, o meu estilo. Não é por meio da simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para trabalhar pró-música nacional. (Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo). Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo (ASSIS, p.39, 2007).

O compositor procurava inovar sua maneira de compor, por acreditar na possível fusão entre duas correntes estéticas: o nacionalismo e a música dodecafônica. Conforme diz Vasco Mariz (2005), Guerra-Peixe substituiu a repetição da série dos 12 sons por fragmentos de células rítmicas ou melódicas da música brasileira. Gradativamente, suas composições tomavam esse rumo, isto é, refletiam a tentativa de fundir expedientes característicos da música brasileira com a técnica dodecafônica. De acordo com Luiz Paulo Horta (2007), embora Guerra-Peixe e outros compositores, tais como Edino Krieger e Eunice Katunda, tenham enveredado por este caminho, este procedimento pouco a pouco se mostrou insustentável, na opinião do compositor. Tal perspectiva é assim delineada por Assis (2007):

Infiltrando materiais de práticas musicais populares no âmbito da estruturação rítmica e melódica, Guerra-Peixe buscou imprimir uma “cor nacional” às suas obras dodecafônicas, construindo, assim, uma estética sonora própria, compatível com a linguagem da música

dodecafônica, mas, ao mesmo tempo, acessível ao gosto musical de sua época. Dos elementos priorizados por Guerra-Peixe em seu projeto da “cor nacional”, está o ritmo. Para ele, o ritmo na música dodecafônica era um dos principais elementos para atingir a “comunicabilidade” com o público brasileiro (ASSIS, 2007, p.34).

De acordo com Assis (2007), através de Guerra-Peixe surge uma proposta de música dodecafônica diferenciada daquela empregada pelos compositores brasileiros, durante os anos 1940. Entretanto, Antônio Guerreiro de Faria (2007) comenta que Guerra-Peixe, após a aquisição da técnica dodecafônica e a tentativa de desenvolvimento desta na música brasileira, observou que ela o aprisionava e abandonou o método de doze sons para construir sua própria técnica. Complementa o autor que “as teses de Mário de Andrade foram fundamentais para que pudesse construir sua própria linguagem” (FARIA, 2007, p.31). Segundo Guerra-Peixe, o “Ensaio sobre a Música Brasileira, que eu li e reli em 1937 e que veio me trazer convicções e me levar a inúmeras experiências” (GUERRA-PEIXE apud FARIA, 2007, p.31) conduziu ao entendimento das proposições anteriores. Lúcio Aguiar (2007) menciona que Guerra-Peixe: “[...] lê pela primeira vez Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade, base fundamental para sua adesão ao nacionalismo musical” (AGUIAR, 2007, p.130). Tais considerações se fundamentam em Ana Maria Cordeiro (1994) a qual expõe que, para Mário de Andrade, o processo nacionalista envolvia novos conhecimentos técnicos e uma atitude reflexiva do fundo social do artista, considerando-o “crítico musical e poeta moderno, sempre em busca de uma identidade nacional como manifestação cultural” (CORDEIRO, 1994, p.112).

Ao se considerar a influência do ideário nacionalista de Mário de Andrade em Guerra-Peixe, recorre-se a Serrão (2007) que afirma que o compositor, ao seguir

o pensamento estético de Mário de Andrade, reconhece a falta de sentido social em sua música. A única alternativa é voltar e recomeçar a trajetória. Nessa fase, ao traçar os novos caminhos, leva consigo uma rica bagagem cultural e um excelente domínio da técnica de composição. Seu primeiro passo, dentro do novo conceito, no entanto, trouxe muitas dúvidas quanto à trilha a seguir.

Apesar da convicção ao abraçar a causa nacionalista, a riqueza do populário brasileiro dificultava as escolhas. O choro, elemento importante na vida carioca, havia sido absorvido e magistralmente recriado por Villa-Lobos (1887-1959), a ponte de músicos populares, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), tentarem imitar a coleção do mestre. Guerra-Peixe questiona sua possível contribuição para esse gênero, já bem explorado e desenvolvido.

Surge nesse momento, mais precisamente em junho de 1949, a oportunidade de visitar o Recife, passando um mês nesta cidade. De

volta ao Rio de Janeiro, Guerra-Peixe se mostra deslumbrado com a experiência e desiludido com a desinformação carioca (SERRÃO, 2007, p.66).

A partir do momento que o dodecafonismo deixou de fazer parte de sua vida, restava a Guerra-Peixe o início de um aprendizado calcado na realidade musical que o cercava. Conforme diz Faria (2007), uma das motivações para iniciar esta nova fase foi a novidade do modalismo, visto que “Guerra-Peixe ficou tão impressionado com o maracatu que decidiu abandonar definitivamente a orientação estética inculcada por Koellreutter” (MARIZ, 2005, p.318). O surgimento da proposta para Guerra-Peixe trabalhar na Rádio Jornal do Comércio, segundo Aguiar (2007), levou o compositor a fixar sua residência na capital Pernambucana por três anos, vivência que direcionou uma nova fase na vida e na estilística do compositor.

Para tanto, basta lembrar que o modalismo marca presença na música folclórica do nordeste. Por isso, mencionamos Ermelinda Paz (1999) ao ponderar que o uso de escalas típicas da música nordestina surgiu do direcionamento estético de Mário de Andrade e da abordagem musical de Villa-Lobos, compositor que, ao possuir “forte sentimento de brasilidade, se utiliza sobejamente de temas folclóricos” (PAZ, 1999, p.59). Afirma a autora que, desde esta época, tornou-se crescente o número de jovens compositores que se interessavam pelo estudo do folclore. Dentre eles, destacam-se: os irmãos Siqueira, João e José; Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe.

Logo, a ida de Guerra-Peixe ao Nordeste mostrou-se fundamental para enriquecer a bagagem nacionalista que se encontrava cada vez mais enraizada em suas composições. André Egg (2004) menciona que um dos motivos que teria levado o compositor a pesquisar o folclore no Nordeste foi o fato de ele considerar insuficiente o material que encontrava no Rio de Janeiro. Afirma o mesmo autor que as pessoas que escreviam sobre o assunto não faziam viagens de pesquisa e limitavam-se a pesquisar em publicações, comprometendo o resultado do trabalho. O comentário de Neves (1981) reitera o exposto por Egg (2004), ao afirmar que o compositor

[...] deseja conhecer a fundo a tradição musical popular; e por não desejar informações de "segunda mão" (nem sempre corretas e suficientes), ele se fará um pesquisador de campo, recolhendo e estudando materiais de diversas regiões, tendo mesmo escrito

artigos e estudos musicológicos mais amplos que logo se firmaram como contribuições seguras e importantes sobre a musicologia brasileira. (NEVES, 1981, p.139)

Devido a seu desejo de conferir o material *in loco*, Guerra-Peixe chegou ao Nordeste, em 1949, e aí permaneceu por três anos, dedicando-se à pesquisa do folclore. Deste modo, o compositor foi apresentado à pluralidade de ritmos, melodias e manifestações, tais como maracatu, caboclinhos, xangô, catimbó, dança do coco, bumba-meu-boi, nas cidades pernambucanas de Olinda, Paulista, Igarassu, Jaboatão, São Lourenço da Mata, Limoeiro, Garanhuns e Caruaru, conforme relata Serrão (2007). Ao observar tais eventos, Guerra-Peixe realizava diversas anotações que, posteriormente, evidenciaram-se fundamentais à aplicação em suas composições. O compositor, no entanto, não se limitava apenas a observar tais eventos, também recorria a fontes informais. Aguiar (2007) comenta:

O compositor torna-se um colecionador do folclore nordestino, tendo como fonte de consulta informal sua empregada Irene, nordestina que costuma modalizar músicas tonais, dona de um repertório variado de cantos de trabalho e rezas de defunto. Viajando pelo interior recolheu material sobre mais de setenta manifestações folclóricas diferentes (AGUIAR, 2007, p.138).

Serrão (2007) reitera Aguiar (2007), ao expor que “Guerra-Peixe começa a assimilar os elementos modais da melódica pernambucana e os ritmos das danças e dos instrumentos de percussão” (SERRÃO, 2007, p.66). Pelo contato direto com músicas de tradição oral e, conseqüentemente, com culturas diversificadas dentro do Nordeste, ampliou sua atividade como compositor e pesquisador. O próprio compositor explica:

[...] Mero arranjador de música popularesca – é este o termo exato, longe de quaisquer intenções pejorativas – e sem preparação técnica em pesquisa de campo, eu era visto como intruso nessa área de cultura. Porém, jamais supuseram que eu poderia levar a contento uma atividade desta natureza, recolhendo material, lendo bibliografia especializada, concluindo e publicando trabalhos que viriam esclarecer pontos obscuros, controvérsias e mesmo revelando aspectos inéditos (GUERRA-PEIXE, 1980).

Tendo em vista a explanação de Guerra-Peixe acerca de sua atividade como pesquisador, a Figura 4 ilustra um exemplo de material oral por ele recolhido. Aí está

a Excelência do Padre Cícero, registrada pelo compositor em 1952.

♩ = 72

Rezad. sents.

I. Meu Pa - dim Ci - ço man - dô Qu'eu re - zas - se um a - bê - cê Man - dô man -
 - dô Man - dô man - dô_ Meu Pá - di Ci - ço man - dô Man - dô man -
 - dô Man - dô man - dô_ Meu Pá - di Ci - ço man - dô

Figura 4 (c.1-12)

Excelência ou incelência, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular (1998), é uma cantiga fúnebre em uníssono, sem acompanhamento instrumental, entoada nos velórios, junto ao morto. As excelências acontecem no interior brasileiro através das carpideiras, persistindo o costume, okherdado dos portugueses, de chorar o defunto..

Referindo-se ainda às pesquisas realizadas por Guerra-Peixe, Luitgarde Barros (2007) menciona que o compositor se fez pesquisador, na medida em que buscou a identificação dos modos nordestinos. Acerca das pesquisas do maracatu, se reproduz um trecho das cartas de Guerra-Peixe enviadas a Heitor Alimonda (2007):

[...] Tenho ido aos Maracatus colher material. Fui também aos xangôs. Material rítmico é o que não falta pra trabalhar. Em vista do que tenho observado, vejo que esta gente que compõe *alla brasileira* não sai mesmo da “toadinha”, com tanta coisa mais interessante para se fazer. [...] P.S. Tenho ido a xangôs que não é vida!!! Recolhi ritmos em quantidade. Pois somente nos três primeiros que fui visitar anotei cêrca de 70 ritmos. Isto junto aos ritmos de maracatu, caboclinho e outras coisas vai a um total de cem (100) ritmos... (ALIMONDA, 2007, p.108)

Margareth Milani (2008) corrobora o anteriormente explicitado, ao expor que o compositor, como nacionalista, teve a preocupação de renovar, através de soluções e técnicas criativas, o material folclórico de raiz, o popular e a música urbana.

Defendia a pesquisa *in loco*, tendo feito vários apontamentos de campo, visando estudar os aspectos menos divulgados do folclore brasileiro. A autora acrescenta que o empréstimo e o aproveitamento sonoro da cultura dita 'não erudita' concederam à obra de Guerra-Peixe um caráter novo.

A isso, Nelson Salomé de Oliveira (2007) acrescenta que:

Como compositor, Guerra-Peixe empenhou-se na produção de obras de caráter nacionalista, buscando sempre a utilização de elementos do folclore, de maneira peculiar. Ele enfatizava a pesquisa e o contato com elementos da cultura popular – principalmente os trabalhos de campo – como forma de aprofundamento, para que se evitasse, dentre outros, os riscos no trato superficial do material folclórico. Ele dizia também da importância de se vivenciar os fatos, absorver elementos de determinada cultura, criar hábitos mentais, para então compor naturalmente. Acreditava que, com a vivência adquirida pelo compositor, algo se refletiria na obra, mesmo que não houvesse intenção em utilizar este ou aquele material. (OLIVEIRA, 2007, p.91)

Embora a vivência do compositor refletisse, em suas obras, elementos significativos da cultura de uma região do Brasil, ele recebia convites para atuar no exterior. Barros (2007) comenta que, em 1949, Guerra-Peixe recusou tais convites, como o feito pelo regente alemão Hermann Scherchen para que o compositor fosse residir em Zurique, a fim de estudar regência. O compositor americano Aaron Copland convidou Guerra-Peixe para lecionar nos Estados Unidos, mas o brasileiro recusou a oferta.

Lacerda (2011) complementa o mencionado por Barros (2007), ao explicar que

Guerra-Peixe sempre acreditou que tudo que um músico precisava aprender poderia ser encontrado no Brasil sem precisar viajar para o exterior. Ele pensava também que a principal lição para o músico brasileiro só poderia ser aprendida no Brasil por meio de pesquisas de campo como as que ele realizou, por exemplo, em Recife, no interior e litoral paulista, e outros músicos e musicólogos realizaram em outros locais do país (LACERDA, 2011, p.142).

O pensamento de Guerra-Peixe mostrava-se, portanto, coerente, visto que a música brasileira por ele criada encontrava seus motivos enraizados no Brasil. Nepomuceno (2001) considera que o compositor

[...] não se impressionava com o fato de suas peças serem executadas na Europa. Acreditava que isso não traria grandes lucros

para a música brasileira. Para ele, do folclore é que poderiam sair os elementos que firmariam a personalidade musical do país no exterior. [...] O maestro não se preocupava em ser moderno, mas em valorizar uma estética muitas vezes desprezada pela elite cultural (NEPOMUCENO, 2001, p.31).

Os elementos aplicados nas composições de Guerra-Peixe foram extraídos das pesquisas de campo, a exemplo de seu contato direto com danças, ritmos e variantes melódicas em suas características modais. Como resultado de tais pesquisas, Neves (1981) menciona algumas composições que aludem à cultura brasileira, especificamente à nordestina:

Aí estão algumas das obras fundamentais do catálogo de Guerra-Peixe: a grandiosidade das "Suítes Sinfônicas" (ambas sobre temas folclóricos), a perfeita realização das "Trovas" (escrita sobre textos populares) e o fino gosto e o populismo direto das peças breves, "ponteados" e "Inúbia do Caboclinho" (igualmente sobre temas folclóricos) (NEVES, 1981, p.140).

Apesar de não ser o foco deste estudo, menciona-se que a pesquisa de Guerra-Peixe não se limitou apenas ao Nordeste, mas também foi realizada em São Paulo. Serrão (2007) comenta que, após longo período no Recife, Guerra-Peixe instalou-se em São Paulo, em 1953, onde permaneceu até 1960. Esta época foi permeada por novas descobertas em manifestações folclóricas, tais como: cururu, jongo, tambu, cateretê, samba-lenço, folia de reis, congada, moçambique, dança de São Gonçalo e de Santa Cruz. O próprio compositor afirma que "os contrastes entre a música paulista e a pernambucana são vistos a cores vivas; as semelhanças também". (GUERRA PEIXE apud SERRÃO, 2007, p.67)

Tendo em vista a declaração de Guerra-Peixe, menciona-se que o autor compôs, em 1954, duas obras distintas - a Suíte Nº 2 Nordestina¹⁵, foco do presente estudo, e a Suíte Nº 3 Paulista¹⁶ - as quais ratificam o exposto anteriormente. Um ano após ter feito as citadas composições, Guerra-Peixe publicou o livro "Maracatus do Recife", que, segundo Barros (2007),

[...] mostra a transformação do músico e musicólogo Guerra-Peixe no grande etnomusicólogo brasileiro, que mais contribuiu no ramo da Antropologia em nosso país, na segunda metade do século XX.

¹⁵ I. Violeiro II. Caboclinhos III. Pedinte IV. Polca V. Frevo

¹⁶ I. Cateretê II. Jongo III. Canto-de-trabalho IV. Tambu

Compondo o perfil de etnomusicólogo, Guerra-Peixe, ao pesquisar as manifestações da música popular do Nordeste, aborda a música como fato social, estudando os instrumentos e a música ela mesma, enquanto comportamento musical dos homens (BARROS, 2007, p. 116).

Tal explanação justifica um dos procedimentos adotados na análise desta obra: o exame individual de cada manifestação inerente à Suíte Nº 2 Nordestina, bem como a instrumentação que perfaz cada peça.

O pensamento de Mário de Andrade, exposto por Nepomuceno (2001), ao dizer que não era preciso repudiar o que vinha de fora, mas nacionalizar as informações, se enquadra no caso da quarta peça da Suíte Nº 2 Nordestina, a Polca, por ter sido esta peça elaborada pela fusão de elementos nacionais, os quais estão examinados no Capítulo III.

Encerra-se esta seção com uma consideração feita pelo próprio compositor a Luiz Paulo Horta, em entrevista ao Jornal do Brasil:

Se alguém fizer música nacional, ainda que não seja um grande compositor, pelo menos terá uma função social no seu país, dará uma contribuição à cultura nacional. Foi o que pensei, na época, que diabos, quem sabe posso fazer alguma coisa, sem maiores pretensões? Sempre fui interessado numa linguagem brasileira, inclusive quando dodecafonista (GUERRA-PEIXE apud NEPOMUCENO, 2001, p.29).

CAPITULO II

Enfoque metodológico

Ao se considerarem as especificidades do campo - no presente estudo, a interpretação de obras musicais - utiliza-se a pesquisa qualitativa como opção metodológica, pois, em qualquer campo de conhecimento, a tentativa de descrever, compreender ou explicar um fato ou fenômeno ocorre através dos procedimentos de investigação.

Conforme expõe Bernadete Gatti (2002), a pesquisa, como processo racional de interpretação e estabelecimento do conhecimento, vincula-se a critérios de escolha. A partir da seleção dos referenciais teóricos, adotados para o exame dos fatos, explicam-se, neste capítulo, as estratégias e os procedimentos que visam à aproximação do problema e à consequente apreciação, por diversos prismas, a fim de estabelecer critérios indutivos e interpretativos que fundamentem a compreensão.

Para a obtenção de subsídios que propiciassem o entendimento dos expedientes adotados por Guerra-Peixe na Suíte Nº 2 Nordestina, escolheu-se a análise como ferramenta metodológica. Para isto, consideraram-se as ideias de alguns teóricos da música, tais como Vanda Bellard Freire (2010), a qual afirma que a análise musical,

[...] conforme a concepção de pesquisa adotada, aponta para questões de natureza objetiva ou subjetiva. Analisar abrange, necessariamente, observar e comparar, pois o pesquisador, no processo de análise musical, ao identificar e descrever aspectos da música analisada, necessita observá-los e compara-los, não só no âmbito da própria obra focalizada, mas até mesmo em relação a elementos externos (FREIRE, 2010, p.38).

O raciocínio supracitado corrobora a linha de pensamento de David Lidov (2005), ao evidenciar que a análise, em suas especificidades externas e internas à música, envolve a inter-relação das atividades humanas. A análise, por se tratar de uma ação particularizada, fornece a compreensão dos subsídios estilísticos, os quais arrematam, de maneira significativa, a explicação e o entendimento dos estilos da música ocidental. Referindo-se a este assunto, Meyer (2000) diz que o contexto nos quais se encontram correntes políticas, circunstâncias econômicas, crenças religiosas e movimentos intelectuais, embora não atuem de modo direto na obra de arte, mostram-se fundamentais à investigação. Jan LaRue (2009) corrobora Meyer, ao mencionar que a análise pode desempenhar boa parcela das tarefas atinentes à

compreensão musical, pois a apreciação interpretativa se encontra entre as diversas maneiras de analisar. Contudo, atentando para as conexões necessárias à apreciação da obra em foco, a efetivação de um levantamento de dados sócio-históricos e musicais se fez necessário. Por tal razão, este estudo se efetivou em duas etapas: enfoque histórico e enfoque analítico.

a) Enfoque Histórico

Ao tratar da importância do levantamento histórico em uma análise, LaRue (2009) evidencia que o primeiro passo para a abordagem da análise estilística corresponde aos 'antecedentes'. Segundo tal autor, este termo destina-se ao que se entende por contexto histórico, pois ele considera que a ausência de respaldo, nas referências históricas, distorce a importância da classificação de fatos que não passam de convenções comuns. Referente a esse aspecto, Meyer (2000) apregoa que a classificação, por ser basicamente uma disciplina descritiva, esclarece apenas os traços que se encontram unidos e se mostram recorrentes. A análise estilística, ao formular hipóteses que vislumbram investigar os traços característicos de um repertório, analisar seus modelos melódicos, seus agrupamentos rítmicos, sua texturas, as possíveis diferenças de timbres etc., fornece o entendimento de como estes elementos se encaixam e se complementam entre si. Devido ao conhecimento se encontrar atrelado às informações contidas em documentos de determinado estilo, Meyer (2000) considera que isso não proporciona o conhecimento da totalidade das ações humanas do passado. Acrescenta o autor que a quantidade de dados do passado, aquela que se conservou em documentos, representa diminuta fração dos incontáveis acontecimentos ocorridos em determinada época. Meyer afirma que a semelhança entre o passado remoto, o passado recente e os fatos acontecidos há poucas horas está em eles se encontrarem escassamente documentados. de qualquer indivíduo ou grupo interpretar estes acontecimentos em seus significados.

Considerando o exposto, apresentam-se, no primeiro capítulo, informações biográficas de Guerra-Peixe e dados históricos atinentes ao entorno da Suíte Nº 2 Nordestina. Tal procedimento auxilia o entendimento da linguagem da obra em foco, por propiciar elementos para a observação do modo como a vivência do compositor

no nordeste, durante os anos 1949-1950, se refletiu na obra composta em 1954.

b) Enfoque Analítico

Para LaRue (2009), a análise atua como uma lente de aumento na percepção do pesquisador frente às ideias de um compositor. Considerando que a análise fornece o entendimento do grau de complexidade de uma obra, LaRue (2009) salienta que esta não vislumbra substituir a experiência adquirida pelo conhecimento prático, mas incorporar o conhecimento que a análise fornece ao amplo contexto das considerações pessoais, seja do intérprete, seja do pesquisador.

Desse modo, considera o mesmo autor que o primeiro passo, rumo ao exame analítico, consiste no levantamento de dados históricos e que o segundo passo se centraliza na observação significativa destes dados em relação à obra. Deve-se compreender as inter-relações dos elementos musicais, de modo a obter interpretações significativas, pela identificação de aspectos importantes de cada peça em relação ao compositor.

LaRue (2009) assinala que, ao determinar um quadro de observações, se faz necessário testar quais os materiais relevantes ao estudo e quais precisam ser eliminados para se chegar ao enfoque válido. Ou seja, examinar a estrutura geral da obra de modo a assinalar características que se mostrem relevantes e confirmar os traços característicos do compositor, através de um esquema analítico prévio. Caso se permita que os detalhes observados proliferem despreocupadamente, nunca se conseguirá uma compreensão sintética e coerente. Ao se pretender a obtenção de um progresso geral na compreensão da música, é necessário, portanto, a movimentação, tanto em âmbito geral quanto específico, enfatizando quer o externo quer o interno. As observações verdadeiramente significativas guardam, porém, equilíbrio entre o que pode ser concluído somente após muitas horas de estudo e aquilo que pode ser captado por um ouvinte, depois de várias audições.

O autor parte de uma ordem hierárquica subdividida em três partes: grandes dimensões; médias dimensões; pequenas dimensões. Em qualquer característica ou parâmetro a ser considerado, pode ser proposta vasta gama de matizes que abrangem desde um máximo até um mínimo. Embora esta solução possa parecer vaga, ela permite, na prática, descobrir a ênfase que leva determinado compositor a

trabalhar com determinado elemento de estilo.

LaRue (2009) propõe iniciar a investigação através do processo de observação, considerando a peça como um todo, a fim de captar o sentido do movimento e seu fluxo na totalidade. Isto proporciona a compreensão das partes isoladamente, em suas devidas perspectivas, e permite a identificação dos aspectos relevantes da peça, considerando a relação compositor/estilística/entorno. O esquema proposto por LaRue (2009) pode ser observado no Quadro 1.

| |
|-----------------------------------|
| PEQUENAS DIMENSÕES |
| Motivo, Semifrase, Frase |
| MÉDIAS DIMENSÕES |
| Período, Parágrafo, Seção, Parte |
| GRANDES DIMENSÕES |
| Movimento, Obras, Grupo de Obras. |

Quadro 1

LaRue (2009) esclarece, no entanto, que nem todas as obras utilizam a totalidade das unidades da hierarquia supracitada, visto representarem uma generalização. Para o autor, o caráter de uma obra define a quantidade de dimensões a serem examinadas.

Por ser a obra em estudo, no presente trabalho, uma suíte, entende-se que a observação se enquadra na grande dimensão, contudo, no Capítulo III, abordam-se as pequenas e médias dimensões. Tal procedimento se justifica de acordo com as considerações de LaRue (2009), pois ao se investigarem os elementos estilísticos dos movimentos isoladamente, observam-se, primeiro, as relações mútuas entre as partes para só então observar sua totalidade. Para delinear e classificar os expedientes musicais empregados por Guerra-Peixe, na Suíte Nº 2 Nordestina, recorreu-se, portanto, à pequena dimensão para o exame dos padrões rítmicos e das figuras melódicas, relevantes ao entendimento da linguagem musical do compositor, adotada nesta obra.

Ao partir da premissa que o exame dos padrões rítmicos da Suíte Nº 2 Nordestina possivelmente possibilita o entendimento das características de brasilidade, mencionadas por Serrão (2007), optou-se por examinar, de maneira sistemática, como o compositor dispõe o elemento rítmico e suas variadas

possibilidades em uma suíte de danças que caracterizam a música brasileira.

Arnold Schoenberg (2008) expõe que

As antigas formas de dança eram caracterizadas por determinados ritmos no acompanhamento que se refletiam, também, na melodia. Estas características rítmicas constituem o principal meio de distinguir, por exemplo, uma mazurca de uma gavota, ou de uma polca. Além do mais, auxiliam a estabelecer o clima e o caráter específico de uma peça individual, bem como a fornecer os contrastes internos estruturalmente necessários (SCHOENBERG, 2008, p.120).

Este comentário de Schoenberg corrobora o raciocínio de LaRue (2009), pois o autor explana a importância que as mudanças causadas por som, harmonia e melodia geram no ritmo. Para entender o ritmo e suas ambíguas acentuações oriundas da tensão, remontou-se às origens dessa complexidade, visando buscar subsídios, para o entendimento interpretativo, na função explícita de cada expediente adotado por Guerra-Peixe, na peça em questão.

De acordo com LaRue (2009), ao abordar a rítmica de determinada obra, nem sempre é possível entender as acentuações e as tensões por ela provocadas através de um estudo simplificado. Para tal autor, mostra-se apropriado remontar às origens dessa complexidade, analisando a respectiva contribuição de cada elemento musical. Devido aos aspectos rítmicos se relacionarem com outros elementos musicais, LaRue (2009) considera que as diferentes qualidades e quantidades do ritmo se apresentam como individualidades dos diferentes estilos musicais. Ao explicar que ritmo se distingue por meio dos aspectos de duração temporal e de medida, ele assinala que, na análise estilística, tais aspectos podem ser abordados de maneira ampla. Menciona inclusive que a onipresença do ritmo no âmbito musical alicerça e influencia outros elementos tais como harmonia, melodia e som. LaRue (2009) afirma que a impressão rítmica, obtida através de determinada passagem, ocorre por meio de três extratos denominados **contínuo**; **ritmo de superfície**; **interações**.

Por **contínuo**, entende-se a característica advinda da regularidade na hierarquia métrica. A eficácia do contínuo, na opinião do autor, consiste em representar a hierarquia do ritmo, pois a consciência de um pulso contínuo se deduz de uma estrutura do movimento. Tal aspecto possibilita o reconhecimento de notas sustentadas ou pausas, em que o núcleo desta hierarquia é o pulso individual. Assim, entende-se que o conjunto de pulsos em uma medida sólida e constante é o

que proporciona sentir a existência de uma base rítmica. A persistência neste foco, de contínua expectativa, pode se manifestar nitidamente no fenômeno da síncope, que se faz sentir como uma dissonância rítmica. O tempo, na opinião de LaRue (2009), atua como a velocidade pela qual o contínuo age e as indicações de mudanças no tempo influem em todas as dimensões do ritmo. As variantes e detenções agógicas, entendidas em relação ao tempo real, por diferentes intérpretes, não estão adequadas, porém, ao quadro geral da proposta do autor.

O segundo extrato do ritmo, exposto por LaRue (2009), é o **ritmo de superfície**. O autor o define como o próprio desenho rítmico, no qual estão subentendidas todas as relações de duração, representadas por símbolos da notação, e que se caracterizam pela organização temporal de valores.

O terceiro extrato é estabelecido pelo autor como **interações**. Elas surgem quando há interação do ritmo com os elementos musicais e estes apresentam uma regularidade que pode ser observada e sentida através do pulso ou do desenho rítmico. Estes efeitos afetam diretamente as pequenas dimensões, pois nossa consciência rítmica mostra-se imediata nas pequenas partes de uma obra, seja através de um motivo ou de uma frase. Ressalta o autor que a importância das interações, entre o ritmo e os outros elementos musicais, é proporcionar tensão e movimento direcional a situações que contém atividade sem direção, por exemplo, uma passagem com notas repetidas.

Para LaRue (2009), a dificuldade da compreensão rítmica surge, possivelmente, pela dificuldade de o analista apreciar as origens provenientes das mudanças de intensidades rítmicas, as quais o autor define como tensão, calma e transição, ou seja, dos **estados componentes do ritmo**. Ele explica que tal entendimento se realiza através da observação de um espectro de intensidade rítmica, desde uma atividade relativamente baixa até uma atividade alta, as quais se caracterizam por calma e tensão, respectivamente. O esquema de observação do espectro de atividade rítmica é apresentado na Figura 5.



Figura 5

Ponderando que as funções rítmicas se constituem de modo relativo, LaRue (2009) considera que o analista deve estar preparado para identificar as tensões ativas e as relativamente inativas, por meio da alta ou baixa atividade rítmica, as quais se apresentam diversificadas em função da corrente estilística.

A proposta do presente estudo consiste, entretanto, no reconhecimento e no entendimento dos estados de calma, transição e tensão na Suíte Nº 2 Nordestina, de modo que esta análise forneça subsídios interpretativos à compreensão da rítmica distribuída nas danças de tal obra. A fim de compreender os estados componentes do ritmo nesta obra, mencionamos a explanação de LaRue (2009) sobre a tensão, a qual se define como as pequenas intensificações ou acentuações, em especial as que ocorrem dentro do compasso. Isso, ao se entender que os níveis elevados de uma atividade rítmica de determinada origem projetam tensões de diversificadas durações. Para o mesmo autor, a tensão projetada trata-se, na verdade, das acentuações em suas diversificadas funções.

Apesar da tensão se mostrar através da alta atividade rítmica, ou de acentos, para LaRue (2009), uma nota longa, ao se configurar como preparação a notas em tempo forte, constitui um ponto culminante de tensão. Para ele, “a tensão deve ser compreendida como um impacto” (p.74).

Para exemplificar, observa-se que o procedimento adotado por Guerra-Peixe, na *fermata*, proporciona a ênfase expressiva que define o ponto culminante do Prelúdio Tropical nº 3 – Persistência, conforme a Figura 6:

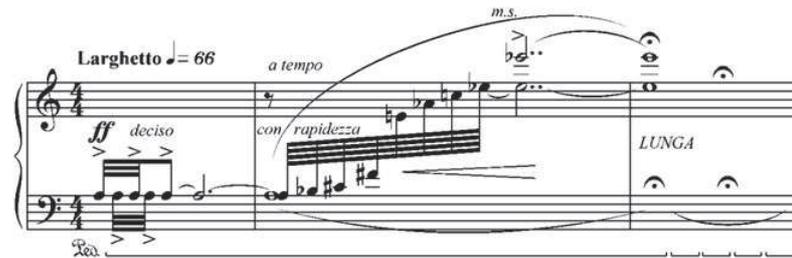


Figura 6 (c.1-3)

Segundo os preceitos de LaRue (2009), a tensão reside nos seguintes casos: alta atividade rítmica, acentos, nota longa – como preparação para nota em tempo forte. Considera-se, no entanto, que a presença de articulações, tais como *tenuto* e *staccato*, ocasionam a tensão.

Para LaRue (2009), calma apresenta-se como a extremidade oposta do espectro, um estado de estabilidade rítmica ou pausa que surge dos níveis inferiores da atividade rítmica. O autor utiliza a denominação calma, pois este termo confere uma “estabilidade que reflete com maior precisão o fluxo de intensidades variadas” (p.74). A calma pode ser observada através da estabilidade rítmica, elaborada por Guerra-Peixe nos Préludios Tropicais nº 4 - Ponteado de Viola, conforme mostra a Figura 7.



Figura 7 (c.1-4)

A transição, segundo LaRue (2009), ocorre na preparação da tensão. No repertório dos últimos dois séculos, encontram-se, frequentemente, essas transições sob forma de anacruses, as quais preparam ou intensificam os estados de tensão.

Considerando os diferentes estilos musicais, LaRue (2009) optou por adotar os seguintes termos para a transição: ascendente/descendente, intensificação/desintensificação, preparação/recessão, atividade/relaxamento,

impulso/retirada. No presente trabalho, adotaram-se os termos ascendente e descendente.

A fim de exemplificar a transição, apresenta-se um trecho do Préludio Tropical nº 6 Reza-de-Defunto de Guerra-Peixe, uma amostra de transição descendente, pois a anacruse direciona as notas para uma nota longa e, em seguida, uma nota longa com *fermata* – tensão.

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The score is divided into three sections. The first section is marked 'mf' and 'PREPARAÇÃO' in red. The second section is marked 'f' and 'ritard. molto'. The third section is marked 'p' and 'A Tempo'. A red circle highlights a long note with a fermata in the second section, labeled 'TENSÃO' in red. The word 'veloce' is written above the first section, and 'm.d.' is written above the second section.

Figura 8 – (c.1-4)

O autor ressalta que os estados componentes do rítmico - as transições, as tensões e os momentos de calma - não ocorrem necessariamente de forma rígida.

No próximo capítulo, examina-se a Suíte Nº 2 Nodestina, sob a perspectiva da pequena dimensão e expõem-se os estados do ritmo e a interação com os padrões rítmicos da música brasileira, empregados por Guerra-Peixe. Ao final de cada peça, organizou-se um quadro, sob a perspectiva da média dimensão, para ilustrar a disposição dos estados componentes do ritmo.

CAPÍTULO III

Análise interpretativa

O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar, já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som (ANDRADE, 1999, p.440).

3.1 A forma suíte: breve comentário.

De acordo com *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1994), a palavra francesa suíte refere-se a um conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente, na qual a intenção encontra-se em sua execução contínua. Considerada um gênero musical entremeado de diversos movimentos na mesma tonalidade, apresentava-se, no período barroco, em sua quase totalidade, baseada em formas e estilos da música de dança¹⁷. Ainda conforme o Grove (1994), na Inglaterra, a suíte foi geralmente denominada como *lessons*, ou *suites of lessons*, e assim continuou a ser conhecida mesmo após a época Händel. Na Itália, a suíte era chamada de sonata de *camera*. Na Alemanha, havia, para ela, diversificadas nomenclaturas tais como partes, *partitas*. Na França era conhecida como *ordres*.

Segundo Roland de Candé (2001), a suíte teve origem nos “*puncta* sucessivos da estampida medieval e no par pavana-galharda¹⁸ da Renascença”. (CANDÉ, 2001, p.505). Howard Ferguson (1975) elucida que, inicialmente, foi concebida como um acompanhamento de dança e, posteriormente, passou a ser escrita e apreciada por si mesma. Fergusson (1975), portanto, reitera Candé (2001) acerca dos *puncta* da estampida medieval. Entretanto, ressalta que, conhecida como *estampie*, ela se encontra entre as significativas formas instrumentais dos séculos XIII e XIV. Esta forma é composta por diversas seções, nas quais os *puncti*¹⁹ - A, B, C, etc. -, se apresentam com uma espécie de *ritornello* em cada um de seus segmentos, conforme observa-se na Figura 9.

¹⁷ Também se usavam termos como Partita, Abertura, Ordre e Sonata de Câmara (GROVE, 1994, p.915).

¹⁸ Pavana (dança-procissão, andada) – Galharda (dança saltada) (HARNONCOURT, 1988, p.228).

¹⁹ A possui a primeira terminação **y** e a segunda terminação **z**. Cada *punctus* subsequente recapitula uma parte de **A**, sendo a primeira vez com a terminação **y** e, na segunda vez, com a terminação **z** (FERGUSON, 1975, p.28).

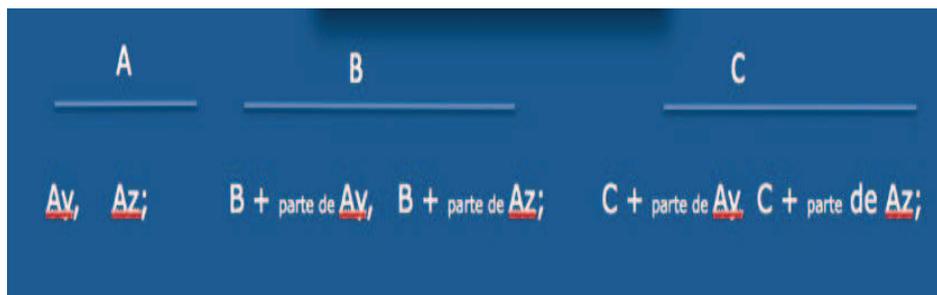


Figura 9

Acrescenta Candé (2001) que, no último quartel do século XVI, a suíte se impõe como forma instrumental e perde sua função coreográfica. Sobre a forma da suíte, Ferguson (1975) diz que ela foi padronizada possivelmente por Johann Jakob Froberger²⁰. Paulatinamente, passou a ser adotado como esquema básico o uso de quatro danças contrastantes, sendo elas a *allemande* da Alemanha, a corrente da Itália ou *courante* da França, a sarabanda da Espanha e a giga da Inglaterra.

No século XVI, Nikolaus Harnoncourt (1982) diz que a *allemande* consistia em uma dança de tempo rápido, melodia simples e cantante. Por não ser dançada desde o século XVII, “deixava grande margem de imaginação dos compositores. Assim como a maioria das outras danças, foi se tornando cada vez mais lenta à medida que ia evoluindo” (HARNONCOURT, 1982, p.232). Em razão das origens da *courante*, a italiana e a francesa, esta dança se apresenta com caráter variável. A italiana, encontrada com frequência em sonatas de Corelli, possui o compasso fixado em 3/4 ou 3/8 e caracteriza-se por passagens rápidas e ritmos simples. A francesa, mais lenta, era quase sempre notada em compasso 3/2, mas, devido a alguns acentos deslocados, tornavam o compasso difícil de ser reconhecido pelo ouvinte (GROVE, 1944; HARNONCOURT, 1982).

A sarabanda surgiu na Espanha, por volta do século XVI, teve algumas manifestações no México, tendo sido proibida, nesse mesmo século, pelo Concílio de Trento. Entretanto, após sua liberação, na primeira metade do século XVII, era “dançada com arrebatamento e selvageria nas cortes francesa e espanhola” (HARNONCOURT, 1988, p.236). Na França, Lully²¹ propiciou a esta dança um caráter formal, a qual foi tornando-se cada vez mais grave e solene. Para

²⁰ Compositor e organista Alemão.

²¹ Jean Baptiste Lully (1632 – 1687),

Harnoncourt (1988), a giga originou-se a partir de uma dança popular inglesa pouco conhecida e logo foi divulgada como peça instrumental.

De certa maneira relegada por outras formas preferidas por compositores clássicos e românticos, a suíte voltou a ser utilizada no final do século XIX. Desde então, as suítes encontram-se em instâncias distintas daquelas do passado remoto. Zamacois (2004) as distingue em dois tipos: o antigo e o moderno. A suíte no século XX passa a ser utilizada como título para a “seleção orquestral de tais como, balés e óperas, ou ainda para uma sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista” (GROVE, 1994, p.916). Acrescenta o autor que a

[...] a Suíte Moderna só conserva da antiga o significado original do vocábulo francês, ou seja, série de peças que forma um todo. No entanto, quando se refere à estrutura, estilo e demais peças, a suíte é completamente livre. Poderia dizer-se que os compositores se servem desta denominação para intitular as obras as quais não se enquadraria a Sonata nem a Sinfonia (ZAMACOIS, 2004, p.165).

Observa-se que, no Brasil, essa forma é amplamente apreciada e utilizada na produção musical de diversos compositores. Como exemplificação, citam-se: Suítes Prole do Bebê 1 (1919) e 2 (1925) de H. Villa-Lobos, Suíte para quinteto de sopros de Radamés Gnattali, Suíte sobre temas negro-brasileiros (1929) de Luciano Gallet, as Suítes Infantis nº 1 (1942), 2 (1949), e 3 (1968) de Guerra-Peixe.

Mario de Andrade (1962) menciona que a forma suíte “não é patrimônio de povo nenhum” (p.67). Comenta o autor que, no final dos bailes pranceanos e dos chás-dançantes, era comum a junção de várias danças de caráter e formas distintas. Para justificar a forma de suíte como um hábito nacional, Andrade (1962) utiliza como exemplo as rodas infantis, nas quais era comum as crianças juntarem um canto a outro, chegando a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças. Os cortejos semirreligiosos / semicarnavalescos dos maracatus nordestinos, o fandango do sul e centro do Brasil, as rodas infantis correspondem, muitas vezes, a peças em forma de suíte. No Brasil, encontram-se diversas danças, nascidas aqui como o maxixe, samba, cururu, etc. Andrade (1962) menciona que, além de serem formas isoladas, fornecem “fundo vasto para a criação das Suítes de música pura” (p.67)

No ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, Andrade (1962) elabora um pequeno roteiro para a elaboração da suíte, com danças que correspondem a uma suíte brasileira. São elas: ponteio, cateretê, coco, moda ou modinha, cururu e dobrado

(p.68). Entretanto, Guerra-Peixe utiliza outras danças para compor a Suíte Nº 2 Nordestina do esquema, entre as quais o cateretê, dança inclusa na Suíte Nº 3 Paulista.

Acerca do processo que antecede as composições citadas, Serrão (2007) comenta que, em 1951, Guerra-Peixe

Decide interromper sua criação musical, para se dedicar não só à pesquisa bibliográfica, como ao trabalho de campo, quando visita inúmeras cidades pernambucanas, chegando até Caruaru, nossa porta para o sertão. Em suas andanças, recolhe material de maneira sistemática, estabelecendo parâmetros para os pesquisadores de hoje. Esse material inclui as mais variadas manifestações folclóricas: xangô, catimbó, coco, pastoril, zabumba, reza-de-defunto, pregões e toques rítmicos de vendedores ambulantes (SERRÃO, 2007, p.66).

A mesma autora comenta que, em 1954, Guerra-Peixe retorna à composição com duas suítes: A Nordestina Nº 2 e a Paulista Nº 3, para piano. Serrão (2007) complementa que o compositor “mais uma vez encontra no piano o meio de expressão, em sua primeira abordagem, como o compositor nacionalista a que aspirava ser” (SERRÃO, 2007, p.67).

A Suíte Nº 2 Nordestina, editada pela Ricordi, em 1959, foi dedicada a Arnaldo Estrela e recebeu o primeiro prêmio no Concurso Brasileiro de Composição em comemoração ao 150º aniversário de fundação de G. Ricordi & C. Milano (1808-1958). A estreia da obra ocorreu, porém, apenas em 1967, tocada por Maria Aparecida Ferreira, no Festival de Inverno de Ouro Preto, em Minas Gerais.

3.2 Análise dos padrões rítmicos

VIOLEIRO

Esta peça se encontra estruturada no esquema A-B-A', no modo mixolídio, andamento *circa* ♩=88, composta de 66 compassos. Ela tem por título um personagem comum ao folclore brasileiro, o violeiro. Conforme o Dicionário de Música Grove, violeiro é um cantador, com presença frequente em feiras e quermesses, tanto no nordeste como no leste e no centro do Brasil. Este personagem característico por sua voz fanhosa tem na viola caipira sua companheira inseparável. Este cantador descreve feitos históricos, de um modo que o texto subjuga em importância o contexto musical. Para Guerra-Peixe (1959), o

violeiro é um poeta-cantor, um improvisador de versos e melodias modais com acompanhamento de viola caipira.

Na introdução (Figura 10, c.1-4), o compositor apresenta uma espécie de molde rítmico para os demais compassos da peça. Levando em consideração os pressupostos de LaRue (2009), tendo em vista a construção interpretativa da peça, se fica frente a uma situação musical na m.d. que se configura como **calma**. Este estado rítmico, ao longo da introdução, apresenta pequenas tensões, dadas as acentuações em *tenuto*, utilizadas por Guerra-Peixe.

Figura 10 – (c.1-4)

Na seção A (c.5-24), evidencia-se o uso, por Guerra-Peixe, do baião de viola, conforme a Figura 11:

Figura 11 – (c.5)

O acompanhamento feito pela mão esquerda,

[...] reproduz o que os populares chamam de baião-de-viola ou rojão, possível sobrevivência do bordão (som grave) que na Antiguidade era obtido apenas em instrumentos de sopro e que posteriormente, ao tempo do Madrigal acompanhado, teria passado para os de cordas percutidas, avós da nossa atual viola (GUERRA-PEIXE, 1959).

Tal comentário pode ser aplicado ao Madrigal, concebido para pequenos grupos de cantores e instrumentistas, conforme explica Roland de Candé (2001). Nisso, se pode constatar a semelhança do Madrigal com o Violeiro, visto esta peça se apresentar estruturada por meio de cantorias na m.d. e acompanhamento instrumental na m.e.

Sobre o caráter do Violeiro, a indicação ‘sempre alegremente’ significa, de acordo com o compositor, a necessidade de manter o caráter alegre e variado em sua configuração rítmica, isto é, as características inerentes ao Baião, por ser o Baião de Viola empregado como acompanhamento em todas as seções desta dança. No entanto, este expediente se apresenta enriquecido sob o ponto de vista harmônico (Figura 12, c-25-27). O compositor estabelece a relação I e IV graus, conforme o emprego dos acordes F/E (c.25 e 29), Bm7(-5) (c.26 e 30), Em (c.27 e 31), Eb(#11)/E (c.28 e 32), D/C# (c.36 e 40), G#m7(-5) (c. 37 e 41), C#/F# (c.38 e 42) F#(b5)(b9) (c.39 e 43), conforme trecho mostrado na Figura 12.

Figura 12 – (c.24-27)

Referindo-se ao ritmo do baião, Edgar Rocca (1986) comenta que ele se apresenta subdividido entre os instrumentos triângulo, pandeiro, agogô e bombo. Isso permite observar que Guerra-Peixe possivelmente recorreu à batida do bombo²² no acompanhamento da mão esquerda. No entanto, o compositor realiza uma pequena variação, ao substituir uma das semicolcheias por um ponto e adicionar uma colcheia, conforme mostra a Figura 13.

²² BOMBO – “É o maior dos tambores de duas peles. Tem o som grave e é tocado por uma maceta. Para efeitos de trêmulos pode ser usada uma maceta com uma bolota de feltro ou lã em cada ponta, duas baquetas de tímpano ou duas baquetas de surdo” (ROCCA, 1986, p.21).

BAIÃO

Triângulo

Pandeiro

Agogo

(Vareta)
Bombo
(maceta)

não saienta

b

Figura 13

Sob o ponto de vista tímbrico, Rocca (1986) expõe que a rítmica do bombo indica duas semicolcheias com sons distintos, visto o mais agudo ser manuseado pela vareta e o grave pela maceta, a fim de proporcionar sensação de *arsis* e *tesis*. Guerra-Peixe emprega no Baião de Viola a mesma disposição tímbrica, representada pelas duas últimas colcheias, a qual pode ser efetivada neste instrumento através de diferentes gestos, a fim de conferir um colorido tímbrico a esta rítmica. Apesar da rítmica do Baião de Viola se apresentar de forma variada em relação ao Baião²³, constata-se a intenção do compositor de utilizar o mesmo esquema sonoro, dado o emprego da nota Mi em oitavas diferentes, conforme evidencia a Figura 14.

BAIÃO

Triângulo

Pandeiro

Agogo

(Vareta)
Bombo
(maceta)

não saienta

b

Figura 14

De modo análogo, o compositor recorreu ao baião em outras obras de sua produção, por exemplo nas peças: Galope Para Viola e Piano (1957) e Prelúdio Tropical nº 4 - Ponteados de Viola (1979).

²³ Ver Figura 13.



Figura 15 - (c. 7)



Figura 16 - (c.44-45)

Para a entrada do tema, Guerra-Peixe estabelece a **tensão**, ao recorrer à articulação *tenuto*, para destacar as notas do tema. O intérprete possivelmente recorrerá ao efeito sonoro que o toque *cantábile* proporciona. Guerra-Peixe, na partitura, explica que o tema utilizado é uma cantoria conhecida por gemedeira. Esta espécie de cantoria, de acordo com Luís da Câmara Cascudo (1972), se caracteriza como um desafio, através da disputa poética cantada, entre os cantadores do nordeste brasileiro.

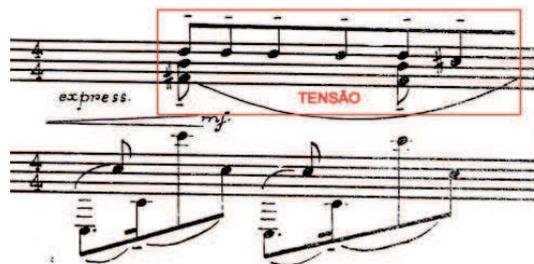


Figura 17 – (c.9)

Ao se considerar a linha de pensamento de LaRue (2009), o ritmo interage com outros elementos musicais e pode, inclusive, advir deles. Por isso, observa-se a maneira como Guerra-Peixe dispõe, nesta peça, o cromatismo, inerente à gemedeira.



Figura 18 – (c.12-14)

De acordo com Antonio Guerreiro de Faria (2007),

é no folclore, que é coisa popular, que os modos são deformados por força do contexto da tradição oral e criativa na qual ocorrem. Desta forma, as alterações cromáticas realizadas por Guerra-Peixe são um eco da cultura popular brasileira, realizada na música de concerto (FARIA, 2007, p.36).

Acredita-se que Guerra-Peixe empregou tal procedimento para integrar a música popular com a música de concerto. Ao se considerar a música como um todo significativo, entende-se que essa interação tenha sido uma maneira de o compositor não incluir, em sua música, as fronteiras ideológicas do passado brasileiro, por ser a música de concerto, naquela época, acessível apenas a uma parcela da sociedade. A seção B (c.25-46) se caracteriza pelo ritmo relacionado ao Galope à Beira Mar (Figura 19), conforme comenta o compositor nas notas explicativas da peça.



Figura 19 – (c.25)

Esta configuração rítmica foi criada pelo repentista cearense José Pretinho, após perder um duelo em martelo agalopado²⁴. Reza a lenda que logo após a derrota, o repentista retirou-se à beira-mar e, ao observar e ouvir o ritmo do marulho,

²⁴ Martelo Agalopado é um estilo de poema utilizado por cordelistas e cantadores, nos improvisos ou nos textos escritos.

adveio-lhe à mente o som do galope²⁵. O Galope à Beira Mar se caracteriza por versos de onze sílabas, organizados em estrofes de dez, em que a última palavra deve terminar com o som ‘mar’ ou, de preferência, com ‘galope à beira mar’.

Assim, percebe-se que Guerra-Peixe adota este expediente rítmico junto a duas variantes do tema principal (c.9-14) e que estas se organizam por meio de onze compassos cada, como uma alusão aos versos de onze sílabas do repentista. Guerra-Peixe utiliza a elisão do ritmo de modo a costurar os versos de onze sílabas e, dessa maneira, efetiva a continuidade das frases (Figura 20).



Figura 20 – (c.26-27)

De acordo com Rocca (1986), a rítmica do Caboclinhos²⁶ fornece material para verificar que o ritmo da maracá²⁷ semelhante ao Galope à Beira Mar (Figura 21).

²⁵ Dança em tempo binário, de origem inglesa, conhecida em Pernambuco no século XIX (ANDRADE, 1999, p.238)

²⁶ Subdividida nos instrumentos caixa, ganzá, maracá, tambor surdo, zabumba e arco e flecha.

²⁷ “Consiste num pequeno coco com pedrinhas ou sementes em seu interior. É provido de um cabo aonde o executante segura para sacudi-lo. É um instrumento sagrado entre os índios e ajuda a marcar os seus cantos e as suas danças” (ROCCA, 1986, p.28).

CABOCLINHOS

The image shows a musical score for the piece 'CABOCLINHOS'. It consists of six staves, each representing a different instrument: Caixa, Ganzá (chocalhos grandes), Maracá, Tambor surdo, Zabumba, and Arco e Flexa. The Maracá staff is highlighted with a red rectangular box. The score is written in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 138. The Maracá part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the other instruments have more complex rhythmic patterns.

Figura 21

Evidencia-se, pois, a presença recorrente desta escolha de Guerra-Peixe, referente ao uso em Galope à Beira Mar. Entende-se que tal recurso é uma maneira de interligar as danças Violeiro e Caboclinhos.

A seção A' apresenta parte do tema principal (c.51-57)²⁸ e o estado rítmico utilizado é o da **tensão**. Assim, salienta-se o emprego *ostinato* da articulação *tenuto*, conforme a Figura 22, bem como nas outras seções até aqui expostas.

The image shows a piano accompaniment score for a section of the music. It consists of two systems of staves. The first system starts with a circled number 50. The score is written in 4/4 time and features a prominent tenuto articulation. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern in the bass line and a more melodic line in the treble. The tempo is marked as 'p' (piano).

Figura 22 – (c.51-55)

²⁸ Destacamos a existência de um equívoco da Ricordi na contagem de compassos. O compasso 50, na realidade, é 51.

Na coda, a estabilidade rítmica do acompanhamento e a tênue participação rítmica da mão direita mostram a intenção do compositor, em uma dinâmica decrescente, de adentrar à **calma**.

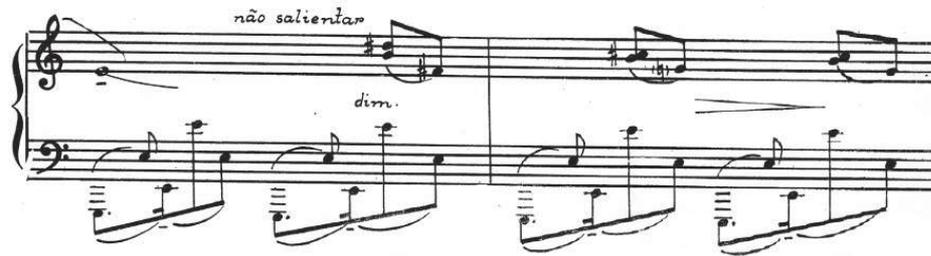
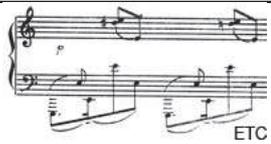


Figura 23 – (c.58-59)

Tendo em vista a observação desta peça dentro dos aspectos da média dimensão, se pode conferir, no Quadro 2, como Guerra-Peixe dispõe os estados rítmicos no Voleiro. Constata-se, contudo, a existência de dois estados rítmicos em um mesmo compasso. De acordo com LaRue (2009), os três estados não necessitam aparecer obrigatoriamente em uma obra musical.

| CALMA | CALMA + TENSÃO | TRANSIÇÃO | TENSÃO |
|---------------------------|----------------|-----------|---------------------------|
| <p>c.1-2</p> | <p>c.3-4</p> | | <p>c.9-20</p> <p>ETC</p> |
| <p>c.5-7</p> <p>ETC</p> | <p>c.8</p> | | <p>c.24-46</p> <p>ETC</p> |
| <p>c.21-23</p> <p>ETC</p> | <p>c.50</p> | | <p>c.51-55</p> <p>ETC</p> |
| <p>c.47-49</p> <p>ETC</p> | | | <p>c.60-61</p> <p>ETC</p> |
| <p>c.60-61</p> <p>ETC</p> | | | |

| | | | |
|---|--|--|--|
| c.56-59 | | | |
|  | | | |

Quadro 2

CABOCLINHOS

Esta peça se encontra estruturada no esquema A-B-C-A', possui andamento *circa* ♩ =126 com 68 compassos que se desenvolvem nos modos Mixolídio e Lídio. Os Caboclinhos consistem em grupos fantasiados de indígenas, os quais, com pequenas flautas e pífanos, percorrem as ruas das cidades nordestinas durante o carnaval, a modo de representar cenas de caça e combate. Guerra-Peixe (2007) menciona que, ao realizar pesquisas *in loco* nos grupos tupinambás²⁹, canindés³⁰ e tupis³¹, constatou que todos eles possuem a mesma estrutura, música, dança e autos. Os personagens dos tupinambás são compostos por Cacique³², a Índia-Chefe³³, o Pajé³⁴, o Madriá³⁵, os Caboclos³⁶, as Caboclas³⁷, o Capitão³⁸, o Tenente³⁹, o Porta-Estandarte, os Meninos, as Meninas e o Caboclo-de-baque⁴⁰.

²⁹ Os tupinambás foram os primeiros indígenas que Pedro Álvares Cabral encontrou, quando chegou ao Brasil, em 1500. No início do período colonial, os tupinambás ocupavam o sudeste do Brasil numa faixa costeira que ia do rio Juqueriquerê, em São Paulo até ao Cabo de São Tomé, no Rio de Janeiro. A maior concentração encontrava-se na Baía de Guanabara. Fonte: [http://www.infopedia.pt/\\$tupinambas](http://www.infopedia.pt/$tupinambas)

³⁰ Índios que viviam às margens dos rios Banabuiú e Arara Quixeramobim, no Estado do Ceará.

³¹ Os tupis ocupavam a região costeira que se estende do Ceará a Cananeia (SP).

³² “Chefe supremo, a ele cabe a direção do agrupamento, ensaiá-lo e conduzi-lo nas exibições, bem como inventar ou adaptar as estórias para o auto” (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007, p.37).

³³ “Depois do Cacique é a autoridade máxima. Na hipótese de vir a alcançar idade avançada e não poder mais dançar, será simbolicamente substituída nas danças e nas falas, mas continuará exercendo o posto de sempre” (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007, p.37).

³⁴ “Cacique envelhecido e voluntariamente afastado do comando. Se solicitado, atua como conselheiro do grupo” (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007, p.37).

³⁵ “Espécie de pai do Pajé e Feiticeiro da Tribo” (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007, p.37).

³⁶ Índios do sexo masculino.

³⁷ “As mulé dos Caboclos” (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007, p.37).

³⁸ Chefe dos Caboclos que comanda uma das alas, à qual dão o nome de cordão. Eventual substituto do cacique.

³⁹ O chefe do outro cordão.

⁴⁰ Caboclo-de-baque é o músico e o termo baque refere-se ao toque. (GUERRA-PEIXE, 2007, p.37).

Quanto à coreografia, Guerra-Peixe (2007) menciona a existência de duas espécies: a individual, executada por cada figurante com passos e movimentos livres, e a coletiva, cujos passos e movimentos são imaginados por um dos participantes e, após os ensaios, apresentados ao público. O compositor denomina a primeira *ad libitum* - simplesmente dança e a segunda, coreografia. Todos os participantes, com exceção dos músicos, executam coreografias – denominadas toré - de andamento vivo com o ritmo marcado por preacas⁴¹. Segundo Guerra-Peixe (2007), o Cacique comanda o início e o término da execução instrumental utilizando um apito. Ao soar deste, o músico da inúbia começa a tocar, seguido pelos músicos da percussão. Proveniente da mescla indígena, essa manifestação popular se encontra amplamente imbuída de sentimento nativista e consiste na exposição das danças indígenas aos homens brancos, sendo a principal atração das festas militares e religiosas. Os Caboclinhos saem às ruas e param à porta da residência de pessoas que estimam para apresentar um auto, composto por versos decorados ou improvisados que representam uma versão da História do Brasil. Louvam a riqueza da terra, a selva, a valentia e a dignidade das tribos, Pedro Álvares Cabral, as divindades ameríndias, para citar alguns. (GUERRA-PEIXE APUD ARAÚJO, 2007; CASCUDO, 1972). A instrumentação consiste em duas caracaxás ou maracás, um tarol, um surdo e uma inúbia, a qual se destaca por executar as melodias, no caso modais. A inúbia contém quatro orifícios destinados ao dedilhado, a fim de auxiliar a produção do som. Para a afinação do instrumento, adiciona-se mel de uruaçu em seu bocal. A Figura 24 ilustra o toque da percussão dos grupos paranaguás, tupis e tupinambás, documentados por Guerra-Peixe (2007) por meio de gravação *in loco*.

⁴¹ “Consiste num arco chamado ‘preaca’ e uma flecha com uma ponteira mais fina do que o corpo. Na preaca existe um orifício que deixa passar apenas a ponteira da flecha. O corpo desta, por ser mais grosso, não passa no orifício e bate contra o arco quando é acionada. Exatamente, o som produzido por esse entrechoque é usado para marcar o ritmo dos Caboclinhos” (ROCCA, 1986, p.17).

TOQUE DA PERCUSSÃO DOS PARANAGUÁS

TOQUE DA PERCUSSÃO DOS TUPIS

TOQUE DA PERCUSSÃO DOS TUPINAMBAS

The figure consists of three vertically stacked musical staves, each representing a different percussion ensemble. The top staff is for 'TOQUE DA PERCUSSÃO DOS PARANAGUÁS' and includes staves for 'MINEIROS' (with 'mão dir' and 'mão esq' labels), 'TAROL', and 'SURDO'. The middle staff is for 'TOQUE DA PERCUSSÃO DOS TUPIS' and includes staves for 'CARACAXAS' (with 'mão dir' and 'mão esq' labels), 'TAROL', and 'SURDO'. The bottom staff is for 'TOQUE DA PERCUSSÃO DOS TUPINAMBAS' and includes staves for 'CARACAXAS' (with 'mão dir' and 'mão esq' labels), 'TAROL', and 'SURDO'. Each staff contains rhythmic notation with various note values and rests, indicating the specific patterns for each instrument.

Figura 24

Ao se compararem a rítmica do Caboclinhos, coletada por Guerra-Peixe (Figura 24), e a rítmica exposta por Rocca (1986) na Figura 25, se discernem pequenas variantes na rítmica do tarol e do surdo. Embora a rítmica seja idêntica, Rocca (1986) a difere na instrumentação empregada e, inclusive, inclui a zabumba. Em seu método, o autor expõe que “a troca de um elemento ou a inclusão de outro, não abalou, em nada, nem as estruturas nem as características principais desses ritmos” (ROCCA, 1986, p.39).

Figure 25 is a musical score for a percussion ensemble. It is written in 4/4 time with a tempo of 138. The score is divided into three sections: TABOUL (Caixa), CABACAYAS (Genza (chocalhos grandes) and Maracá), and BBEACAS (Zabumba and Arco e Flexa). The Caixa part consists of a steady eighth-note pattern. The Genza and Maracá parts feature a complex rhythmic pattern with accents. The Tambor surdo part has a slower, more spaced-out pattern. The Zabumba part has a pattern with accents and rests. The Arco e Flexa part consists of a simple pattern of 'x' marks.

Figura 25

Na seção A, compassos 1 e 2 da Figura 26, o expediente rítmico empregado pelo compositor assemelha-se à rítmica do surdo, instrumento característico do Caboclinhos, evidenciado pela nota grave, possivelmente como alusão ao mencionado instrumento. Assim, mostra-se pertinente o destaque desta célula rítmica, a modo de conferir um caráter percussivo neste trecho.

Figure 26 shows a piano score for 'Cinco' by Rocca (1986). The tempo is 126. The piano part is marked 'sempre bufolesco' and 'f'. The bass line is circled in red, highlighting a rhythmic pattern. Below the piano score are the percussion parts for Tambor surdo and Zabumba, which mirror the rhythmic pattern highlighted in the piano score.

Figura 26

O emprego deste expediente na peça *Inúbia do Caboclinho*⁴² (Figura 26 c.1-2) leva a constatar que Guerra-Peixe adota o expediente do Caboclinhos diretamente do folclore, visto o compositor aplicar o andamento característico, aludir aos instrumentos e empregar os padrões rítmicos que perfazem esta dança.

Figura 27

Tendo em vista o empenho do compositor em manter as características do Caboclinhos, verifica-se que a pesquisa de campo realizada no nordeste mostrou-se fundamental para suas composições nacionalistas, visto ter ela possibilitado ao compositor o material necessário para que pudesse inserir, de forma sistemática, elementos diretos de manifestações populares. Inclusive, menciona-se a preocupação do compositor quanto ao emprego de distintas articulações nesta peça, a modo de conferir diferentes sonoridades, aludindo às características tímbricas desta dança.

Nisso, o uso pelo compositor (Figura 28, c.13-16) das articulações acento, *tenuto* e *staccato* evidenciam o estado rítmico inerente à **tensão**. Embora LaRue (2009) explique que a **tensão** se caracteriza por meio de acentos, considera-se o emprego do *staccato*, nesta passagem, como um recurso que favorece o estado de **tensão**.

⁴² Versão para flauta e piano, visto que, originalmente, *A Inúbia* foi escrita para orquestra em 1956.

Figura 28 - (c.13-16)

Por se encontrar a melodia grafada no registro agudo, ressalta-se a possível alusão à inúbia no tema principal (Figura 29, c.9-12). O acompanhamento adotado pelo compositor mostra-se semelhante à rítmica da caixa e a maracá, de acordo com a explicação de Rocca (1986), no 'Método de Ritmos Brasileiros'. Tendo em vista esta observação, enfatiza-se a importância da investigação histórica sobre o compositor e a obra a ser executada, considerando a possibilidade de os dados coletados servirem como base para sua construção interpretativa.

The image displays a musical score for the piece 'CABOCLINHOS'. It consists of three parts: a piano accompaniment, a percussion part, and a tempo marking. The piano part is written in 4/4 time and features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The percussion part includes 'Caixa' (snare drum) and 'Maracá' (shaker). The tempo is marked as '♩ = 138'.

Figura 29 - (c.9-12)

Para enfatizar a **tensão**, Guerra-Peixe recorre à *fermata* e finaliza a seção A em uma cadência suspensiva. Considerando as interações dos elementos musicais propostos por LaRue (2009), observa-se que a dissonância em intervalo de 2ª menor e a dinâmica em *ff* intensificam esta **tensão**.

This image shows a close-up of a musical score snippet. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff. A dissonant interval of a minor second is highlighted with a red box and the word 'TENSÃO' in red. The dynamic marking *ff* is also present, circled in blue.

Figura 30 - (c.27)

Adentrando a seção B (c.28-41), depara-se com o estado rítmico denominado por LaRue (2009) **transição**. A rítmica adotada nesta seção mostra-se idêntica àquela empregada por Guerra-Peixe no acompanhamento do tema principal (Figura 29) e permite constatar a intenção do compositor de estabelecer uma conexão entre as seções A e B do Caboclinhos. A elisão rítmica empregada no Violeiro (Figura 31) mostra-se recorrente, a fim de manter a unicidade rítmica e costurar as seções.

Figura 31

Considerando a rítmica que perfaz esta manifestação popular, Guerra-Peixe (1959) assinala que o surdo⁴³, por executar o toque característico, se sobressai aos demais instrumentos. Identifica-se assim uma alusão da batida característica ao surdo, no final da Seção B, reiterando o emprego direto dos padrões do folclore, conforme mostra a Figura 32.

⁴³ “A maçaneta é utilizada para percutir a membrana e a vareta para percutir o metal do instrumento. A maçaneta realiza a parte rítmica, enquanto a vareta realiza o contratempo” (GUERRA-PEIXE, 2007, p.45).

The image shows a musical score for piano and tambor surdo. The piano part is in 2/4 time, marked 'poco' and 'ritard.' with a tempo change to 4/4. The tambor surdo part is in 2/4 time. The score is attributed to ROCCA (1986).

Figura 32 (c.39-41)

A seção C (c.42-54) desenrola-se sob a indicação do andamento $\text{♩} = 108$. Entretanto, segundo Guerra-Peixe, “parte de 144 semínimas por minutos e com o entusiasmo dos músicos e dançadores vai acelerando até cerca de 166 semínimas ou mais” (GUERRA-PEIXE, 2007, p.47). Desse modo, pondera-se que compositor solicita, na partitura (Figura 33, c.42), o andamento mencionado, em razão da complexidade desta passagem em saltos de 17^a na mão esquerda e em diferentes articulações. Ainda na mesma figura, a mudança de andamento, os acentos, os *tenutos*, os *staccatos* e a alta atividade rítmica, acoplados a aspectos de ordem pianística, configuram o denominado estado rítmico da **tensão** de LaRue (2009). Acerca do acompanhamento, evidencia-se a presença de quatro semicolcheias, que configuram no ritmo do ganzá⁴⁴. O compositor utiliza a articulação *tenuto* na terceira semicolcheia, a exemplo da acentuação no ganzá.

Quanto ao emprego das articulações, mostra-se adequada, neste trecho (Figura 33), certa parcela de fidelidade ao texto, pois elas foram adotadas por Guerra-Peixe para atribuir, na escrita pianística, o caráter do Caboclinhos.

⁴⁴ “Pertence à família dos Chocalhos. Dependendo da região em que é usado, ele pode ter a forma cilíndrica, sem cabo; a forma de um grande chocalho com cabo; a forma de uma haste com um chocalho em cada ponta ou, ainda, ter a forma de um reco-reco” (ROCCA, 1986, p.27).

The image shows a musical score for a piece by ROCCA (1986). The top section is for piano, with a tempo marking of 'Cerca' and a metronome marking of ♩ = 108. The piano part is marked 'MENO' and 'ff'. The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'accel...' followed by 'mf'. The bottom section is for percussion, with parts for 'Caixa', 'Ganza (chocalhos grandes)', and 'Maraca'. The percussion part is marked with a tempo of 'Allegretto' (♩ = 138) and a 4/4 time signature. The score is attributed to ROCCA (1986).

Figura 33 (c.42-47)

A seção A' apresenta parte do tema principal (c.61-64). No entanto, o compositor enfatiza a alusão à inúbia, ao grafar a melodia uma oitava acima, conforme mostra a Figura 34.

The image shows a musical score for a piece by ROCCA (1986). The top section is for piano, with a tempo marking of 'Allegretto' (♩ = 108) and a time signature of 4/4. The piano part is marked 'mf' and 'cresc.'. The bottom section is for violin, with a tempo marking of 'Allegretto' (♩ = 108) and a time signature of 4/4. The violin part is marked 'mf'. The score is attributed to ROCCA (1986).

Figura 34 – (c.60-66)

Por fim, o instrumento arco e flecha – preacas - realiza a marcação do ritmo, conforme evidencia a Figura 35. No entanto, Guerra-Peixe (2007) menciona que as

batidas das preacas “não se coincidem e o efeito equivale a palmas ligeiramente desencontradas” (p.52). Entretanto, não se pode deixar de considerar que o instrumento realiza a marcação do pulso e tal aspecto vai ao encontro dos preceitos de LaRue (2009), visto que, para o autor, a marcação de tempo se efetiva por meio do contínuo.



Figura 35

Ao se examinar esta obra, na perspectiva da média dimensão, classifica-se a disposição dos estados rítmicos da **tensão**, proposta por LaRue (2009) em Caboclinhos. Ao se examinar essa peça, identificam-se diversificados tipos de **tensão**, dividindo-se este estado rítmico em duas categorias, conforme o Quadro 3. Considera-se que a **tensão 1** ocorre nos compassos nos quais se concentram o acento, o *tenuto*, o *staccato*, a dinâmica *ff*. A **tensão 2** se efetiva nos compassos nos quais há apenas uma das articulações mencionadas.

| TRANSIÇÃO | TENSÃO 1 | TENSÃO 2 | |
|---|--|--|---|
|  c.28 |  c.16-22 |  c.1-15 |  c. 29-38 |
| |  c.39-47 |  c. 23-27 |  c.48-68 |

Quadro 3

Esta peça se encontra estruturada no esquema A-B-A', possui andamento *circa* ♩=42, no qual, em seus 47 compassos, observam-se os modos mixolídio e lídio com centro tonal em Sol. Praticados sobretudo por cegos, os cantos de pedintes são entoados nas feiras do Nordeste, conservando-se tal costume até os dias atuais. Conforme Eduardo Campos (1958), há duas classes de pessoas que frequentam as feiras: os feirantes e os fregueses. Nas feiras, “há os cantadores pedintes que improvisam versos, cegos, raizeiros, gente que ganha a vida indo de feira em feira, ora implorando um favor aos que passam, ora oferecendo inteligência como é o caso dos cantadores” (CAMPOS, 1958).

Disso, entende-se a figura do cantador pedinte como uma espécie de mercador, o qual sobrevive da venda de versos improvisados. De acordo com Ermelinda Paz (2002), a cantiga de cego se desenvolve no modo mixolídio, ritmo simples e letra que retrata o trabalho e o divino, conforme mostra a Figura 36.

102. Cantiga de cego

Fá Mixolídio Trigueiros (1977-p.175)

- ção Deus vos sar - ve eris - tan - da - de do sul ao nor - te ao ser -
- tão *Fim* Quem tra - bá - ia Deus a

Figura 36 – (c.1-5)

Guerra-Peixe (1959) evidencia a presença do modalismo nas cantigas de pedintes, bem como nas cantigas de cegos e nos pregões. Segundo Andrade (1989), os pregões dividem-se em duas categorias e se configuram por pequenas melodias utilizadas pelos vendedores ambulantes. Nos pregões individuais, o vendedor escolhe uma maneira de apregoar, servindo-se de melodias conhecidas, por exemplo, dos sambas e das modinhas. Os pregões genéricos são adotados por todos os vendedores do mesmo artigo, por exemplo, os vassoreiros.

Referindo-se aos cantos de pedinte, Guerra-Peixe (1959) explica que eles apresentam melodias curtas e acompanhamento instrumental facultativo. Na Figura 37, observa-se a simplicidade rítmica, por meio de semínimas e colcheias, no canto de cego exposto por Domingos de Azevedo Ribeiro (1992).



Figura 37 (c.1-14)

Guerra-Peixe configura o ritmo do Pedinte em colcheias, tal qual o padrão exposto por Paz (2002) e Ribeiro (1992), entretanto enriquece a configuração rítmica ao recorrer a síncopes e notas pontuadas. Na introdução (c.1-3), a célula rítmica adotada no acompanhamento atua como uma espécie de *ostinato*, o qual, ao perdurar por toda a seção A (c.3-15), confere a estabilidade da **calma**. Dentro do mesmo estado componente do ritmo, verifica-se que o tema principal (c.3-10) se apresenta ritmicamente estável. Assim, parece que o compositor adota a **calma**, a fim de conferir a tristeza característica desse tipo de cantoria. Ao se considerar esta passagem no âmbito da ação pianística, entende-se que a escolha do toque *legatto* mostra-se adequada, por se considerar que as notas ligadas aludem possivelmente às palavras dos pedintes.

Cinca $\text{♩} = 42$

The image displays a musical score for piano in 4/4 time, marked 'Cinca' with a tempo of quarter note = 42. The score is presented in three systems. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system includes a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The third system features a mezzo-forte (mf) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. Red boxes highlight specific passages in the upper staff of the second and third systems.

(Figura 38- c.3-6)

Na seção B (c.16-21), a articulação *tenuto* empregada pelo compositor, além de realçar a melodia, insere o estado da **tensão** (Figura 39). Através da ampla gama dinâmica que se desloca do *p* ao *ff*, a **tensão** se intensifica por meio da interação entre o *tenuto* e a dinâmica nesta seção. Perante os sinais gráficos solicitados pelo compositor, advém a questão da fidelidade ao texto. Questiona-se, pois, qual seria o grau de respeito às indicações das articulações e dinâmicas grafadas pelo compositor. Embora a individuação mencionada no Capítulo I, considera-se que se mostra adequado efetuar tais articulações em sua totalidade, por se observar que estes elementos musicais proporcionam a esta seção um contraste em relação à seção A, na qual há o predomínio do estado rítmico da **calma**.

Figure 39 shows three systems of musical notation for piano. The first system features a circled *mf* dynamic marking and a red box highlighting a melodic phrase in the right hand. The second system includes markings for *M.G.* and *M.D.*. The third system contains markings for *ff*, *p*, *mezzando*, and *alarg.*, with several dynamics circled in blue.

Figura 39 (c.16-21)

Na seção A' (c.22-47), o tema principal apresentado anteriormente em dinâmica *p* e *mf*, dentro do estado da **calma**, se revela em dinâmica *mf* e *ff*. Embora o ritmo se apresente de forma estável, considera-se que a dinâmica acoplada à articulação *tenuto* adentra o componente ritmo do estado de **tensão**, por se considerar que tal recurso remete ao ponto culminante da peça, ápice da sensação de angústia do Pedinte.

Figure 40 displays three systems of musical notation for piano. The first system is marked 'a tempo' and includes a circled *f* dynamic marking and a red box highlighting a chordal passage. The second system features a red box highlighting a melodic line in the right hand. The third system includes a circled *mf* dynamic marking and a red box highlighting a chordal passage.

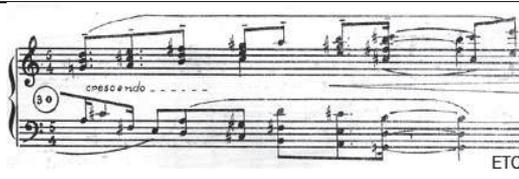
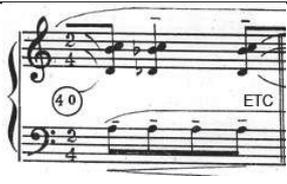
Figura 40 (c.22-26)

Na passagem que engloba os c.39-47 da coda (c.35-47), observa-se o emprego do *tenuto*, com a finalidade de enfatizar a condução da linha melódica na mão direita e esquerda. Além disso, a gradação dinâmica do *f* ao *pp* proporciona ao intérprete a sensação de encerramento da peça.

Figura 41 – (c. 37-42)

Ao se traçar um paralelo dos expedientes desta obra com os expedientes que perfazem os cantos de cego e pedinte ilustrados neste estudo (Figuras 36 e 37), observa-se que Guerra-Peixe recorre a andamento lento, ritmos e melodias simples, tal qual se configuram nestas manifestações populares. Referente às manifestações populares inseridas nesta obra, Guillen (2006) comenta que, para Mário de Andrade, cabia ao artista “promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, enfatizando-se os elementos folclóricos” (GUILLEN, 2006, p.238). Diante disso, entendemos o compromisso de Guerra-Peixe com a música brasileira pela fusão das manifestações populares com a música erudita. Assim, mostra-se relevante o apontamento dos elementos folclóricos neste estudo, especialmente sob o ponto de vista rítmico.

A fim de observar esta peça sob a perspectiva da média dimensão, classificam-se os estados rítmicos propostos por LaRue (2009), conforme sintetizado no Quadro 4.

| CALMA | TENSÃO |
|--|--|
|  <p data-bbox="518 649 598 683">c.1-15</p> |  <p data-bbox="1045 660 1125 694">c.16-26</p> |
|  <p data-bbox="518 907 598 940">c.26-29</p> |  <p data-bbox="1045 896 1125 929">c.30-34</p> |
|  <p data-bbox="518 1187 598 1220">c.35-39</p> |  <p data-bbox="1045 1153 1125 1187">c.40-44</p> |
|  <p data-bbox="518 1467 598 1500">c.45-47</p> | |

Quadro 4

POLCA

Esta peça se encontra estruturada no esquema A-B-A' por meio de 72 compassos, possui andamento *circa* ♩=80. Percebem-se os modos lídio e mixolídio. De acordo com Carlos Sandroni (2008), a polca chegou ao Brasil em 1840 e foi adotada rapidamente pelas famílias ricas, porém sua aceitação nas cidades pequenas e pelo povo em geral foi custosa. No entanto, com o decorrer dos anos, a polca atingiu as camadas populares do Rio de Janeiro:

Esta dança coletiva e cheia de ação podia admitir licenças infinitas ao popularizar-se. Por isso, os músicos negros de São Domingos adotaram-na com entusiasmo, comunicando-lhe uma vivacidade rítmica ignorada pelo modelo original. As contradanças [...] adquiriam uma trepidação singular, que enchia os compassos de pontos de aumentos e semicolcheias⁴⁵ (SANDRONI, 2008, p.68).

A polca adquiriu novas feições rítmicas e pouco a pouco foi se fundindo com as diversificadas culturas das camadas populares. Surgem, dessa maneira, nas diferentes regiões brasileiras, as variantes rítmicas deste gênero. Sandroni (2008), ao citar Mário de Andrade, refere a existência de dois tipos de polca, distinguidos através de padrões rítmicos de acompanhamento, conforme evidencia a Figura 42.



Figura 42

No entanto, não se pode deixar de mencionar a existência de outros tipos de polca. Ao se examinar o 'Acervo Digital de Ernesto Nazareth'⁴⁶ e o 'Acervo Digital de Chiquinha Gonzaga'⁴⁷, verifica-se a existência da polca-tango, da polca-lundu e da polca brasileira, conforme ilustra a Figura 43.

⁴⁵ Testemunho de Alejo Carpentier.

⁴⁶ Fonte: www.ernestonazareth150anos.com.br

⁴⁷ Fonte: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>

Ernesto Nazareth
Eulina (1893) Polca-lundu

Piano

Ernesto Nazareth
Polca para Mão Esquerda (1910) Polca-tango

Piano

Chiquinha Gonzaga
Guaianases (2011) - Polca Brasileira

Piano

* Publicada pela primeira vez em 2011 pelo Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

Figura 43

Ao se adentrar na seção A (c.1-22), observam-se que o acompanhamento rítmico, formado por colcheias, se apresenta como variante do padrão rítmico da Polca Europeia, no qual Guerra-Peixe substitui as duas semicolcheias por uma colcheia. Verifica-se, inclusive, o emprego da fusa e considera-se tal expediente com função de *apogiatura*, conforme mostra a Figura 44. Este elemento se apresenta como singular, por não ter sido verificado em outras peças da Suíte N° 2 Nordestina. Ainda na Figura 44, observa-se que o compositor enriquece esta passagem ao aplicar variantes rítmicas, embora a tentativa de manter o expediente que caracteriza a Polca Europeia. Nas anacruses dos c.1 e 5, identifica-se a **transição**, pois elas preparam o estado de **tensão**, ocasionado pelas articulações *tenuto* e *staccato*.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled "TRANSIÇÃO" and includes the tempo marking "Cinco (♩ = 80)" and the instruction "con grazia". It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. Several notes and chords are highlighted with red and blue boxes. The second system is labeled "PADRÃO RÍTMICO DA POLCA EUROPEIA" and shows a treble and bass clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The third system continues the piece, with a treble and bass clef and a 2/4 time signature, and includes a section with a 3/4 time signature. A specific rhythmic pattern in the bass line of the third system is highlighted with an orange box.

Figura 44 – (c.1-8)

Embora haja o emprego de elementos inerentes à música brasileira em uma peça originalmente européia, destaca-se a tentativa do compositor de se manter fiel aos expedientes da polca utilizados, no final do século XIX, no Brasil. Tal constatação se tornou possível por meio do exame da Polca Atraente (1877) de Chiquinha Gonzaga (Figura 45), na qual ocorrem o emprego de *apogiaturas*, o predomínio de semicolcheias na mão direita e padrões rítmicos característicos da polca brasileira na mão esquerda.

ATRAENTE

Polca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Introdução

Piano

Brilhante

di - mi - nu - in - do

5

Polca

Com gosto

11

Expressivo

Cresc. (♩=80)

con grazia

Figura 45 – (c.1-6)

Na passagem que engloba os c.9-14, conforme a figura 46, o emprego de acentos na melodia ocasiona síncopes, visa à intensificação nos tempos fracos. Na mão esquerda, observa-se que o padrão rítmico adotado se apresenta no *Violeiro*⁴⁸ e

⁴⁸ Primeira peça da Suíte N°2 Nordestina.

o emprego *tenuto* reforça a ideia de um acompanhamento feito por violão de sete cordas, tendo em vista os baixos marcados.

Neste caso, atentar às articulações grafadas, bem como buscar referências bibliográficas quanto à peça executada e outras que possuem a mesma temática, torna-se fundamental para gerar familiaridade com a proposta do compositor. Nisso, ressaltam-se as considerações de LaRue (2009) quanto ao primeiro passo para análise, conforme exposto no Capítulo II: a importância da investigação histórico-estilística.

The image displays musical notation for piano and guitar. The top three systems are piano accompaniment, showing treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like *p* and *mf*. The bottom two systems are guitar accompaniment, labeled 'Violeiro' and 'Polca'. The 'Violeiro' system shows a treble staff with a circled '10' and a red box around the bass staff. The 'Polca' system shows a treble staff with a circled '10' and a red box around the bass staff. Red circles and boxes highlight specific notes and articulations across the score.

Figura 46

Na Seção B (c. 23-51), o acompanhamento rítmico se apresenta na mão direita, enquanto a melodia em semicolcheias se apresenta na mão esquerda. Observamos que os c.23-48 se mostram ritmicamente estáveis, vista a recorrência dos padrões neste trecho. Assim, consideramos este trecho como **calma**. Contudo, ao considerarmos que as articulações empregadas ocasionam pequenas intensificações, classificamos o estado rítmico deste trecho como **calma e tensão**.

Recorrência dos padrões rítmicos Estabilidade - Calma

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in a key with one flat. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both hands. The word 'TENSÃO' is written above the first staff. The second system shows a single staff in treble clef with red boxes highlighting rhythmic patterns. The word 'TENSÃO' is written above this staff. The third system shows a grand staff with treble and bass clefs, with red boxes highlighting rhythmic patterns in both hands. The word 'TENSÃO' is written above the bass staff.

Figura 47

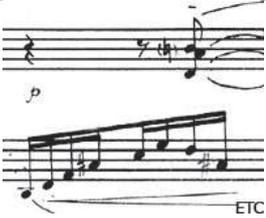
Nesta seção, observa-se que a melodia em ambas as mãos possivelmente realiza uma alusão ao violão, visto o desenho de descendentes em semicolcheias. Nos c.37-42, Guerra-Peixe utiliza diversas células rítmicas já verificadas na seção A, tais como as síncopes e semicolcheias. A inserção dos padrões rítmicos brasileiros possibilita observar a intenção do compositor de buscar uma possível mescla da música popular com a música de concerto, conferindo características nacionais à Polca.

Figura 48 – (c.37-42)

Na reexposição (c.51-72), não se localizam variações rítmicas ou de articulações em relação à seção A. No entanto, observa-se uma variação de textura, pelo emprego de oitavas nos c.58-62, conforme mostra a Figura 49.

Figura 49 (c.56-63)

Ao examinarmos esta peça, sob a perspectiva da média dimensão, classificam-se os estados rítmicos propostos por LaRue (2009), conforme sintetizado no Quadro 5.

| CALMA+TENSÃO | TRANSIÇÃO | TENSÃO |
|--|---|--|
|  <p>c.23-48</p> |  <p>c.1-2-4-14-18-19-20- 51-52 56-64-65- 68-70</p> |  <p>c.2-22</p> |
| | |  <p>c.49-72</p> |

Quadro 5

FREVO

Esta peça se encontra estruturada no esquema A-B-C-A'-B', na tonalidade Fá menor, andamento *circa* ♩=126, composta de 99 compassos⁴⁹. De acordo com Guerra-Peixe (2007), a música do frevo possui caráter popular, destina-se ao povo e não se enquadra no folclore, mas na música semierudita. No entanto, o compositor considera a dança como folclórica, visto seus passos serem formados pela tradição. Para Leandro Fontes (2007), o frevo é um ritmo nordestino que emergiu no final do século XIX, oriundo da interação entre músicas e danças folclóricas. O autor considera que o frevo possui caráter instrumental, pois os primeiros grupos surgiram de bandas militares. Quanto á origem do nome frevo, Andrade (1999) diz que ele foi empregado em razão de o ritmo sincopado se mostrar contagiante. Assim, admite-se que o termo frevo seja derivado de ferver, por alusão ao comportamento da multidão dançante, a qual executa coreografia *ad libitum*.

De acordo com Cascudo (1972), o frevo é uma marcha com ritmo sincopado, o qual se apresenta violento e frenético. Tradicionalmente, possui divisão binária e

⁴⁹ Na Edição Ricordi 1958 consta 100 compassos, porém identificamos 99 compassos.

andamento semelhante ao da marchinha carioca, porém com execução vigorosa. Sobre a coreografia característica, Guerra-Peixe (2007) diz que os passistas não dançam apenas as marchas em si, mas as melodias e as respectivas orquestrações, pois são estas que sugerem os passos. Deste modo, o ritmo, a melodia, a orquestração e o passo formam um todo na dança do frevo. Nas notas explicativas da Suíte Nº 2 Nordestina, o compositor elucida ter sido esta peça inspirada no frevo instrumental. O frevo instrumental, ou frevo de rua, é composto por trombones, trompetes, tuba, saxofones, clarinetes, flautas e instrumentos de percussão.

Na década de 30, o frevo se dividiu em três tipos⁵⁰. O frevo de rua, primeiro gênero a surgir, não contém letras e se destina exclusivamente à dança. Ele pode ser subdividido em três partes: a) o frevo-abafaço, com predomínio dos instrumentos de metal, possui função de abafar a música da orquestra rival se esta passa ao mesmo tempo pela rua; b) o frevo-coqueiro possui como característica melodias com notas agudas; c) o frevo-ventania se configura por meio da rítmica em semicolcheias. O segundo tipo é o frevo canção, formado por uma parte introdutória e outra cantada, denominada marcha-canção por se assemelhar às marchinhas cariocas. Porém, a presença do surdo e do tarol difere a marcha-canção das marchas cariocas. O terceiro tipo é o frevo de bloco, originado em 1915, possui uma orquestra composta por violões, banjos e cavaquinhos. Nos dias atuais, há a presença de um coral de mulheres e de clarinetes.

De acordo com Rocca (1986), a percussão do frevo consiste em caixa, pandeiro, surdo e bombo, conforme mostra a Figura 50.

⁵⁰ Consulta através do site: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/os-tres-tipos-de-frevo>

FREVO

(♩: 138) 4/4

TOQUE MÚLTIPLO
(pequeno rulo feito com apenas uma das mãos).

Caixa
(quatro opções)

Pandeiro

Surdo

Bombo

SOM ABERTO SOM ABAFADO

Figura 50

Na seção A (c.1-21), depara-se com o uso recorrente de síncopes e semicolcheias, tanto na melodia quanto no acompanhamento. Conforme diz Fontes (2007), as melodias do frevo normalmente apresentam síncopes e acentuações no contratempo e não apresentam “rítmica muito sincopada nas partes graves, pois tem uma forte ligação com as marchas militares” (FORTES, 2007, p.25). Verifica-se que tal explanação procede quanto às síncopes e às acentuações em tempo fraco empregadas na melodia, porém, ao contrário do exposto pelo autor, Guerra-Peixe adota as síncopes nos registros graves, conforme evidencia a Figura 51.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is labeled "ACENTOS EM TEMPO FRACO" and features two red boxes highlighting accents on weak beats in the treble clef. The second system has a red box highlighting an accent on a weak beat in the treble clef and a "ff" dynamic marking in the bass clef. The third system is labeled "SÍNCOPES NA MELODIA" and "SÍNCOPES NO REGISTRO GRAVE", with a red box highlighting syncopation in the treble clef and a blue box highlighting syncopation in the bass clef. A tempo marking of 10 is also present in the first system.

Figura 51 – (c.9-14)

Nesta seção, percebem-se diversas articulações, tais como: *marcato*, *staccato*, *tenuto* e acento. Estas, ao interagirem com gradações dinâmicas propostas pelo compositor, ocasionam o estado rítmico da **tensão**, conforme ilustra a Figura 52.

The image shows a musical score for piano with two systems. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The page number "21" is located in the upper right corner of the score.

Figura 52 – (c.3-5)

No entanto, ao se examinarem os c.17-19, encontra-se uma marcha harmônica descendente, ritmicamente estável. Embora haja a articulação *tenuto* nos tempos fortes e fracos, considera-se este trecho como **calma**, vista a interação com a dinâmica *p*.

Figura 53 – (c.17-19)

Adentrando à seção B (c.22-36), verifica-se que a rítmica se mostra por meio de síncopes e semicolcheias. Estes expedientes são acompanhados de diversas articulações, acarretando a **tensão** em toda a seção, conforme mostra a Figura 54.

Figura 54 – (c.21-26)

Nesta seção, observa-se que o compositor emprega o *ritornello*, com retorno à casa 1 e à casa 2. Considera-se tal aspecto singular, visto não ter ocorrido em nenhuma dança desta Suíte.

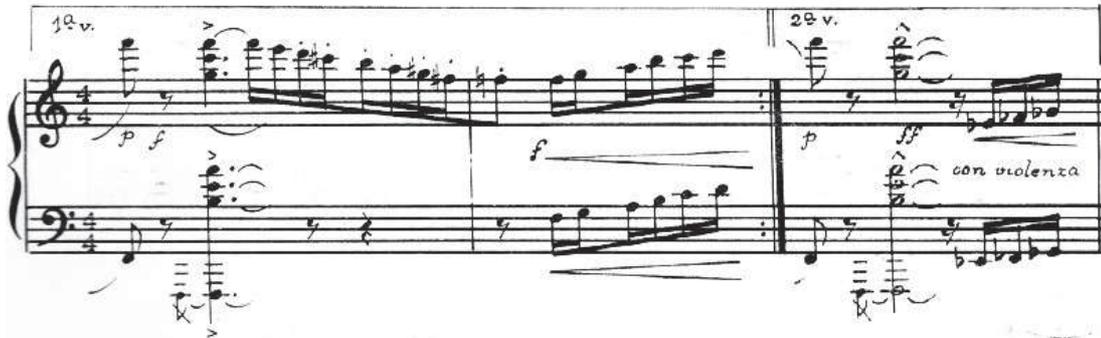


Figura 55 – (c.35-36)

Ao se examinarem os padrões rítmicos e os acentos empregados nesta peça, verifica-se que os mesmos são encontrados na peça 'O Frevinho Gostoso' de Severino Araújo. Observa-se o uso de semicolcheias, síncopes, acentos e *ritornello*, conforme ilustra a Figura 56.

O FREVINHO GOSTOSO!

SEVERINO ARAÚJO

Figura 56 – (c.1-19)

Na seção C (c.36-65), se observa a **calma**, no trecho que compreende os c.49-58. Conforme mostra a Figura 57, há, no acompanhamento, uma possível alusão ao surdo, por estarem as notas no registro grave e apresentarem ligaduras.

The image displays a musical score for piano accompaniment, measures 49-58. The score is written in 3/4 time and features a low register with slurs. A red box highlights a specific measure in the bass clef. Below the main score is a small section labeled 'Surdo' with a rhythmic pattern.

Figura 57 – (c.49-58)

Quanto ao padrão rítmico da reexposição (c.65-99), não se verifica nenhuma variação em relação às outras seções. No entanto, percebe-se que, na entrada da seção A', parte do tema se apresenta uma oitava acima (c.65-67) e, no c. 98 da Seção B', Guerra-Peixe utiliza oitavas a modo de enfatizar o encerramento da Suíte Nº2 Nordestina, como mostra a Figura 58.

SEÇÃO A (c.1)

SEÇÃO A' (c.65-66)

SEÇÃO B (c.33)

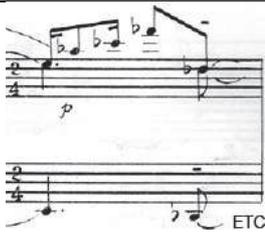
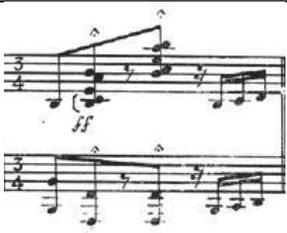
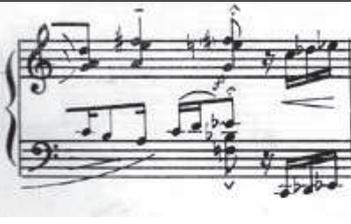
SEÇÃO B'

BR - 9971

BR - 2271

Figura 58

Deste modo, ao se examinar o frevo sob a perspectiva da média dimensão, classificam-se os estados rítmicos propostos por LaRue (2009), conforme sintetizado no Quadro 6.

| CALMA + TENSÃO | TRANSIÇÃO | TENSÃO |
|---|--|--|
|  <p data-bbox="379 524 453 551">c.17-19</p> |  <p data-bbox="805 824 852 851">c.12</p> |  <p data-bbox="1209 490 1283 517">c.1-16</p> |
|  <p data-bbox="379 824 453 851">c.51-58</p> |  <p data-bbox="805 1108 852 1135">c.65</p> |  <p data-bbox="1203 759 1276 786">c.20-50</p> |
|  <p data-bbox="379 1115 453 1142">c.82-84</p> |  <p data-bbox="805 1397 852 1424">c.77</p> |  <p data-bbox="1203 1108 1276 1135">c.59-81</p> |
| |  <p data-bbox="805 1397 852 1424">c.85-99</p> |  <p data-bbox="1203 1350 1276 1377">c.85-99</p> |

Quadro 6

CONCLUSÕES

No estudo interpretativo da Suíte Nº 2 Nordestina, observa-se a multiplicidade de diálogos que ela oferece, seja de uma época com outra, de um gênero com outro, seja entre diferentes estilísticas ou diferentes textos. Assim, na relação obra-intérprete, entende-se a função do intérprete como a de um mediador de ideias durante a construção interpretativa, tendo em vista sua própria fantasia.

Na discussão sobre fidedignidade ao texto, exposta no Capítulo I, certificou-se serem essenciais ao estudo e à recriação, no contexto interpretativo da Suíte Nº 2 Nordestina, a compreensão e a absorção dos padrões rítmicos, extraídos do folclore brasileiro, pois, após o estudo individual de cada dança, constatou-se que seu entendimento transcende ao que se encontra grafado na partitura.

Embora a melodia do Frevo não se enquadre, segundo Guerra-Peixe, dentro dos ditames folclóricos, entende-se que a observação de tais padrões deve ser considerada junto à investigação dos antecedentes de cada manifestação popular, bem como dos elementos próprios aos diferentes idiomas musicais, vigentes na época da composição. O mesmo se considera em relação à Polca.

A obtenção das informações necessárias à compreensão da obra levou a se questionarem, neste estudo, os limites da fidedignidade ao texto musical. Concluiu-se que almejar estrita fidedignidade ao texto se mostra um ato hipotético, pois o ponto de vista do intérprete, em sua individuação, fornece uma contribuição aos elementos grafados na partitura. Desse modo, diferentes intérpretes fornecem diferentes contribuições à mesma obra, em razão das diversificadas recepções e transmissões do conhecimento. Mostra-se essencial ao intérprete a investigação em referenciais de ordem estético-musical das obras que pretende desenvolver em sua *performance*, a fim de desenvolver o próprio discernimento em aspectos de ordem artística.

A investigação das pesquisas *in loco* realizadas por Guerra-Peixe mostrou-se, portanto, importante ao entendimento da obra em foco. Tal constatação confirmou a hipótese deste estudo, visto o conhecimento histórico operar como peça fundamental à compreensão de qualquer obra musical.

Sob a perspectiva da grande dimensão, ao se investigarem os subsídios que levam especificamente ao entendimento dos padrões rítmicos empregados nesta

obra, constatou-se que os expedientes rítmicos adotados permitem ponderar sobre a intencionalidade do compositor em transcrever, para a linguagem pianística, os elementos musicais característicos das manifestações populares mencionadas no presente estudo. A alusão à diferentes timbres instrumentais na escrita pianística, a elisão rítmica alusiva às cantorias, a aproximação dos padrões rítmicos inerentes a cada manifestação popular, entre outros aspectos mencionados no Capítulo III, mostram-se, em sua característica mestiça, como aspecto inerente às diferentes culturas brasileiras que se desenvolvem e atuam no país até os dias atuais, empregadas, elaboradas, sistematizadas por Guerra-Peixe em uma obra pianística de concerto.

No que tange aos elementos musicais empregados pelo compositor para conferir unicidade à Suíte, além das articulações *tenuto*, *stacatto*, presentes em todas as peças, identificou-se a elisão rítmica em Violeiro, Caboclinhos e Pedinte, sendo que no caso do Violeiro e do Pedinte, o emprego alude às cantorias. Observou-se que o ritmo no acompanhamento do Violeiro apresenta-se recorrente em alguns trechos do Caboclinhos e da Polca.

Os preceitos de LaRue (2009), no que tange aos estados componentes do ritmo, tais como: calma, transição e tensão, mostraram-se fundamentais à construção interpretativa da Suíte Nº 2 Nordestina, efetivada pela autora do presente trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica.

Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000, p. 16-24.

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. Ensaio sobre a Música Brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

ARAÚJO, Samuel (org.) César Guerra-Peixe: Estudos de folclore e música popular urbana. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AGUIAR, Lúcio. As mídias do Séo Maestro. In: FARIA, A; BARROS. L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.15-27.

ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, A; BARROS. L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.105-110.

ASSIS, A. C. de. Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p.33-41.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Guerra-Peixe, a universalidade do nacional. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C., SERRÃO, R. (Org) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.111-127.

BEIRED, Jose Luis Bendicho. Sob o Signo da Nova Ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina. Edições Loyola, São Paulo, 1999.

BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas and EVERIST, Mark. Rethinking Music. New York: Oxford University Press, 1999.

CAMPOS, Eduardo. Feiras populares. Diário de São Paulo. São Paulo, 1958.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

COPLAND, Aaron. Como ouvir e entender música. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CORDEIRO, Ana Maria. O pensamento musical de Mário de Andrade. Santa Catarina: Anuário de Literatura 2 - UFSC, 1994, p.111-123.

DELL' ORTO, Ângelo. Aspectos interpretativos da Sonata nº 2 de César Guerra-Peixe. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

DEVOS, Noel. Depoimento. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C., SERRÃO, R. (Org) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007, p.207-209.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular / organização de Marcos Antônio Marcondes; apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Art Editora, 1998.

FARIA, Antônio Guerreiro de. Modalismo e Forma na obra de Guerra-Peixe. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C., SERRÃO, R. (Org) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.29 – 45.

FERGUSON, Howard. Keyboard Interpretation: From the 14th to the 19th Century. New York & London: Oxford University Press, 1975.

FONTES, Leandro. A aplicação da rítmica brasileira na improvisação: uma abordagem sobre algumas possibilidades. – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2007.

GATTI, B.A. A construção da pesquisa em educação no Brasil, Editora Plano, 2002.

GUERRA-PEIXE, César. Os maracatus do Recife. São Paulo: Irmãos Vitali, 1980.

_____. Caboclinhos do Recife. Revista Brasileira de Folclore, n.15, Rio de Janeiro, 1966, p.135-158.

_____. Notas Explicativas da Suíte n.2 Nordestina. Ricordi, São Paulo, 1959.

_____. Variações sobre o baião. Revista da Música Popular. Rio de Janeiro, 1955.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais. Artcultura, v. 09, n.14, 2007, p. 235-251.

HANSLICK, Eduard. O Belo Musical. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

H.C. COLLES, M.A. Grove's Dictionary of Music and Musicians. New York: The Macmillan Company, 1994.

HOWAT, Roy. What do we perform? Rink, John (red.): The practice of performance. Studies in musical interpretation. Cambridge University Press, 1995, p.3-20.

JUNG, C.G. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

KIVY, Peter. Nuenos ensayos sobre la comprensión musical. Barcelona: Paidós, 2005.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanalíse. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABOISSIÈRE, Marília. A performance como um processo de recriação. Revista ICTUS, Salvador: v.04; 2002, p. 108-114.

_____. Interpretação Musical: A dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Música e Performance. Revista ICTUS, Salvador: v. 05, 2004, p.7-16.

LACERDA, B. R. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. Per Musi, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p.138-147.

LARUE, Jan. Análisis del Estilo Musical. Barcelona: Labor, 1989.

LIDOV, David. Is a language a music? Writings on musical form and signification. Indiana Un. Press, Bloomington, 2005.

MAGNANI, Sérgio. Expressão e Comunicação na linguagem da Música. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Humanidades, volume 2, n. 6, Editora Universidade de Brasília, 1984, p.162-165.

MEYER, Leonard B. El Estilo em La Música: Teoria musical historia e ideologia. Madrid: Pirâmide, 2000.

MIGUEL, Randolf. Guerra-Peixe, o Arranjador de Música Popular. In: FARIA, A; BARROS. L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.15-27.

MILANI, Margareth Maria. Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: Uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

NEPOMUCENO, Rosa. César Guerra-Peixe: A música sem fronteiras. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

NEUHAUS, Heinrich. L'Art du Piano. France: Editions Van de Velde, 1971.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda. O Modalismo e suas incursões no universo da criação Musical Brasileira. In: Revista da Academia Nacional de Música, volume 10. Rio de Janeiro: Academia Nacional de Música, 1999, p. 51-63.

_____. O Modalismo na Música Brasileira. Brasília: Editora Musimed, 2002.

RAYNOR, Henry. História Social da Música: Da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Cantigas de cego. João Pessoa: RIGRAFI editora Ltda, 1992.

RINK, John. The Practice of Performance. Cambridge University Press, 1995.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SERRÃO, Ruth. Música para Piano. In: FARIA, A; BARROS. L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) Guerra-Peixe: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: LUMIAR, 2007, p.63-76.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. Journal of Music Theory, Vol. 29, No. 1. Duke University Press: 1985, p. 1-31.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TRAVASSOS, Elisabeth - Modernismo e Música Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIEIRA, Sonia Maria. Características Instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p. 63-71.

OBRAS CONSULTADAS

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

_____. Aspectos da Música Brasileira. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1965.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Música do Brasil: fatos, figuras e obras. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

HOUAISS, Antônio & VILAR, Mauro. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAPLAN, Sheila. “Guerra Peixe, 70 anos – Uma longa caminhada à procura das raízes da música brasileira”. *O Globo*, 1984.

KIEFER, Bruno. História da música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1982.

_____. Música e Dança Popular: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KOCHEVITZKY, George. The art of piano playing. Illinois: Summy – Birchard Company, 1967.

MARIZ, Vasco. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ANEXOS