

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

FLÁVIA PEREIRA BOTELHO

**Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical:
reflexos na obra para piano.**

São Paulo
2013

FLÁVIA PEREIRA BOTELHO

**Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical:
reflexos na obra para piano.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Botelho, Flávia Pereira.

Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano / Flávia Pereira Botelho – São Paulo: F. P. Botelho, 2013.

336 p. : il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Fernando Crespo Corvisier

1. Guerra-Peixe, Cesar, 1914-1993
2. Fase nacional
2. Nacionalismo
3. Obras para piano I. Corvisier, Fernando Crespo II. Título

CDD 21.ed. – 780

Nome: BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano.** Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Cândida e Dativo, meus grandes incentivadores, de quem herdei o gosto pela música e pelo conhecimento.

A Sérgio, meu marido e grande companheiro na vida e na música.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cândida e Dativo (em memória), e à Tia Alda, pelo apoio constante em importantes etapas de minha vida, bem como na realização deste trabalho.

A Sérgio, meu marido, pelo incentivo, paciência e compreensão.

Ao Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier, pela orientação competente, clara e objetiva, pela paciência e pela confiança em mim depositada.

À Prof. Dra. Fátima Corvisier, quem muito colaborou com este trabalho, trazendo sempre críticas e debates construtivos.

À Liliana Botelho, minha irmã e colega de profissão, pelo apoio e constantes discussões em relação a este trabalho.

À pianista Ruth Serrão, pela grande colaboração, quem gentilmente nos cedeu grande parte das obras para piano pesquisadas, gravações das mesmas, bem como informações de grande relevância para a pesquisa.

Ao compositor Nelson Salomé de Oliveira, por nos ceder importantes documentos.

À Riane Benedini, pela ajuda com os exemplos musicais.

A todos os meus amigos e familiares, que acompanharam a elaboração deste trabalho, pela força e apoio.

À minha pequena Mia, pela companhia constante, silenciosa e incondicional durante a realização deste trabalho.

A todos que, direta ou indiretamente colaboraram com esta pesquisa.

RESUMO

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano.** 2013. 336 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho tem como objetos de estudo a terceira fase estética do compositor César Guerra-Peixe, fase nacional (1949-1993) e a obra para piano nela inserida. Buscou-se estabelecer relações entre esta fase estética e as obras nela situadas com a busca pela renovação do nacionalismo musical pelo compositor Guerra-Peixe. No estabelecimento dessas relações o ponto de partida foi a divisão da fase nacional em períodos, aos quais foram relacionadas uma ou mais obras para piano. Tendo como referencial teórico o pensamento do próprio Guerra-Peixe, cada período foi descrito dentro de um contexto histórico e musical, e buscou-se a identificação de características da estética de Guerra-Peixe, bem como de sua linguagem composicional em constante renovação. As características levantadas subsidiaram a análise das obras selecionadas para cada período. Através da análise estabeleceu-se a relação entre os períodos da fase nacional, suas respectivas obras e linguagem composicional e a busca pela renovação do nacionalismo musical pelo compositor Guerra-Peixe.

Palavras-chave: Guerra-Peixe, nacionalismo musical, obras para piano.

ABSTRACT

BOTELHO, Flávia Pereira. **Guerra-Peixe and the search for renewal of musical nationalism: reflections on his piano works.** 2013. 336 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation aims to study the piano works present in the third aesthetic phase (1949-1993) of Brazilian composer Cesar Guerra-Peixe. The study established links between Guerra-Peixe's search for renewal of musical nationalism, his third aesthetic compositional phase and the piano works composed during this time. In establishing these relationships, the starting point was the division of the national phase in periods, which were related to one or more piano works. Each period has been described in a historical and musical context, having Guerra-Peixe's personal thoughts as the basis for theoretical reference. The features of Guerra-Peixe's aesthetics, as well as his compositional language, were identified and supported the analysis of the works selected for each period. The dissertation established the relationship between the periods of the national compositional phase, the corresponding piano works, Guerra-Peixe's musical language, and the search for renewal of musical nationalism undertaken by the composer.

Key-words: Guerra-Peixe, musical nationalism, piano works.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação entre o modelo andradeano e a <i>Suíte Infantil n. 1</i> (FARIA, 1997, p.16)	46
Quadro 2 - Subdivisão em períodos da fase nacional	83
Quadro 3 – Obras analisadas em cada período da fase nacional	86
Quadro 4 – Relações da <i>Suíte n. 1</i> com o pensamento de Mário de Andrade e a necessidade de renovação do nacionalismo	90
Quadro 5 – Comparação entre <i>Suíte n. 1</i> e o modelo andradeano (FARIA, 1997, p. 101)	91
Quadro 6 – Comparação entre o modelo andradeano e as <i>Suítes n. 1 e 2</i> para piano.....	176
Quadro 7 – Aspectos da cantoria nordestina (CAMACHO, 2004)	191
Quadro 8 – Obras para piano: características formais, data e dificuldade técnica	258
Quadro 9 – Relação entre material folclórico e popular, caráter e andamento nos <i>Prelúdios Tropicais</i>	265

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 GUERRA-PEIXE E A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM MUSICAL COM IDENTIDADE NACIONAL: PARADIGMAS QUE PERMEARAM ESSA TRAJETÓRIA	31
1.1 O SÉCULO XX E AS MUDANÇAS NA MÚSICA BRASILEIRA.....	31
1.2 O NACIONALISMO MUSICAL ORIGINADO A PARTIR DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922: O MODELO VIGENTE.....	32
1.3 GUERRA-PEIXE E O PRIMEIRO CONTATO COM O NACIONALISMO MODERNISTA: A FASE INICIAL	38
1.3.1 Necessidades de mudanças: quais os caminhos possíveis?	54
1.4 GUERRA-PEIXE E A VANGUARDA DO GRUPO MÚSICA VIVA: NOVOS RUMOS, NOVOS CONFLITOS.....	55
1.5 A FASE DODECAFÔNICA	61
1.5.1 Expressionismo (dodecafonismo hermético): uma tentativa de anti-nacionalismo?	66
1.5.2 Expressionismo de cor nacional: uma tentativa de conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo?	68
1.5.3 Crise no dodecafonismo	73
2 A FASE NACIONAL: SUBDIVISÕES E SUA RELAÇÃO COM A OBRA PARA PIANO	81
3 REFLEXÃO: QUAIS OS CAMINHOS PARA UM NOVO NACIONALISMO?..	87
3.1 OBRAS PARA PIANO DE 1949	89
3.2 A <i>SUÍTE N. 1</i> PARA PIANO	91
3.3 AS <i>VALSAS N. 1, 2, 3</i>	108
3.3.1 A valsa e o idiomático nacional	109
3.3.2 Harmonia: elemento de renovação.....	115
3.3.3 Unidade nas obras: relação com a técnica dodecafônica?.....	122

4 PERÍODO DE INCUBAÇÃO (RECIFE)	127
4.1 A CRÍTICA AO NACIONALISMO VIGENTE	127
4.2 A ABORDAGEM DE OBRAS LITERÁRIAS COMO OBJETO DE RENOVAÇÃO	132
4.3 A PESQUISA DAS TRADIÇÕES FOLCLÓRICAS E POPULARES E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	133
4.4 A SONATA N. 1: INTRODUÇÃO	136
4.5 O PRIMEIRO MOVIMENTO – <i>ALLEGRO</i>	141
4.5.1 Fusão entre tradições musicais: o caráter essencial.....	141
4.5.2 O desenvolvimento temático e suas relações	144
4.5.3 O tratamento harmônico e suas relações	151
4.6 SEGUNDO MOVIMENTO – <i>LARGHETTO</i>	154
4.7 TERCEIRO MOVIMENTO – <i>ALLEGRO</i> : “UM ARRETADO FRÊVO!”.....	161
5 SÃO PAULO: O DESPERTAR DE UMA NOVA LINGUAGEM	169
5.1 REPENSANDO AS TESES ANDRADEANAS	169
5.2 O CONCEITO DE ESTILIZAÇÃO DO ELEMENTO FOCLÓRICO E POPULAR.....	171
5.3 AS SUÍTES PARA PIANO N. 2 E 3.....	174
5.4 A SUÍTE N. 2 – <i>NORDESTINA</i>	177
5.4.1 <i>Violeiro</i>	178
5.4.2 <i>Cabocolinhos</i>	182
5.4.3 <i>Pedinte</i>	191
5.4.4 <i>Polca</i>	196
5.4.5 <i>Frêvo</i>	202
6 UM REPRESENTANTE DO NOVO NACIONALISMO: DE VOLTA AO RIO DE JANEIRO	207
6.1 UMA NOVA PAUSA NA COMPOSIÇÃO E A RETOMADA EM 1967	208
6.2 A SONATA N. 2: EM DIREÇÃO À SÍNTESE NACIONAL.....	213
6.3 PRIMEIRO MOVIMENTO – <i>VIVACE</i>	215
6.3.1 O desenvolvimento temático e suas relações	220
6.4 SEGUNDO MOVIMENTO – <i>LARGO</i>	229

6.5 TERCEIRO MOVIMENTO – ALLEGRO	238
7 A SIMPLIFICAÇÃO DA LINGUAGEM E A SÍNTESE NACIONAL.....	257
7.1 O ENSINO DE COMPOSIÇÃO E A SÍNTESE NACIONAL: TAMBÉM UMA FORMA DE RENOVAÇÃO.....	259
7.2 OS <i>PRELÚDIOS TROPICIAIS</i> PARA PIANO.....	269
7.3 <i>PRELÚDIOS TROPICAIS</i> COMPOSTOS EM 1979	272
7.3.1 <i>Cantiga de Folia de Reis</i>	272
7.3.2 <i>Marcha Abaianada</i>	275
7.3.3 <i>Persistência</i>	278
7.3.4 <i>Ponteado de Viola</i>	282
7.4 <i>PRELÚDIOS TROPICAIS</i> COMPOSTOS EM 1980	287
7.4.1 <i>Pequeno Bailado</i>	287
7.4.2 <i>Reza-de-Defunto</i>	291
7.4.3 <i>Tocata</i>	294
7.5 <i>PRELÚDIOS TROPICAIS</i> COMPOSTOS EM 1988	299
7.5.1 <i>Cantiga Plana</i>	300
7.5.2 <i>Polqueada</i>	302
7.5.3 <i>Tangendo</i>	306
CONCLUSÃO	311
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323
ANEXOS	335

INTRODUÇÃO

César Guerra-Peixe (1914-1993) ocupa no cenário da música brasileira uma posição de grande destaque. Compositor, pesquisador do folclore nacional, músico, arranjador, professor de composição musical, transitou por essas diversas áreas com grande propriedade e profunda dedicação. Além do extenso catálogo de obras, que também incluem obras de música popular brasileira e música para cinema, ainda possui publicações nas áreas de folclore nacional (o livro *Os Maracatus do Recife* e diversos artigos publicados em suplementos de jornais e revistas especializadas) e na área da composição, uma importante contribuição, o livro *Melos e Harmonia Acústica*. Após vinte anos de seu falecimento podemos perceber um movimento de grande interesse sobre o seu legado musical. Muitos trabalhos já foram publicados nas áreas de história da música brasileira, composição e análise, etnomusicologia, práticas interpretativas.

De personalidade marcante, inquieta, Guerra-Peixe vivenciou importantes acontecimentos, conflitos e mudanças na música brasileira do século XX. Sua trajetória musical é um reflexo do movimento histórico desse século na música brasileira. As características de sua personalidade, a participação ativa no cenário musical brasileiro e sua obra para piano original nos despertaram o desejo de estudar a fundo sua trajetória e linguagem composicional, tendo a obra para piano como referência, com a intenção de divulgar as ideias e as composições para piano desse grande compositor.

O próprio Guerra-Peixe dividiu sua obra em três fases estéticas: inicial (1938-1944), dodecafônica (1944-1949) e nacional (1949-1993). Na fase inicial Guerra-Peixe realiza seus primeiros trabalhos com a música popular e entra em contato com a estética nacionalista através, principalmente, das ideias de Mário de Andrade.

Na fase dodecafônica Guerra-Peixe se afasta da estética nacionalista, buscando a vanguarda musical da época, cuja principal figura era o compositor, instrumentista e professor H. J. Koellreutter. Participa ativamente do Grupo Música Viva, compondo uma música de vanguarda (utilizando a técnica dodecafônica) e se destaca como um dos principais compositores do grupo. Nesta fase, o compositor vivencia o conflito entre a vanguarda e a estética nacionalista e também conflitos estéticos pessoais, no que diz respeito à comunicabilidade de sua música e a falta de liberdade na composição. Assim, tenta conciliar a música dodecafônica de

vanguarda à música nacional, algo que, mais tarde, o levaria a abandonar o Grupo Música Viva e o dodecafonismo. Guerra-Peixe alcançou nesta fase uma maior projeção como compositor e teve suas obras executadas em outros países.

Na fase nacional o compositor se volta novamente à estética nacionalista, às ideias de Mário de Andrade, com a intenção de construir uma linguagem composicional de identidade nacional, mas dotada também de modernidade. A pesquisa das tradições folclóricas e populares brasileiras *in loco* foi um ponto central nesta fase estética. Para isso Guerra-Peixe se desloca para Pernambuco e em seguida para São Paulo na primeira década da fase nacional. Permanece um tempo significativo nestes estados, afastando-se do Rio de Janeiro (principal polo musical daquela época), realiza uma intensa pesquisa folclórica, em fontes ainda desconhecidas, fazendo um trabalho minucioso, que se tornaria a base para a sua nova linguagem composicional. Também nesta fase reavalia seus conceitos estéticos e busca novas referências para sua linguagem composicional. Foi uma fase extremamente prolífica no que diz respeito à composição, sendo suas mais significativas obras compostas na fase nacional.

Este trabalho tem como objetos de estudo a fase nacional do compositor César Guerra-Peixe e a obra para piano nela situada. A fase nacional sempre chamou a atenção pelo fato de, nesta fase, Guerra-Peixe ter retornado àquela que seria sua grande referência estética: a estética nacionalista. Esse retorno não foi algo fácil para o compositor. Houve necessidade de uma grande ruptura: com a vanguarda representada pelo Grupo Música Viva, com o destaque e projeção alcançados na fase dodecafônica.

O retorno ao nacionalismo é marcado pela busca da renovação desta estética e se reflete nas obras para piano na fase nacional: esta é a principal hipótese para o nosso trabalho. A busca por um novo nacionalismo pode ser entendida como um processo contínuo que se desdobrou em diversos momentos dentro da fase nacional: reflexão e crítica da estética nacionalista e busca por novas referências, busca por novas fontes de pesquisa de tradições folclóricas e populares, busca por novos processos composicionais na criação de uma música de identidade nacional a partir da elaboração do elemento folclórico e popular, utilização de processos composicionais relacionados à linguagem composicional da fase anterior (dodecafônica), reflexão e crítica constante de seus próprios processos

composicionais, participação ativa como professor de composição dentro do cenário nacional.

Neste processo contínuo de renovação do nacionalismo dentro da fase nacional Guerra-Peixe buscou a conciliação entre a tradição já existente (enraizada nas ideias de Mário de Andrade) e a inovação (baseada em novas abordagens composicionais, principalmente as relacionadas ao dodecafonismo difundido no Brasil por Koellreutter e o Grupo Música Viva). A conciliação desses dois aspectos não foi apenas uma mistura superficial de elementos, mas uma elaborada síntese, enraizada na pesquisa folclórica, na reflexão estética e em toda a bagagem técnica acumulada nas fases anteriores (principalmente a dodecafônica), numa reelaboração constante até o fim de sua vida.

Neste sentido, a fase nacional foi um recomeço para Guerra-Peixe, algo que o compositor enfrentou com muita coragem e paixão, se lançando na busca da renovação sem olhar para trás. As obras para piano dessa fase refletem essa busca, os erros e acertos, a humildade do recomeço, a fusão de influências dentro de sua trajetória e, acima de tudo, a capacidade de superação ao atingir uma linguagem composicional dotada de identidade nacional, refinamento técnico e artístico, originalidade, modernidade e, principalmente, comunicabilidade.

Esclarecidos nossos objetos de pesquisa e hipótese, temos como objetivos neste trabalho:

- Contextualizar historicamente a fase nacional dentro da trajetória de Guerra-Peixe;
- Apontar possíveis subdivisões (períodos) dentro desta fase;
- Traçar as principais características da linguagem composicional de Guerra-Peixe dentro de cada período, estabelecendo relações com a intenção de renovação do nacionalismo pelo compositor;
- Analisar as obras para piano dentro de cada período, contextualizando-as historicamente e utilizando como referência as características composicionais levantadas no item anterior e sua relação com a renovação do nacionalismo.

Como referencial teórico para este trabalho foi utilizado o pensamento do próprio Guerra-Peixe, presente num vasto material organizado pelo próprio compositor no que diz respeito à sua trajetória, aos aspectos histórico, estilístico e técnico-composicional. São documentos diversos, alguns ainda manuscritos, que

foram compilados para este trabalho. As fontes primárias e o referencial delas derivado foram aqui utilizados de forma dinâmica, não obedecendo a uma ordem linear em relação ao tempo, podendo um mesmo referencial se apresentar em diferentes períodos. Os principais documentos (fontes primárias) ¹ utilizados neste trabalho são:

- *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971);
- *Relação das obras quando eu estudava no Cons. [Conservatório] Bras. [Brasileiro] de Música com o prof. Newton Pádua. Relação das obras quando eu estudava com o prof. Koellreutter.* (GUERRA-PEIXE, 1946);
- *Relação cronológica de composições desde 1944* (GUERRA-PEIXE, 1993);
- *Cartas a Mozart de Araújo* (GUERRA-PEIXE, 1949-1950);
- *Apostila de Composição* (GUERRA-PEIXE, 1983);
- *Melos e Harmonia Acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988);
- *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco* (GUERRA-PEIXE, 1974);
- Artigos diversos do compositor publicados em jornais e em revistas especializadas;
- Entrevistas concedidas pelo compositor;
- Notas de edição e de estreias de obras escritas pelo compositor.

Todos os conceitos utilizados na caracterização da linguagem composicional de Guerra-Peixe na fase nacional e na análise das obras para piano são a expressão do pensamento do compositor e foram pesquisados e levantados a partir das fontes primárias citadas, principalmente o documento *Curriculum Vitae* (1971), fonte central para a realização deste trabalho. O referencial teórico será abordado e identificado no decorrer do trabalho, de acordo com as necessidades e especificidades de cada capítulo. Alguns autores são utilizados como referencial teórico complementar. A saber, principalmente: Gandelman (1996); Faria (1997); Faria, Barros e Serrão (org.) (2007); Neves (2008).

No que diz respeito à metodologia este trabalho se dividiu em vários momentos. Inicialmente compilamos todo o material necessário à pesquisa (fontes

¹ Todos os documentos citados encontram-se nas referências bibliográficas com as referências completas.

primárias, obras para piano da fase nacional e das outras fases, gravações e bibliografia especializada). Foi realizada uma revisão bibliográfica no que diz respeito ao nacionalismo na música brasileira, à fase inicial, dodecafônica e nacional. Num segundo momento, foi realizada uma profunda pesquisa acerca da fase nacional, buscando estabelecer divisões na mesma a partir do movimento histórico e das características da linguagem composicional de Guerra-Peixe sob os pontos de vista estético e técnico, estabelecendo relações com a busca pela renovação da estética nacionalista. Num terceiro momento foram escolhidas obras para piano representativas para cada período identificado, as quais foram analisadas a partir das características estéticas e composicionais levantadas em cada período e sua relação com a renovação do nacionalismo. Por fim buscamos conclusões pertinentes à pesquisa.

Este trabalho se divide em sete capítulos. O capítulo 1 é dividido em três partes. Inicialmente abordamos a estética nacionalista modernista, nascida na primeira metade do século XX no Brasil, tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922. Realizamos uma revisão bibliográfica acerca deste assunto, relacionando o pensamento de autores diversos, no que diz respeito às principais características deste movimento estético na música, sua relação com o contexto histórico, político e social do país e sua forte relação com o pensamento de Mário de Andrade. Também foram levantadas as principais características composicionais do nacionalismo musical, bem como seus principais nomes e influenciadores. Assim estabeleceu-se o contexto no qual se deu o primeiro contato de Guerra-Peixe com o nacionalismo: a fase inicial.

Na segunda parte deste capítulo abordamos a fase inicial de Guerra-Peixe sob o ponto de vista das principais influências em relação à estética nacionalista: Mário de Andrade, Newton Pádua e Villa-Lobos. Dentro deste contexto foram ainda abordados aspectos importantes nesta fase como: o contato de Guerra-Peixe com a música popular e a importância da mesma no que diz respeito ao acesso ao mercado de trabalho; a situação de jovens compositores dentro da estética nacionalista naquele momento, não tendo grandes oportunidades de divulgação seu trabalho, haja vista que os espaços existentes encontravam-se ocupados pelos “grandes nomes” do nacionalismo da época.

Na terceira parte do capítulo 1 enfocamos a mudança de orientação estética de Guerra-Peixe, que, em busca de renovação, modernidade e novas oportunidades

buscou contato com Koellreutter e ingressou no Grupo Música Viva, tomando uma posição oposta ao nacionalismo, colocando-se comopositor a essa estética: trata-se da fase dodecafônica. Em relação a esta nova fase estética, procuramos destacar o importante papel de Koellreutter dentro do grupo Música Viva e na trajetória de Guerra-Peixe, bem como enfatizar a importância deste grupo na projeção do nome de Guerra-Peixe como compositor de destaque no cenário nacional. Tratamos também das subdivisões dentro da fase dodecafônica (expressas a partir das fontes primárias), nas quais Guerra-Peixe, através de sua linguagem composicional, vivenciou a total negação do nacionalismo e em seguida tentou conciliar dodecafonismo e nacionalismo, culminando no abandono da técnica dodecafônica e do Grupo Música Viva em 1949.

No capítulo 2 abordamos a fase nacional, na qual Guerra-Peixe retorna à estética nacionalista, com o intuito de renovação. Demostramos as possíveis subdivisões em períodos desta fase, tendo como ponto de partida os fatos históricos, as fontes primárias, nas quais o próprio Guerra-Peixe aponta as principais características dentro da sua linguagem composicional do ponto de vista técnico e estético. Foram estabelecidos cinco períodos dentro da fase nacional relacionando a eles ações diversas de Guerra-Peixe no que diz respeito à busca pela renovação do nacionalismo, ações que se expressaram diretamente em sua linguagem composicional. Para cada período foi selecionada uma ou mais obras para piano, as quais foram analisadas a partir das características da linguagem composicional levantadas. Cada período foi abordado dentro de um capítulo (3 a 7, respectivamente).

No capítulo 3 abordamos o primeiro período da fase nacional (1949), no qual a principal ação de Guerra-Peixe foi a reflexão em relação aos caminhos possíveis para um novo nacionalismo, principalmente no que diz respeito à utilização das tradições populares e folclóricas já conhecidas e possíveis novas fontes de pesquisa. Neste momento o compositor revê suas principais influências (Mário de Andrade e Villa-Lobos) e realiza várias tentativas composicionais a partir desses questionamentos. As obras analisadas neste capítulo são: *Suíte n. 1* e *Valsas n. 1, 2 e 3*.

No capítulo 4 tratamos do segundo período da fase nacional, o qual denominamos período de incubação e que corresponde aos anos passados por Guerra-Peixe em Recife. Neste período o compositor se dedica à pesquisa das

tradições populares e folclóricas de Pernambuco e de outros estados do Nordeste, compilando um importante material que se tornaria imprescindível à sua nova linguagem composicional. Continua sua reflexão em relação aos caminhos para um novo nacionalismo e critica o nacionalismo vigente, principalmente relacionando-o à figura de Villa-Lobos. Este assunto é abordado principalmente por meio de artigos em jornais e revistas. Esta reflexão ainda se dá através de leituras de obras relacionadas à filosofia da arte e estética e também obras que se referem à cultura nacional, das quais Guerra-Peixe extrai alguns conceitos importantes para sua nova linguagem. O compositor tenta colocar em prática todos os elementos assimilados neste período compondo (inclusive obras para o rádio, seu trabalho oficial em Recife). Como obra referente a esse período, foi analisada a *Sonata n. 1*, composta em 1950.

No capítulo 5 tratamos do terceiro período da fase nacional, que corresponde aos anos passados no Estado de São Paulo, onde Guerra-Peixe dá continuidade às suas atividades de pesquisa, ao trabalho no rádio e com a música popular. Neste período floresce aquela que seria a primeira linguagem composicional de Guerra-Peixe após todo o trabalho de pesquisa e reflexão realizado no período de incubação em Recife. A partir das obras compostas neste período Guerra-Peixe alcança destaque no cenário nacional como um representante do novo nacionalismo. O compositor mantém sua atitude de crítica e reflexão em relação ao nacionalismo e busca uma reelaboração dos conceitos de Mário de Andrade, aos quais se mantinha fiel. Dessa reflexão Guerra-Peixe chega a importantes conclusões acerca do material folclórico/popular e do tratamento do mesmo dentro de sua linguagem composicional. Alguns conceitos em relação ao material folclórico/popular são estabelecidos pelo compositor no que diz respeito à sua linguagem composicional, dentre eles, o conceito de estilização do elemento folclórico/popular e o conceito de “fotografia artística sonora”. A obra escolhida para análise neste período foi a *Suíte n. 2 – Nordestina*.

O capítulo 6 trata inicialmente do quarto período da fase nacional, no qual houve uma pausa na composição de Guerra-Peixe. Por se tratar de um curto espaço de tempo e da ausência de obras, também neste capítulo já abordamos o quinto período fase nacional.

Subdividimos o último período em dois capítulos (6 e 7). Esta separação se deu pelo fato de, neste período ter havido um processo contínuo de síntese na

linguagem composicional de Guerra-Peixe: no que diz respeito à economia de meios na interação entre elemento folclórico/popular e linguagem composicional, em relação à simplificação da linguagem no que diz respeito à acessibilidade técnica. Nesta síntese também perdurou a intenção de renovação da estética nacionalista, à qual se relaciona um novo elemento: a intensa atividade como professor de composição exercida por Guerra-Peixe neste período. Na obra para piano a síntese por nós apontada se mostra de maneira muito clara e cria um viés em relação à dificuldade técnica nas obras: as obras iniciais deste período apresentam uma maior dificuldade técnica e as finais exatamente o oposto, dentro deste processo de síntese entre elemento folclórico/popular e linguagem composicional.

No capítulo 6 abordamos essa síntese num momento inicial, tendo como obra de referência a *Sonata n. 2*. No capítulo 7 abordamos essa síntese num momento final, tendo os dez *Prelúdios Tropicais* como obra de referência. Nestes capítulos podemos visualizar as transformações no sentido da síntese ocorridas na linguagem composicional de Guerra-Peixe e sua relação com a renovação do nacionalismo.

Finalmente apresentamos as conclusões pertinentes ao trabalho, procurando estabelecer relações entre os períodos identificados e as características da linguagem composicional de Guerra-Peixe como uma intenção de renovação da estética nacionalista.

Buscamos com esse trabalho destacar a obra para piano de Guerra-Peixe na fase nacional, uma expressão viva de toda a trajetória do compositor, suas influências, questionamentos, redirecionamentos estéticos e busca por renovação, modernidade, comunicabilidade, identidade nacional e qualidade artística.

Consideramos estas obras de grande relevância para o repertório pianístico brasileiro. Injustamente, estas não se fazem presentes nos cursos oficiais de piano do país e nas salas de concertos com muita frequência. Esperamos que este trabalho possa colaborar para a divulgação desse repertório, dotado de valor estético e histórico.

A literatura pianística brasileira não dispõe de uma bibliografia extensa, o que consideramos um ônus para os cursos superiores de música do país. As grandes contribuições nessa estão diretamente relacionadas aos cursos de pós-graduação

em música. Esperamos contribuir com esta área através deste trabalho, colocando em relevo a obra para piano de Guerra-Peixe na fase nacional, tornando-a acessível a pianistas e estudantes, subsidiando e justificando suas escolhas interpretativas e, principalmente, colaborando na construção do conhecimento, algo inseparável do fazer musical.

1 GUERRA-PEIXE E A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM MUSICAL COM IDENTIDADE NACIONAL: PARADIGMAS QUE PERMEARAM ESSA TRAJETÓRIA

1.1 O SÉCULO XX E AS MUDANÇAS NA MÚSICA BRASILEIRA.

O século XX foi extremamente fecundo para a música brasileira. Sem possuir uma tradição musical de raízes profundas no que diz respeito à música erudita, o país viu nascer nas primeiras décadas deste século um movimento estético que envolveu diversos setores das artes, dentre eles a música: o modernismo. Desse movimento surge o que seria a principal corrente estética musical do Brasil no século XX, transformando-se num importante paradigma da música brasileira: o nacionalismo musical – movimento estético calcado em conceitos de modernidade nas artes originados na Europa, cujo marco inicial no Brasil é a Semana de Arte Moderna de 1922. A partir desse paradigma a música brasileira passou por transformações as quais ocorreram por continuidade, negação e renovação num processo extremamente dinâmico, refletindo mudanças sociais e políticas.

A partir da Semana de Arte Moderna pensadores e compositores se voltam para a construção de uma música construída a partir de valores nacionais e principalmente no folclore e sua utilização como fonte inspiradora da música brasileira.

Embora a Semana de 1922 seja considerada um marco, precisamos entender que a construção do nacionalismo já havia sido iniciada na história musical brasileira, principalmente no final do século XIX. Neves (2008) trata desse tema, retomando o passado musical brasileiro e conectando-o ao nacionalismo musical, enfatizando que este processo não teria acontecido de forma lógica e linear e teria como forças impulsionadoras a “tradição e a inovação” em momentos históricos diversos (NEVES, 2008, p. 15).

Para Neves (2008) os aspectos de “tradição e inovação” dão ao nacionalismo musical brasileiro uma natureza dialética: modelo a ser seguido por todos os compositores da época, mas também a ser também contestado e renovado, a partir do momento que se torna a regra. O surgimento do Grupo Música Viva e o embate entre nacionalistas e os formadores desse grupo é um exemplo muito claro desse conflito.

No caso do compositor Guerra-Peixe, a construção de uma linguagem de identidade nacional permeou toda a sua trajetória. Guerra-Peixe vivenciou exatamente o conflito citado anteriormente, buscando sempre a renovação de sua linguagem musical. Cada impulso por mudança tem relação direta com o momento histórico e estético na trajetória do compositor e configura uma fase estética². Em cada fase estética figuram paradigmas que influenciaram sua trajetória e linguagem. O principal deles é o nacionalismo musical, o qual interage com outros paradigmas (seja numa relação de oposição, justaposição, de renovação ou de exclusão), refletindo num âmbito particular a dinâmica ocorrida na própria música brasileira no século XX.

1.2 O NACIONALISMO MUSICAL ORIGINADO A PARTIR DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922: O MODELO VIGENTE

O nacionalismo musical nascido como consequência da Semana de Arte Moderna se concretizou no Brasil nas décadas de 1920 e 1930, principalmente, e teve como seu intelectual mais representativo Mário da Andrade, o qual influenciou uma geração inteira de compositores através de uma vasta obra literária. No Brasil o nacionalismo musical apresentou uma estreita relação com o modernismo³. Vários autores mencionam esse fato.

O modernismo no Brasil pode ser dividido em duas fases (TRAVASSOS, 2000, p. 21): a primeira enfatiza a renovação, a atualização estética e a luta contra conceitos cristalizados; e a segunda entra em questão no debate estético o conceito de nação, culminando no modernismo nacionalista. A autora ressalta que no Brasil o modernismo apresentou feições semelhantes às dos países de regiões periféricas da Europa, tendendo para o nacionalismo, pois o emprego de elementos nacionalizantes na música era visto no Brasil como uma emancipação em relação à tradição musical dominante.

Kater (2000) também estabelece esta ligação modernismo/nacionalismo na música brasileira. Segundo o autor, a Semana de Arte Moderna foi inspirada no modernismo europeu das primeiras décadas do século XX, que se relacionava à

² Segundo o próprio Guerra-Peixe (1971), sua obra se divide em três fases: inicial, dodecafônica e nacional.

³ A expressão movimento modernista significa, em termos gerais uma referência “à nova sensibilidade que surgiu por volta da Primeira Guerra Mundial, expressa nas pinturas de Picasso e Kandinsky, nos romances de Joyce e Proust, e na música de Schoenberg e Stravinsky” (GRIFFITHS, 1995, p. 141).

“busca de formas de expressões inovadoras, autênticas e atuais, cujas interações com a realidade do indivíduo, da cultura e da sociedade conferissem sentido verdadeiro” (KATER, 2000, p. 28). Esse movimento foi expresso na música europeia através da busca por novos caminhos sonoros, principalmente no que diz respeito à ruptura com a linguagem musical do sistema tonal. Para o autor, na música brasileira, os preceitos modernistas suscitaram a busca por uma identidade nacional, tendo o primitivismo⁴ e o futurismo⁵ como elementos característicos marcantes.

O binômio modernismo/nacionalismo encontrou na figura e obra de Villa-Lobos sua maior representação na música brasileira. Este compositor se tornou um ícone dessa estética no Brasil tornando-se um paradigma. Segundo Jardim (2005) a obra de Villa-Lobos traz em si as características do movimento antropofágico⁶ difundido pelos modernistas durante a Semana de Arte Moderna. O autor traça uma relação entre a temática dos quadros de Tarsila do Amaral e da música de Villa-Lobos, cuja semelhança se dá na “valorização dos mitos nacionais – a alegoria fantasiosa do índio em sua origem, as matas, os pássaros, revisitados com livre expressão da linguagem modernista da época” (JARDIM, 2005, p. 47). O autor ainda ressalta o antropofagismo de Villa-Lobos como uma característica pessoal, no sentido da construção de sua linguagem musical, e na forma como assimilou todas as suas influências.

O choro e a seresta; os variados temas folclóricos anotados em viagens ou pesquisas; a paixão pela exuberância da natureza da pátria; O *Cravo bem temperado*, ouvido na infância; as *Suítes* de Bach, mais adiante em seu violoncelo; os quartetos de Haydn; as sinfonias de Mozart e Beethoven; A *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, ouvida ao vivo em primeira viagem a Paris; a convivência com Rubinstein e com o grupo de jovens “vanguardistas” franceses e, porque não, a convivência com o genial Edgard Varèse – que a abriu os ouvidos do mundo, elevando os instrumentos de percussão a um patamar de excelência inusitado- foram alguns dos ingredientes do grande banquete antropofágico do qual Heitor Villa-Lobos se alimentou durante toda a sua vida (JARDIM, 2005, p. 48).

⁴ Segundo Kater (2001, p. 30-31) o primitivismo se refere à busca e valorização da tradição musical brasileira advinda do povo, fora da esfera culta e que não ainda havia sido tocada pela cultura dominante.

⁵ De acordo com Griffiths (1995, p. 84), o futurismo como movimento artístico foi iniciado por Marinetti em 1909, e “se expressou mais dinamicamente na escultura de Balla, Boccione e Severini. [...] Debussy ficou impressionado com essa estética, e também Varèse, Honegger e compositores como Prokofiev, Moslov e Deshevov”. Para Kater (200, p. 30), o futurismo foi empregado como expressão no Brasil da época “com definição vaga e genérica, significando algo muito próximo do exótico e do inconsequente”.

⁶ Segundo Jardim (2005, p. 47), o *Manifesto Antropofágico* publicado em 1928 dava ênfase ao “caráter de ‘barbárie’ do selvagem brasileiro, canibal ou antropófago, capaz de devorar o europeu, de digerir a cultura do colonizador, formulando a sua própria estética”.

Inspirados pelas novas ideias da Semana de Arte Moderna os compositores brasileiros voltaram-se para a cultura nacional, principalmente o folclore, como fonte inspiradora para sua música. Não há como negar o importante papel de Mário de Andrade na concepção dessa estética, trabalhando intensamente na publicação de um volume significativo de obras, entre as quais se destaca, principalmente, o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928). A obra de Andrade praticamente tornou-se um cânone no que seria o projeto de nacionalismo musical no país. Anteriormente ao *Ensaio*, as ideias nacionalistas de Andrade já se encontravam presentes na obra *Introdução à Estética Musical* (1925), um manuscrito que só foi publicado em 1995 por Flávia Toni.

No *Ensaio* Mário de Andrade determina como o compositor brasileiro deveria trabalhar tendo como objetivo a música de caráter nacional. O ponto de partida deveria ser o profundo conhecimento da cultura popular, a captação de seus processos e a transposição dos mesmos para a chamada música culta, atingindo assim a universalidade. Mário de Andrade criticava o nacionalismo fácil, no qual predominasse exotismos (ao gosto europeu), sem um conhecimento profundo dos elementos da cultura popular brasileira. O livro direciona o estudo e utilização da cultura popular relacionando-os aos elementos musicais: melodia, ritmo, forma, polifonia, instrumentação. Há uma parte na qual são apresentadas uma série de melodias folclóricas recolhidas, indicadas como material a ser trabalhado pelos compositores. O autor entendia que a riqueza cultural do país estava na cultura rural – de caráter coletivo, espontânea e ainda intocada. Assim, desconsiderava a cultura popular urbana, a qual denominava “semi-cultura”, como fonte de pesquisa. É também no *Ensaio* que Mário de Andrade enumera as três fases (teses) através das quais um compositor terá que passar para atingir uma arte nacionalizada:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm que passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Sé nessa última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda (ANDRADE, 1925, p. 43).

Segundo Contier (1985, p. 29 apud VETROMILLA, 2006, p. 83)⁷ as teses de Mário de Andrade poderiam ser entendidas da seguinte forma: “aproveitamento de temas folclóricos (tese nacional); elaboração de melodias de caráter nacionalista

⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. 2ª ed., rev., ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

(sentimento nacional); encontro com a brasilidade essencial (inconsciência nacional)”.

Travassos (2000) sintetiza de forma muito clara e objetiva o pensamento de Mário de Andrade e a estética nacionalista:

A racionalização da estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música popular está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2000, p. 33-34).

Neves (2008) também estabelece a relação entre nacionalismo/ modernismo, enfatizando no movimento a busca pela renovação, o posicionamento a favor da cultura popular e de sua valorização e preservação - embora tenha sido um movimento de intelectuais. Para o autor, a partir dos anos 1930, o nacionalismo brasileiro apresenta uma tendência neoclássica, o que pode ser percebido em obras de Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras*) e de alguns compositores discípulos de Mário de Andrade. Ressalta ainda a relação do nacionalismo com as escolas nacionalistas da segunda metade do século XIX e outras relações com novas correntes europeias como o pós-impressionismo e o politonalismo.

Simplificando um pouco demais, pode-se dizer que o nacionalismo brasileiro que deriva do Movimento Modernista terá como diretividade estética as ideias de Mário de Andrade (...) e como componentes materiais, como recursos técnicos de manifestação, as modernidades europeias dessa mesma época, com grande influência de Stravinsky, Falla, Bartók, Prokofiev, um resto de pós-impressionismo, e nos anos que se seguiram, um progressivo predomínio da nova escola russa (de Schostakvitch e de Khatchaturian). É assim que a ordem modernista de tratar com técnica europeia uma mentalidade bárbara terá como resultado a importação do pós-impressionismo, do politonalismo, de fórmulas das escolas nacionais europeias (sobretudo os húngaros e os espanhóis), que nada tinham em comum com a temática brasileira e que deveriam deformá-la (NEVES, 2008, p. 74).

Para Neves (2008) a relação do nacionalismo musical com as correntes de vanguarda musical europeias (aquelas relacionadas à Segunda Escola de Viena) não existiu. Existiu sim uma forte relação com o impressionismo e o neoclassicismo. Para o autor, o impressionismo garantia uma maior liberdade harmônica às composições, e pode ser visto como uma sublinguagem, uma vez que sua influência

se mostrava velada pelo barbarismo advindo de um pensamento orquestral mais carregado. O autor ressalta que tal influência não era vista com bons olhos pelos modernistas que pregavam a construção de uma linguagem nacional inspirada em valores locais, principalmente no folclore.

Segundo Neves (2008) o neoclassicismo se mostrou uma influência mais presente por volta de 1940 através da valorização da forma, da funcionalidade descritiva e do purismo. Isso se dá nas obras de Villa-Lobos, (compostas a partir de 1930), Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Para o autor a relação com o neoclassicismo não leva à negação do nacionalismo.

Mesmo não estabelecendo contato com as vanguardas ligadas ao atonalismo, Neves (2008) relaciona alguns elementos presentes nas composições nacionalistas que podem ser remetidos à desagregação da tonalidade e às tais vanguardas. Tais elementos podem ser entendidos como um “toque de modernidade, não comprometendo o fundo absolutamente tonal das obras” (NEVES, 2008, p.123). São eles: acordes dissonantes e/ou alterados; ausência de preparação e resolução de dissonância; ambiguidades harmônicas; contínuo processo modulatório; agregações harmônicas; escalas exóticas e superposições de tonalidades.

Outras características importantes nas obras nacionalistas são, segundo Neves (2008, p.75): a tendência ao estaticismo (processo que enfatiza a repetição de pequenas células melódicas); a absorção da harmonia pela rítmica (recurso de “percussão harmônica”); e a ênfase em “superposições tonais” e “blocos dissonantes”; esquemas harmônicos redutíveis às formulas cadenciais tradicionais; preferência pela textura polifônica, sempre comprometida como sistema tonal ou modal; aproveitamento do material folclórico (citação e deformação empregando diretamente as regras tonais e tradicionais); superposições de variadas figurações rítmicas dentro de uma visão polifônica alargada; modalismo (advindo das melodias folclóricas); e populismo (obras de fácil aceitação).

Neves (2008) faz uma crítica ao nacionalismo musical quanto à grande mistura de influências: um sinal de incoerência:

O Nacionalismo brasileiro buscará, pois, elementos que possibilitem a renovação e a modernização de sua linguagem, encontrando-os não em experimentações mais próximas (Schöenberg, Varèse etc.), consideradas antinacionais, mas em modernidades gastas do Stravinsky da primeira fase, Falla ou, que é sintomático, de Copland; sem esquecer, evidentemente soluções propostas por Bartók (tomado como modelo de aproveitamento do folclore), por Kodaly e pelos compositores russos (modernidade a la

Khatchaturian, como modelo de arte destinada às massas). A incoerência dessa mistura é flagrante: nem os modelos clássicos são soluções incontestáveis para a problemática contemporânea, nem a modernidade de Falla, de Copland e do primeiro Stravinsky, suficientemente incitadora a novas experiências criativas, ou a música funcional russa convincente ao problema do engajamento político (NEVES, 2008, p.180).

Houve uma associação muito forte entre o grupo nacionalista nascido na década de 1920 e o Estado a partir dos anos 1930 (CONTIER, 1988 apud EGG, 2004)⁸. Com a instalação do governo Vargas deu-se uma fusão de ideias entre governo e estética nacionalista. Os nacionalistas originados na década de 1920 (exceto Mário de Andrade) passaram a projetar no Estado um instrumento de apoio e difusão da música nacional. O novo Brasil proposto pelo regime se relaciona à nova música proposta pelos modernistas. Isso pode ser comprovado pela ocupação de cargos por vários nacionalistas no governo Vargas, como Villa-Lobos, Luciano Gallet, Guilherme Fontainha, entre outros. Villa-Lobos foi o compositor que melhor representou a associação da causa nacionalista ao governo Vargas.

A música ocupou um lugar de destaque no governo Vargas, vista como uma arte ligada à coletividade, muito adequada para ser usada como fator de coesão nacional. Esta música nacionalista combinava bem com o momento em que o povo era trazido à cena, na era da política de massas (EGG, 2004, p. 27).

Villa-Lobos passou a encarnar o intelectual padrão do Estado Novo: apaixonado pelo povo, pelo folclore brasileiro, aliava a vida de gabinete ao contato direto com o povo, nas ruas, nas praças ou sertões. Simbolizava o nacional e o popular na cultura, conjuntamente, na medida em que inexistiam limites teóricos em todos os níveis de sua atuação prática. Por outro lado, personificava o intelectual moderno, envolvido pela ação, pelo pragmatismo, em oposição ao artista de salão ou dos salões burgueses. [...] Aceitou os meandros do clientelismo e do paternalismo reinantes sob o Estado Novo, exercendo funções burocráticas, selecionando programas e projetos (...) sempre em sintonia com um universo impregnado de brasilidade (CONTIER, 1988, p. 286, apud EGG, 2004, p. 27).

Nesse período algumas medidas foram tomadas em relação à música erudita, como por exemplo, a execução obrigatória de autores brasileiros nas rádios oficiais. Foram propostas reformas para o ensino do Instituto Nacional de Música (I. N. M.)⁹, visando à atualização dos conteúdos e a mudança no quadro de professores. Tais

⁸ CONTIER, Arnaldo. **Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. Tese de Livre docência. FFLCH-USP, 1988.

⁹ O Instituto Nacional de Música, antes Imperial Conservatório e hoje a Escola de Música da UFRJ, é a mais antiga instituição de música do país. Passaram pela mesma grandes nomes da composição e grandes intérpretes da música erudita brasileira.

reformas não alcançaram êxito. Uma conquista dessa época é a criação da Revista Brasileira de Música do I. N. M. (1934) e a criação do Curso Superior de Música em 1931, quando o I.N. M. foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro. Também nessa época os nacionalistas passam a ocupar importantes espaços, como por exemplo, as posições de críticos musicais. Este é o caso de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França (EGG, 2004).

1.3 GUERRA-PEIXE E O PRIMEIRO CONTATO COM O NACIONALISMO MODERNISTA: A FASE INICIAL

É no contexto exposto anteriormente que Guerra-Peixe tem seu primeiro contato com a estética nacionalista. Nascido em 1914, Guerra-Peixe permaneceu em sua cidade natal, Petrópolis¹⁰, até o início da década de 1930. Entre 1931 e 1933 passa a se deslocar semanalmente para o Rio de Janeiro, onde tem aulas com Paulina D'Ambrósio (particularmente e depois no I.N.M.). Em 1934 se muda definitivamente para o Rio de Janeiro, então capital federal e principal centro musical do país. Os grandes nomes da música nacional encontravam-se nesta cidade, que também era a sede da principal instituição de ensino do país: o Instituto Nacional de Música (I. N. M.). Nessa instituição conviviam o ensino tradicional de música, relacionado às tradições europeias e a nova estética em voga: o nacionalismo. Por lá passaram professores como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Luciano Gallet e Francisco Braga, nomes importantes para a sedimentação da estética nacionalista. Sendo assim, o I.N.M. pode ser considerado um importante ponto de disseminação da estética nacionalista, além da tradição europeia. Outra importante instituição de ensino da época era o Conservatório Brasileiro (fundado por Lorenzo Fernandez em 1936), onde Guerra-Peixe se matriculou no curso de composição do Prof. Newton Pádua (também professor no I.N.M.) em 1938.

Villa-Lobos já era nesta época o grande nome da música brasileira. Para muitos um divisor de águas. Já havia conquistado reconhecimento internacional e já idealizara e colocara em prática o grande projeto de inserir a música como disciplina obrigatória no ensino público do país. Os grandes nomes do nacionalismo já se

¹⁰ Guerra-Peixe iniciou seus estudos musicais em Petrópolis, primeiramente com o pai, ferreiro de profissão e músico popular, e posteriormente ingressou na Escola de Música Santa Cecília (mantida pelo município), onde concluiu o curso de violino e também estudou piano. Logo após começou a ter aulas de violino com Paulina D'Ambrosio no Rio de Janeiro.

apresentavam: Villa-Lobos (a referência maior), Luciano Gallet (morto prematuramente em 1931), Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri (muito apoiado por Mário de Andrade). A esses nomes seguiu-se uma segunda geração nacionalista (NEVES, 2008), que incluía nomes como: Barroso Neto, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Frutuoso Vianna, Assis Republicano, Waldemar Henrique, Radamés Gnattali, João Batista e José Siqueira (irmãos), Vieira Brandão, entre outros. Muitos desses compositores passaram pelo Instituto Nacional de Música como alunos, tornando-se professores posteriormente. Esse processo sedimentava ainda mais a estética nacionalista como um modelo a ser seguido.

Neste cenário se dá o primeiro interesse de Guerra-Peixe pela estética nacionalista, exatamente aquele conceito clássico proposto por Mário de Andrade e amplamente difundido no Brasil daquela época. Tal interesse se deu em 1938 enquanto Guerra-Peixe era estudante de violino, recém-chegado à cidade do Rio de Janeiro. A esse período de sua vida o próprio Guerra-Peixe denominou como fase inicial ¹¹.

A fase inicial é citada no *Curriculum Vitae* (1971) de forma sintética. Na Seção V, *Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*, Guerra-Peixe refere-se à produção desta fase: “as obras desta fase inicial assinalam vaga feição nacional apenas na melodia (GUERRA-PEIXE, 1971, p.11). No mesmo documento no item VI – *Catálogo de Obras Musicais* aparece um subtítulo: “Adenda referente a algumas das obras de Fase Inicial, composições que hoje estão fora de catálogo. Advertência: a execução de quaisquer destas obras é interdita” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 41)¹². São ao todo dezenove peças. No catálogo considerado oficial de obras da fase inicial constam apenas duas peças: *A Suíte Infantil n. 1* para piano (uma obra de cunho didático) e o *Hino Fibra de Herói* (um hino escolar). Como na adenda, que também se refere à fase inicial, Guerra-Peixe cita a primeira obra com data de 1938 (o *Desafio op. 1* para piano), tomaremos esta data como o início desta fase do compositor.

¹¹ De acordo com o documento *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971), a fase inicial se situa entre os anos de 1938 e 1944. Nesse período o compositor estudou violino com Paulina D’Ambrosio, trabalhou com a música popular em diversos espaços e ingressou no Curso de Composição do Conservatório Brasileiro de Música, na classe de Newton Pádua.

¹² É sabido que Guerra-Peixe desconsiderou toda a sua obra da fase inicial no momento em que passou a estudar com H. J. Koellreutter, julgando que tal produção não fosse significativa. Sendo o *Curriculum Vitae* (1971) um documento redigido e assinado pelo próprio compositor posteriormente, a interdição das obras para execução é considerada obrigatória desde 1971, época na qual Guerra-Peixe já alcançara grande destaque como compositor e professor de composição.

A fase inicial será marcada pelos estudos de composição com Newton Pádua e pelo primeiro contato do jovem Guerra-Peixe com a estética nacionalista modernista (o primeiro paradigma a influenciar a sua trajetória musical). Esse contato seu deu pela leitura de Mário de Andrade, Luciano Gallet e através do contato com obras de compositores nacionalistas da época, muito provavelmente Villa-Lobos. Neste mesmo período Guerra-Peixe ainda trabalhava diretamente com a música popular urbana, como forma de se manter no Rio de Janeiro¹³.

O primeiro contato com a estética nacionalista se deu com a leitura do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade. Segundo Faria (1997) esse foi o ponto de partida para que Guerra-Peixe procurasse as aulas de composição no Rio de Janeiro. Aquela leitura teria despertado no jovem músico o desejo de transformar-se num compositor de música brasileira. Na citação abaixo, Guerra-Peixe trata desse momento, exatamente no período que sucede sua chegada ao Rio de Janeiro.

Foi então que eu tive a primeira revelação ao ler o Ensaio Sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade. Eu nem sabia que existia a tal de Música Brasileira...

Fazia uns arranjos de música popular de orelhada, e fui para a Odeon substituir o maestro Rondon. O outro arranjador era o Pixinguinha. Essa responsabilidade e a leitura de Mário me fizeram estudar a sério; procurei então um professor e encontrei um ótimo em Newton Pádua. E quando menos esperava virei compositor (GUERRA-PEIXE, 1974, p.12, apud, FARIA, 1997, p. 9)¹⁴.

Através desse depoimento podemos ressaltar alguns pontos. Se Guerra-Peixe desconhecia “a tal de música brasileira”, podemos deduzir que o ensino no Conservatório Santa Cecília (Petrópolis) era calcado na música tradicional europeia. Dessa forma, a estética nacionalista era algo completamente novo para o jovem estudante. Por outro lado, Guerra-Peixe teve contato com a música popular urbana antes de conhecer a estética nacionalista. Já em Petrópolis, participava de grupos de choro ainda criança, tocou em bailes, cinemas, e, chegando ao Rio de Janeiro, obviamente teve acesso aos espaços relacionados à música popular urbana. Outros autores e depoimentos do próprio Guerra-Peixe podem reafirmar esse contato com a música popular urbana.

¹³ Guerra-Peixe já havia realizado trabalhos com a música popular em Petrópolis, tocando em bailes, cinemas, inclusive fazendo pequenas orquestrações. Também já havia participado de grupos de choro – desde criança-juntamente com seu pai, que tocava bandolim.

¹⁴ GUERRA-PEIXE, depoimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10/5/74. Localizado na Coleção Mozart de Araújo, recortes de jornais. Rio de Janeiro: Sala Mozart de Araújo, Centro Cultural do Banco do Brasil.

Como lembrado em diversos momentos do compositor, seu pai, migrante português de origem cigana, ferreiro em Petrópolis e executante de bandolim, foi responsável pela sua precoce iniciação em música. Ainda menino, Guerra-Peixe acompanhou o pai em rodas de choro tocando cavaquinho e logo se iniciando em bandolim e violão (ARAÚJO, 2007, p.18).

Aos sete anos já tocava violão, violino e piano, tomando parte nos choros que na época de carnaval saíam pelas ruas de sua cidade natal (MARIZ, 2000, p. 317).

(...) comecei muito bem no cinema mudo de Petrópolis. [...] Mas aí veio o cinema falado, que acabou com os cinemas mudos e não houve mais trabalho para músico. Então fiquei só lecionando, e de vez em quando tocando num baile, quando chegava a ocasião. [...] Depois vim para o Rio de Janeiro. (...) Fui indo, trabalhei alguns meses na Taberna da Glória da rua do Catete n.º 1. [...] Mas uns cinco ou seis anos depois fui tocar nas Belas Artes que era a confeitaria mais chic do Rio de Janeiro. Tinha uma boa sócia. Tudo que era músico vivia tocando ali, porque era perto do ponto dos músicos, o café Nice. [...]

Eu fiz muito choro que foi editado e tocado no Brasil inteiro, nos *dancings*, cabarés (*cabarets*), nos bailes e cassinos. Naquele tempo, não tinha choro, a não ser com regional (BARROS, 2007, p. 122 e 123).

O trabalho com a música popular também se estendeu posteriormente ao cinema e à rádio durante a fase inicial (início dos anos 1940). Guerra-Peixe trabalhou inicialmente tocando em orquestras de rádio e posteriormente realizando arranjos e orquestrações para programas radiofônicos (também realizou trabalhos para comédias da Cinédia). Seu primeiro trabalho como orchestrador para rádio foi na Rádio Tupi, cujo proprietário era Assis Chateaubriand. Lá obteve um contrato de exclusividade de 1943 a 1947 e alcançou grande sucesso e projeção através do programa semanal “*Instantâneos Sinfônicos Schenley*” – que tratava de temas e fatos da história das Américas ou do seu folclore. Segundo AGUIAR (2007) o trabalho nesse programa foi marcante na experiência de Guerra-Peixe como orchestrador, demandando-lhe rapidez na produção.

Nos *Instantâneos Schenley* experimenta uma partitura descritiva que funciona como cenário para a ação, com diferentes combinações de instrumentos e ritmos. Essas pontuações dramáticas são aulas práticas para o futuro criador de trilhas musicais para rádio e cinema (AGUIAR, 2007, p. 134).

Guerra-Peixe sempre fez questão de frisar que o trabalho que realizou com orquestração para rádio e cinema foi algo que aprendeu fazendo, de forma quase autodidata, como podemos verificar no depoimento abaixo:

Hoje considerado um dos maiores organizadores de timbres do País, ele se pode dizer em certa medida autodidata:

- Orquestração eu aprendi vivendo. Entre 1943 e 1945, trabalhei quase que diariamente fazendo fundos sinfônicos para um programa radiofônico aqui no Rio. O que sinto em termos de timbre é algo espontâneo (MARQUES, *O Globo*, 16/10/82).

A música popular urbana era vista pela corrente nacionalista como algo menor, não sendo considerada uma manifestação pura da cultura popular e do folclore. Essa música, para Mário de Andrade já teria sido “contaminada”, principalmente pelo advento do rádio e pela indústria fonográfica. Para Guerra-Peixe a música popular urbana era a sua referência para música brasileira e não a estética nacionalista, algo novo para o jovem compositor. Curiosamente o compositor não coloca em seu *Catálogo de obras* (GUERRA-PEIXE, 1971) suas composições de música popular. Esta exclusão pode apontar exatamente para o preconceito em relação à música popular no meio erudito. São as palavras do compositor:

O autor deixa de mencionar aqui um sem-número de composições de caráter popularesco – sambas, marchas, chôros [sic], etc., muitas das quais gravadas em discos fonomecânicos e editadas – por achar que evidentemente, não interessam em virtude do gênero (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 43).

Voltemos então ao desejo de Guerra-Peixe em se tornar um compositor de música brasileira. Ao procurar por um professor encontra Newton Pádua (1894-1966). Compositor e professor, iniciou-se como violoncelista. Entre 1912 e 1914 frequentou a Academia Santa Cecília de Roma, onde estudou violoncelo e harmonia. De volta ao Brasil formou-se com medalha de ouro no Instituto Nacional de Música (I. N. M). Foi aluno de Francisco Braga¹⁵ e Agnelo França. Em 1934 é nomeado professor do I.N.M. (harmonia, análise, harmônica e construção musical). Foi professor Catedrático no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro¹⁶. Como compositor não alcançou grande destaque. Suas obras incluem formas tradicionais (sinfonias, quartetos de cordas, quintetos de sopros, suítes), além de obras com temática nacional como *A Legenda de Irupê* (ópera), *Ciclo da Mãe Preta* (canto e piano) e *Anchieta* (Poema Sinfônico). Newton Pádua se enquadra exatamente no grupo de compositores da geração de Villa-Lobos que, segundo Neves (2008), não obteve grande visibilidade e que se tornaram professores na

¹⁵ Segundo Neves (2008), Newton Pádua seria um dos muitos alunos de Francisco Braga, que dedicaram mais tarde ao magistério e que se ligavam à estética nacionalista.

¹⁶ Instituição criada nos anos 1930 por Lorenzo Fernandez, compositor pertencente à estética nacionalista. A instituição existe até hoje no Rio de Janeiro.

mesma instituição onde se formaram. Através da sua formação e dos títulos de sua produção podemos visualizar a predominância da tradição europeia aliada à nova estética em voga: o nacionalismo. Sobre esse assunto Neves (2008) afirma:

A geração de Villa-Lobos contou com grande número de compositores adeptos ao nacionalismo, mas que não tiveram o renome nacional e internacional do grande mestre, por terem desenvolvido atividades menores ou por se terem lançado no âmbito mais reduzido de seus estados, por terem produzido obra menos significativa ou por se terem mantido apegados às normas tradicionais, contribuindo pouco para a renovação da linguagem musical (NEVES, 2000, p.107).

Sobre seus estudos com Newton Pádua Guerra-Peixe dá algumas informações em depoimentos e em seu *Curriculum Vitae* (1971). Se refere ao professor de maneira carinhosa e respeitosa, chegando a citá-lo na dedicatória de seu livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988): “Em memória de Newton Pádua, meu grande mestre e amigo”. Em outro depoimento se refere a Newton Pádua como “um espécie de enciclopédia ambulante” (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984). Em seu *Curriculum Vitae* (1971) Guerra-Peixe dá informações precisas sobre o período e os conteúdos estudados com Newton Pádua:

1940- Reinicia os estudos de Harmonia e, antes de terminá-los, começa Contraponto, ainda com Newton Pádua.

1941 – Ingressa no Conservatório Brasileiro de Música, onde prossegue os estudos de matérias teóricas com o mesmo professor Newton Pádua. No final deste ano, termina “Contraponto e Fuga”. Cumpre acrescentar que a prova final de Fuga foi escrita em dez horas e meia, a tinta e sem rascunho.

1943 – Chega ao término do curso de “Instrumentação e Composição” do Conservatório Brasileiro de Música, classe de Newton Pádua. Observação: é o primeiro aluno a concluir Composição neste estabelecimento de ensino musical (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 3).

Observando os termos usados por Guerra-Peixe na descrição desses fatos, podemos especular sobre o tipo de ensino ministrado por Newton Pádua. As disciplinas Harmonia, Contraponto e Fuga, Instrumentação e Composição sugerem o ensino tradicional de música (haja vista a forma de avaliação: “dez horas e meia de prova, à tinta e sem rascunho”), e os conteúdos tradicionais da música europeia (harmonia, contraponto e fuga, instrumentação). Mesmo assim, sendo Newton Pádua ex-aluno de Francisco Braga, e do I. N. M., professor dessa instituição, sua metodologia de ensino poderia englobar a estética nacionalista, inclusive por estar iniciando a formação da primeira turma de composição do Conservatório Brasileiro

instituição criada na década de 1930 (em plena florescência da estética nacionalista) por Lorenzo Fernandez¹⁷.

Segundo Oliveira (2007, p. 89), Guerra-Peixe considerava Newton Pádua “como o responsável pela sua formação básica clássica e pela técnica de composição”, relacionando ao mesmo uma “perspectiva tradicionalista” do ensino musical. A linha tradicional do ensino de Newton Pádua pode ser caracterizada através de um depoimento dado a Luiz Paulo Horta (1980), no qual Guerra-Peixe trata desse assunto e da forma como o seu professor tentava simplificar as regras de conteúdos complexos, o que nos dá a ideia de que o ensino abordava conteúdos tradicionais em música.

Estudei composição no Conservatório Brasileiro de Música com Newton Pádua, que foi meu grande mestre. Minha grande base foi esta, e meu ensino tem muito de Newton Pádua, se bem que tenha minha parte também. Ele me pegou para cobaia, experimentou várias coisas em mim, simplificando o estudo de harmonia e de contraponto. E eu ainda simplifico mais ainda aquelas regras complicadas. Estamos em outra época, né? Eu estudava muito. Trabalhava para edições e gravações dois ou três dias por semana, o resto era estudar, ir a concertos, inclusive ópera (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Em depoimento em 1992, Guerra-Peixe novamente se refere aos estudos com Newton Pádua e ressalta a sua abertura como professor. Neste depoimento também podemos caracterizar o ensino de Newton Pádua como ligado aos conteúdos tradicionais, mas com postura não dogmática. Os grifos são nossos:

(...) Um indivíduo que vai em determinados conservatórios e não pode muitas vezes progredir porque só encontra a rotina, aquele ranço por todos os lados. Mas há professor que dá uma abertura, dá margem para o aluno para fazer coisas livres, não é? Assim foi com Newton Pádua, meu mestre, embora os outros não chegassem a estudar tão seriamente quanto eu, não é? Acho que cabe ao aluno estudar esta tradição obrigatória, uma rotina – mas necessário, mas também se informar das coisas modernas. [...] Se o sujeito está no lugar certo para aprender, faz o bê-a-bá musical, entra numa rotina da qual aparentemente não vai fazer uso, não vai ter proveito na música, sempre tem! (BARROS, 2007, p. 125).

Qual seria essa postura não dogmática de Newton Pádua? A simplificação de conteúdos, a abordagem de novas estéticas (nacionalismo, neoclassicismo)? O incentivo à busca do próprio Guerra-Peixe por novas ideias (leitura, análises de obras, pesquisa de material folclórico)? A liberdade para experimentação dos

¹⁷ Cabe aqui lembrar que Lorenzo Fernandez foi um importante nome do nacionalismo musical, que exerceu intensa atividade pedagógica, detentor de uma extensa obra que expressava a temática nacional.

conteúdos trabalhados em aula no trabalho paralelo como orquestrador de música para rádio?

Na fase inicial e no período de estudos com Newton Pádua Guerra-Peixe teve contato com importantes obras¹⁸: *Estudos de Folclore* de Luciano Gallet, entre 1934 e 1938 e o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade entre 1937 e 1939. Além das leituras o compositor teria entrado em contato com obras de compositores nacionalistas da época como Villa-Lobos, entre outros (FARIA, 1997).

A primeira leitura que fiz de Mário de Andrade, foi o Prefácio sobre o livro *Estudos de Folclore* de Luciano Gallet. Foi em 1938. Em 39 eu conheci o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Aí começou a mudar tudo, né? Comecei a verificar Villa-Lobos, outros mais (GUERRA-PEIXE, 1992, MIS, apud MIGUEL, 2006, p. 38)¹⁹.

Guerra-Peixe afirma em seu *Curriculum Vitae* (1971, p.11) que suas obras do período inicial “assinalam vaga feição nacional apenas na melodia”. Neves (2008) afirma a ligação de Guerra-Peixe com o nacionalismo e o neoclassicismo no período de estudos com Newton Pádua e ainda o forte envolvimento de Guerra-Peixe com a música popular brasileira.

Os ensinamentos recebidos do Professor Newton Pádua deveriam levá-lo a aprofundar-se nessa linha classicista de simplicidade e de pureza formal, como aparece na *Suíte Infantil nº 1* para piano, composta em 1942 (quando Santoro já se definira pelo dodecafonismo) (NEVES, 2008, p. 154).

Faria (1997) identifica nesse período a influência de Mário de Andrade e de Villa-Lobos no pensamento de Guerra-Peixe: a de Mário de Andrade seria crucial e a de Villa-Lobos “se não foi marcante, parece ter sido contributiva” (FARIA, 1997, p. 12). A influência de Mário de Andrade foi algo que se deu na juventude e o acompanhou em toda a sua trajetória. Numa entrevista a Luiz Paulo Horta (1980), Guerra-Peixe já em sua maturidade fala sobre essa influência, ao ser questionado sobre quando começou a se interessar em compor uma música genuinamente brasileira.

Quando comecei a ler o Mário de Andrade, e comecei a me interessar de fato por música brasileira. O Mário dizia: não existe música internacional. Existe uma música italiana, francesa, alemã, espanhola. Umas se impõem às outras, conforme a época. Quem quiser fazer música internacional vai cair numa dessas escolas, e será um elemento nulo, pois não vai fazer

¹⁸ Essas datas não são totalmente precisas, pelo fato do próprio Guerra-Peixe ter dado diferentes informações sobre as mesmas em depoimentos e em seu *Curriculum Vitae* (1971).

¹⁹ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som – MIS**. Rio de Janeiro: 1992.

melhor do que os membros natos dessas escolas. Mas se fizer música nacional, ainda que não seja grande compositor, terá pelo menos uma função social no seu país, dará uma contribuição à cultura nacional. Aí eu pensei, que diabo, quem sabe eu posso fazer alguma coisa? Sem maiores pretensões? Graças a isso é que me tornei um compositor. Desde o começo interessado numa linguagem brasileira, inclusive quando dodecafonista. Coisa completamente impossível, mas era uma tentativa (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Na fase inicial a influência direta de Mário de Andrade sobre Guerra-Peixe pode ser visualizada através do trabalho de Faria (1997), no qual o autor caracteriza a influência do pensamento de Mário de Andrade em toda a trajetória musical de Guerra-Peixe. A *Suíte Infantil n. 1*, (obra composta na fase inicial e que consta oficialmente no catálogo de obras referente a essa fase) é vista por Faria (1997) como uma obra fortemente influenciada pela leitura do *Ensaio*, uma vez que Guerra-Peixe utiliza a forma suíte e apresenta uma disposição de movimentos inspirados na música popular e no folclore muito semelhante ao esboço proposto por Mário de Andrade no *Ensaio*, demonstrando uma busca por uma linguagem nacional. No quadro abaixo (FARIA, 1997, p.16) podemos visualizar essa influência, uma vez que Guerra-Peixe utiliza um modelo de movimentos para a suíte semelhante ao proposto no *Ensaio* (ANDRADE, 1928, p. 68 e 69).

Suíte Infantil nº 1	Modelo Andradeano
1 – Ponteio	1 – Ponteio
2 – Valsa	2 – Cateretê
3 – Choro	3 – Côco
4 – Seresta	4 – Moda ou Modinha
5 – Achechê	5 – Curucú
6 – Fanfarras (eliminada na edição de 1942)	6 – Dobrado

Quadro 1: comparação entre o modelo andradeano e a *Suíte Infantil n. 1* (FARIA, 1997, p.16).

A influência de Mário de Andrade nas composições da fase inicial se mostra principalmente pela utilização das formas: suítes, variações, peças que fazem alusão à cultura popular e ao folclore (desafio, caboclo, capricho sertanejo) e pela tentativa da sistematização do aproveitamento do material folclórico (da qual ainda trataremos).

A influência de Villa-Lobos, segundo Faria (1997), se deu principalmente no que diz respeito ao manuseio do material folclórico nacional, na juventude de Guerra-Peixe. Essa influência pode ter se dado por intermédio de Newton Pádua, seu primeiro professor de composição. Sobre isso Guerra-Peixe afirmou: “Newton Pádua sempre me chamava a atenção para as obras de Villa-Lobos, a quem admirava profundamente” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 43). Essa indicação de referência reitera a afirmação de Faria (1997), bem como os depoimentos do próprio Guerra-Peixe.

Mas apesar disso eu fazia peças; inclusive se perdeu um duo para violino, quer dizer, uma Sonata para violino mais ou menos no estilo de Mozart. Isto não é composição, evidentemente não é. Mas tem outras mais aproximadas. Depois que conheci Villa-Lobos as coisas se alargaram, né. Não imitando-o, mas compreendendo outras possibilidades. Nunca imitei Villa-Lobos, acho que fui o único compositor que se livrou da influência dele (GUERRA-PEIXE, 1991, apud FARIA, 1997, p. 12)²⁰.

O interesse pela pesquisa folclórica (um importante aspecto que também trataremos neste trabalho), também já aparece como foco do jovem Guerra-Peixe na fase de estudos com Newton Pádua. Neste período, certamente influenciado pela leitura de obras já citadas, Guerra-Peixe buscou se enveredar pela pesquisa folclórica²¹, recolhendo materiais do seu cotidiano. Segundo Faria (1997) isso pode ser comprovado através da existência de um caderno destinado a coletas (disponível no arquivo pessoal do compositor) e através do depoimento a seguir. Tal depoimento demonstra a influência da leitura do livro de Luciano Gallet.

E eu já tinha (depois que eu li o Luciano Gallet fiquei com) a mania de registrar tudo o que eu ouvia. Folclore, né, pregões de vendedor de garrafa, de sorvete, e por aí afora (GUERRA-PEIXE, depoimento pessoal a RANDOLF MIGUEL, 1991, apud FARIA, 1997, p. 13).

Aprofundando mais a respeito da fase inicial e sobre as influências sofridas por Guerra-Peixe analisamos documentos que se referem a esse período nos quais constam informações sobre obras que não constam no *Catálogo de Obras do Curriculum Vitae* (1971). Tais documentos encontram-se no Acervo Mozart de Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil, sendo um sem título. São dois documentos: um

²⁰ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento pessoal a Randolf Miguel**. Rio de Janeiro: arquivos pessoais de Randolf Miguel, fita n. 31 e fita n. 2, 1991.

²¹ Guerra-Peixe foi um dos grandes nomes da pesquisa folclórica no Brasil. Pesquisou manifestações folclóricas *in loco* nos estados de São Paulo e Pernambuco (principalmente) e escreveu importantes obras relacionadas a este tema, como por exemplo: o livro *Os Maracatus do Recife* (1955).

datado de 1946²² e outro de 1949²³. Traçamos relações entre as obras citadas nos três documentos (1971, 1946 e 1949). No de 1971, na fase inicial contam apenas duas obras: *Suíte Infantil n.º 1* (1942) e o *Hino Fibra de Herói para Coro*, (1942). Ainda nesse documento, na seção denominada *V – Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*, Guerra-Peixe faz alusão à característica das obras compostas no período de estudos com Newton Pádua na fase inicial:

1 – Até o término do Curso de Composição com Newton Pádua, as obras desta fase inicial assinalam vaga feição nacional apenas na melodia. Ao todo, cêrca de 20 obras que o autor exclui de seu catálogo (GUERRA-PEIXE, 1971, p.11).

No tópico *VI - Catálogo de Obras* há uma *Adenda* ao final, na qual Guerra-Peixe lista as obras da fase inicial (excluídas do catálogo e interditas para execução, segundo orientação do próprio compositor na página 41 e 42). Ao todo são dezenove obras interditas e excluídas da fase inicial. Portanto, no documento de 1971, a fase inicial possui 21 obras (2 incluídas e 19 excluídas e interditas).

No catálogo de 1949 encontram-se obras datadas de 1937 a 1949. Até a data de 1944 (início da fase seguinte, dodecafônica), constam seis obras, listadas a partir de 1937, sendo que o compositor faz uma observação em relação aos anos de 1939 a 1941 (“várias obras que foram perdidas”). Apenas três peças constam no documento de 1949 e no de 1971: *Suíte para violino*, *Suíte dos Três Minutos* para orquestra de cordas e *Suíte* para orquestra de cordas²⁴, todas compostas em 1939 segundo os dois documentos. No documento de 1949 as peças compostas em 1937, todas para violino e piano²⁵, constando a informação de que todas teriam sido executadas em Petrópolis em 1938 e uma delas na Radio Jornal do Brasil no Rio de Janeiro no mesmo ano. São essas obras: *Caboclo*, *Capricho Sertanejo* e *Nós Dois*. Os títulos de duas delas sugerem a estética nacionalista, por se tratarem de palavras relacionadas à miscigenação racial brasileira (temática modernista) e ao interior do Brasil (região onde se encontrariam as manifestações culturais do povo

²² O documento de 1946 (localizado no Acervo Mozart de Araújo – Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB, RJ) é uma espécie de catálogo de obras com dois subtítulos: Relação das obras quando eu estudava no Cons. B. de Música [Conservatório Brasileiro de Música] com o Prof. Newton Pádua; Obras compostas quando eu estudava com H. J. Koellreutter.

²³ O documento de 1949 (localizado no Acervo Mozart de Araújo - CCBB) é uma espécie de curriculum vitae no qual constam seis itens em algarismos romanos, sendo o item VI é denominado *Relação completa de obras*.

²⁴ A *Suíte* para violino solo citada no documento de 1949 corresponde à *Suíte* para violino e piano citada no documento de 1971).

²⁵ Guerra-Peixe estudou violino e piano no Conservatório Santa Cecília em Petrópolis, formando-se em violino em 1929. Era natural que suas primeiras composições abordassem esses dois instrumentos, os quais dominava.

ainda intocadas). Nenhuma dessas obras consta no documento de 1971, nem mesmo na parte excluída e interdita.

No catálogo de 1946 encontram-se dados que muito podem esclarecer sobre o estilo composicional daquela fase. Guerra-Peixe lista um total de 23 obras, ressaltando a seguinte informação:

As obras marcadas com sinal ⊕ foram compostas com aproveitamento de material folclórico.

As demais têm em suas melodias, as feições dos cantos populares.

As 4 INVENÇÕES para clarinete foram compostas em técnica de doze sons (GUERRA-PEIXE, 1946, p. 2).

Essa separação de procedimentos nas obras aponta para a influência da leitura do *Ensaio*. Guerra-Peixe procurou com essa divisão seguir as orientações de Mário de Andrade: aproveitar o folclore na composição (como citação ou inspiração) e no segundo caso, criar algo que, não sendo exatamente uma citação de uma melodia folclórica, traga em si o idiomático da música folclórica. Seriam as duas primeiras fases propostas por Mário de Andrade: a tese nacional e o sentimento nacional?

São sete obras marcadas com o sinal ⊕ : *Suíte* (quatro movimentos, para violino); *Suíte* (quatro movimentos, para orquestra de cordas); *Suíte prá três minutos* (Orquestra de cordas); *Desafio* (para piano); *Suíte Infantil* (para piano); *20 Variações* sobre um tema folclórico (para piano); *Sonata* (três movimentos, para violino e piano). As dezesseis obras restantes, com exceção das 4 *Invenções* para clarinete, se encaixam no segundo grupo: que “têm em sua melodia as feições dos cantos populares”. Das vinte e três obras citadas no documento de 1946 (incluídas e excluídas) quinze são encontradas no documento de 1971. Quatro peças são correspondentes no nome, mas possuem instrumentação ou quantidades de movimentos diferentes. Com certeza são as mesmas obras que podem ter passado por revisão posteriormente. Apenas duas citadas no documento de 1946 não são encontrada no de 1971.

Outro aspecto interessante do documento de 1946 é o fato de Guerra-Peixe ter separado essas 23 obras em duas chaves: dezesseis obras pertencentes ao “Período folclorista” e sete pertencentes ao “Período neoclassicista”. A separação das obras nesses dois grupos reflete as influências sofridas por Guerra-Peixe naquela fase. A expressão “Período folclorista” aponta para as influências da leitura

de Mário de Andrade e Luciano Gallet e da “verificação” das obras de Villa-Lobos ou outros compositores. Tais obras demonstram a tentativa de Guerra-Peixe de compor obras sob a estética nacionalista, com procedimentos adequados a ela (a pesquisa folclórica e o aproveitamento desse material na composição). A expressão “Período neoclassicista” pode apontar para o ensino de Newton Pádua e também para a própria estética nacionalista, uma vez que a mesma lançou mão de conceitos da estética neoclássica²⁶ na composição de suas obras, como por exemplo, a clareza e a simplicidade formais e a utilização de formas do passado como a da suíte e tema com variações sugeridas por Mário de Andrade no *Ensaio*.

A peça *Desafio op. 1* para piano solo de 1938 é um exemplo das influências citadas aqui por nós na fase inicial. É uma obra que se encontra na divisão denominada “Período folclorista”, citada no documento de 1946 e ainda foi composta com aproveitamento de material folclórico (possui o sinal ⊕). Guerra-Peixe havia coletado um desafio²⁷ em Petrópolis (FARIA, 1997) e o teria usado na composição da peça.

Uma vez em Petrópolis eu ouvi um desafio. Mas eram duas melodias diferentes. Uma no estilo nordestino, outra no estilo paulista ou mineiro. Cada um respondia na sua e eu anotei isso, achei interessante (GUERRA-PEIXE, 1991, apud FARIA, 1997, p. 12)²⁸.

O estilo composicional e o tratamento do material folclórico no *Desafio op. 1* se dá exatamente dentro das características do nacionalismo modernista descritas por Neves (2008), já citadas neste capítulo: a forma extremamente clara, uma espécie de rondó variado; o tema principal (advindo de material folclórico) sofrendo deformações por aumento e diminuição, modulando constantemente, se adequando à estrutura tonal e harmônica; a utilização da dissonância como efeito (“um toque de modernidade”); a figuração rítmica rica e variada, absorvendo os acordes ou estruturas melódicas, gerando efeito de percussão harmônica; a utilização de bitonalidade (neoclassicismo); o tratamento polifônico dos temas.

²⁶ Principalmente no que diz respeito à valorização da forma e do purismo das linhas melódicas. Segundo Neves (2008, p.173) a estética neoclássica se manifestou nos Estados Unidos, Rússia e países satélites (onde se inclui o Brasil) como uma forma de “manutenção a todo custo do sistema tonal e das formas dele derivadas”. Isso pode ser observado nos preceitos da estética nacionalista, que não se relacionava às estéticas vinculadas ao processo de desagregação da tonalidade.

²⁷ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 240 e 241), o desafio, uma forma de canto puro e “pode aparecer em danças cantadas. [...] Consiste essencialmente num torneio poético em que dois cantadores medem seus talentos em improvisação”.

²⁸ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento pessoal a Randolf Miguel**. Rio de Janeiro: arquivos pessoais de Randolf Miguel, fita n. 31 e fita n. 2, 1991.

O tratamento do material folclórico no *Desafio op. 1* se assemelha ao das *Cirandas* para piano de Villa-Lobos (influência no manuseio do material folclórico). Em ambas as peças o material folclórico é citado sofrendo deformações. As obras se diferenciam no aspecto formal. Villa-Lobos utiliza sempre duas seções contrastantes, uma delas citando o material folclórico e a outra complementando, contrastando, ou preparando o mesmo. No *Desafio op. 1* Guerra-Peixe consegue obter simultaneamente, nas seções introdução, transições e *coda*, (que intercalam o aparecimento do tema) os mesmos efeitos. Também são pontos semelhantes a utilização de ostinatos harmônico-percussivos e de pedais harmônicos na construção das texturas, bem como passagens em bitonalidade e o tratamento contrapontístico dos temas.

Após a análise dos documentos citados, das obras e dos depoimentos de Guerra-Peixe podemos visualizar algumas conclusões ou mesmo hipóteses sobre a fase inicial. Durante esta fase Guerra-Peixe esteve sob a influência de Newton Pádua (estudos e assimilação da técnica em composição); do nacionalismo modernista - ideias de Mário de Andrade, principalmente, Luciano Gallet e Villa-Lobos (principalmente no que diz respeito ao tratamento e aproveitamento do material folclórico) e pela música popular (trabalho como arranjador e orquestrador). Essas influências (com exceção da música popular) estão diretamente relacionadas ao paradigma nacionalismo. As obras desse período apontam exatamente para essa conjunção de influências.

Voltemo-nos agora para questões relacionadas ao meio musical no que diz respeito ao trabalho de Guerra-Peixe como compositor iniciante. No período que corresponde à fase inicial um jovem compositor brasileiro encontrava dificuldades para divulgar sua obra (edições ou apresentações), uma vez que os espaços para isso já se encontravam ocupados pelos compositores nacionalistas de destaque. No mercado de edição de partituras não era diferente: compositores de renome tinham fácil acesso às editoras, inclusive trabalhando como revisores e editores. As peças para piano tinham uma grande aceitação, principalmente as obras para iniciantes, por serem de baixo custo. Nesse sentido, Guerra-Peixe conseguiu editar a *Suíte Infantil n. 1* (de 1942), sob a supervisão de Lorenzo Fernandez. Exatamente por ter sido editada, essa obra “escapou” do duro julgamento de Guerra-Peixe e permaneceu no Catálogo de obras da fase inicial. O compositor justifica isso no *Curriculum Vitae* (1971):

Ao todo, cerca de 20 obras que o autor exclui de seu catálogo. Permanece a Suíte Infantil n.º 1, de 1941, que é imediatamente editada e se torna conhecidíssima das classes de iniciantes do Brasil inteiro. Aliás, a obra continha inicialmente um sexto movimento denominado *Fanfarra*, inspirado nos toques dos clarins que, nas festas carnavalescas, anunciavam os bailes do Teatro João Caetano. Ao solicitar a obra para a edição Kosmos, que dirigia para os Irmãos Vitale, Lorenzo Fernandez sugeriu ao autor, sem apresentar razões, fosse abolido o mencionado movimento (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 11).

Guerra-Peixe conseguiu publicar algumas de suas obras para piano (*Suíte Infantil n. 1*, *Desafio op. 1* e *Três Entretenimentos*), além do Hino *Fibra de Herói* (composto para um programa de Rádio, gravado e adotado oficialmente nas escolas da Guanabara). As poucas obras editadas retratam a dificuldade de um jovem compositor em divulgar seu trabalho naquela época.

A publicação das obras para piano era algo mais acessível e foi exatamente onde Guerra-Peixe encontrou um pequeno espaço. Segundo EGG (2004) isso foi possível pela facilidade de circulação da música para piano e pelo baixo custo de sua publicação.

O estudo do piano era amplamente difundido no Brasil, e não seria difícil achar em qualquer lugar pianistas de nível suficiente para executar obras complexas (como o *Desafio op. 1*, de 1941) ou estudantes a quem se poderia dedicar peças mais simples (como a *Suíte Infantil n. 1*, de 1942). A música para piano era a mais tocada, e também a mais editada, inclusive por questões econômicas (EGG, 2004, p.153-154).

Essa passagem nos chama a atenção para um novo aspecto: qual perspectiva teria um jovem compositor nacionalista (como era o caso de Guerra-Peixe) nesse período? Como já vimos o nacionalismo se mostrou para o compositor como um algo novo, algo que possibilitava uma contribuição para a cultura nacional. Mas como se projetar num ambiente onde os grandes, como Villa-Lobos, já haviam passado, e onde os espaços já se encontravam praticamente ocupados? Afinal, já havia se passado praticamente duas décadas do advento da Semana de 1922 e a corrente nacionalista já não representava o novo, mas sim, o modelo vigente. Jovens compositores, como Guerra-Peixe, não encontravam seu espaço no Rio de Janeiro e eram obrigados a trabalhar com a música popular, fazendo arranjos para rádios, filmes e compondo peças para gravações em disco - trabalho que Guerra-Peixe realizava com imensa competência.

Egg (2004) trata desse assunto, descrevendo o ambiente da música no Brasil daquele período, no qual os representantes consagrados do nacionalismo

dominavam o cenário político/musical, principalmente através do assessoramento e da associação ao governo Vargas. Neste contexto situa-se o jovem Guerra-Peixe, tentando abrir seu caminho como compositor nacional.

Guerra-Peixe era, no início dos anos 1940, um jovem estudante de composição. Para os novos compositores que iniciavam suas atividades neste período, as oportunidades de trabalho eram poucas, e estavam ocupadas por estas duas gerações – uma mais antiga e ligada à música tradicional europeia e outra mais recentemente estabelecida mas já confirmando uma forte tradição nacionalista (EGG, 2004, p. 150).

Como já vimos, nesse período Guerra-Peixe conseguiu publicar algumas obras, mas nada que lhe proporcionasse uma grande projeção. Num documento datilografado de 1949 (sem título), uma espécie de *curriculum vitae*, podemos ter uma ideia da dificuldade de um jovem compositor da época em ter suas obras executadas. No documento datado de 1949 Guerra-Peixe enumera suas obras compostas e seu local de execução (entre 1937 e 1949). As peças citadas que se situam na fase inicial relacionam-se a poucos espaços de divulgação. São eles: a cidade de Petrópolis (sua terra natal) e programas de rádio (Rádio Jornal do Brasil, Tupi e Nacional). São essas obras: *Caboclo* e *Capricho Sertanejo* (1937), *Suíte* - para violino (1938), *Suíte* - para orquestra de cordas e *Suíte P'ra Três Minutos* (1939) e *Sinfonia* (sem data). Guerra-Peixe também teve muitas de suas valsas e choros (música popular) executadas no programa “*A Voz do Brasil*”, da Radio Nacional, sob o comando de Radamés Gnattali.

Nesse período as rádios eram importantes meios de divulgação da música nacionalista, uma vez que, por meio de uma lei federal, as emissoras deviam incluir a música erudita brasileira em seus programas (EGG, 2004). Não se sabe as circunstâncias do acesso obtido por Guerra-Peixe aos programas. No final do Catálogo de obras o compositor ressalta sobre a execução das obras:

Resta informar que as execuções de suas obras no Brasil jamais tiveram a interferência do autor; bem como as no exterior [Posteriormente à fase inicial] nunca foram encaminhadas a guisa de “intercâmbio cultural” ou mesmo política da boa vizinhança (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 43).

Sabemos é que o compositor trabalhou como arranjador de música popular para a Rádio Tupi no período final da fase inicial (1943 e 1944) e que nessa época era bastante conhecido e respeitado nesse meio pela qualidade e excelência do seu trabalho, mesmo o compositor ressaltando que este trabalho foi aprendido com a

prática diária. As poucas execuções de obras nas rádios retratam o restrito espaço disponível aos jovens compositores no Brasil, ao passo que nomes como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri se encontravam muito mais presentes nesses espaços.

Mesmo tendo um pequeno acesso ao mercado editorial, aos meios de divulgação de sua música e ao ambiente acadêmico (Conservatório Brasileiro), Guerra-Peixe entendeu que faltava algo à sua trajetória. Em 1944 dá-se a primeira mudança em sua orientação estética. O compositor busca outro paradigma para sua música. Isso nos leva a indagar sobre os reais motivos dessa mudança: a insatisfação com sua própria formação como compositor? A insatisfação com a sua orientação estética (já desgastada e cristalizada)? A insatisfação com as oportunidades no meio musical (cujos espaços eram ocupados pelos nomes já tradicionais da estética nacionalista, restando-lhe o trabalho com a música popular, marginalizado na época)? Em depoimentos a Clóvis Marques e Lucas Raposo o compositor dá informações que reforçam nossas questões, quando usa expressões como: “eu estava verde em matéria de composição”, quando se refere a sua formação na fase inicial; ou quando se refere ao cenário musical relacionado à estética nacionalista como “o marasmo em que se afogava a música brasileira”.

1.3.1 Necessidades de mudanças: quais os caminhos possíveis?

Entendemos que os fatores citados anteriormente direcionaram Guerra-Peixe para a busca do novo, de algo que diferenciasse seu trabalho e que lhe abrisse novos espaços: um novo paradigma. Assim se dá a primeira mudança de orientação estética do compositor, que em busca do novo, da modernidade, da renovação, procura a orientação de H. J. Koellreutter, o qual apresentava um novo mundo de possibilidades para sua música. Isso ocorre em 1944. Nesse período já havia sido criado no Brasil o Grupo Música Viva (liderado por Koellreutter, que havia chegado ao Brasil no final dos anos 1930), no qual jovens compositores e intelectuais buscavam o acesso à atualização musical através de novas linguagens e técnicas.

Guerra-Peixe vislumbrou um futuro como compositor no nacionalismo musical e nas ideias de Mário de Andrade, mas em pouco tempo se viu oprimido pelo contexto político atrelado ao mesmo e pela cristalização de um modelo estético, o que praticamente o obrigou a mudar suas direções estéticas em relação à música.

Sendo assim, desconsiderou toda a sua produção musical até aquele período (inclusive a relacionada à música popular) e partiu em busca da renovação de sua linguagem e da aquisição de técnicas mais modernas de composição. Nessa busca encontra Koellreutter, o Movimento Música Viva e o dodecafonismo, abrindo-se uma nova porta para o compositor.

Ser compositor de vanguarda era a melhor maneira de um jovem músico ser notado no Brasil do início dos anos 1940. Não que isso fosse uma estratégia consciente: os jovens realmente interessavam-se por técnicas de vanguarda, o que era também muito condizente com o processo de modernização aguda que o país vinha passando. (EGG, 2004, p. 152)

Em entrevista em 1984 ao jornalista Lucas Raposo, Guerra-Peixe fala da vanguarda representada pelo Grupo Música Viva e pela figura de Koellreutter frente à música nacionalista. Ao mesmo tempo critica o nacionalismo dos compositores da época.

(...) ingressei em 1945 no Grupo Música Viva, que na época desempenhava importante atuação vanguardista, rompendo com o marasmo em que se afogava a música brasileira.

Hoje eu vejo como o pessoal nada entendia desta coisa [o nacionalismo], cada qual chutando a seu modo. Mas a verdade verdadeira é que nosso compositor maior de então, Villa-Lobos, já vinha se repetindo em demasia e apelando para um barroquismo extemporâneo (“Bachianas Brasileiras”); enquanto Camargo Guarnieri ainda hoje, em 1984 escreve a mesma música que escrevia em 1927, usando de um curioso *folclore* em parte obviamente inventando por ele [...]. Os demais compositores – exceto Francisco Mignone – careciam, como os atuais ainda carecem, de técnica de composição, aquela técnica que possuía Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes e muitos outros (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/01/1984).

Assim Guerra-Peixe se lança em direção ao novo na busca por uma linguagem de vanguarda, o paradigma a ser tratado em seguida.

1.4 GUERRA-PEIXE E A VANGUARDA DO GRUPO MÚSICA VIVA: NOVOS RUMOS E NOVOS CONFLITOS

Nas décadas de 1920, 1930 e 1940 o nacionalismo modernista teve sua origem e consolidação no Brasil. A partir da década de 1930 destaca-se o projeto de canto orfeônico criado e implantado por Villa-Lobos nas escolas públicas do país apoiado pelo governo Vargas e fortemente vinculado à música de origem folclórica. Nesse período coexistiram compositores de uma geração mais antiga (vinculados à

tradição musical europeia) e uma geração mais recente (vinculada ao nacionalismo modernista), coexistência que também se estendia ao ensino oficial de música no país.

A esse contexto se soma um importante ponto levantado por Neves (2008): a não vinculação da música nacionalista às vanguardas europeias diretamente ligadas à dissolução da tonalidade. O autor enfatiza que os conceitos propostos pela Segunda Escola de Viena (música atonal e dodecafônica), bem como as experiências recentes com a música eletrônica eram aspectos afastados da vida musical brasileira e dos centros de ensino musical²⁹.

É neste contexto que H. J. Koellreutter chega ao Brasil em 1937 e inicia um movimento de renovação musical em todos os sentidos, tendo como principal porta-voz o Grupo Música Viva – cuja importância foi crucial para a música brasileira. Através desse grupo a música brasileira passou a buscar novos conceitos estéticos, novas técnicas composicionais, novos rumos para o ensino musical, novos compositores, entrando conseqüentemente num processo de renovação. O Grupo Música Viva chocou-se diretamente com a estética nacionalista e seus seguidores, num contexto musical e político, no qual o nacionalismo pode ser entendido como modelo vigente e o Grupo Música Viva, a oposição. Instalou-se uma crise na música brasileira, a qual teve seu ponto culminante com a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (redigida por Camargo Guarnieri em 1950), provocando reações de apoio e repulsa. A música brasileira foi tema de importantes discussões nos jornais da época. Foi um momento de crise, de discussões, mas um momento necessário: de se repensar valores, estéticas, conceitos e preconceitos. E exatamente da crise vem a renovação. Isso seria impossível sem o Grupo Música Viva.

Para Kater (2001, p. 165) o Grupo Música Viva pode ser considerado como “o inaugurador e representante legítimo da Segunda Fase do Modernismo Musical Brasileiro”, uma vez entendida a sua função de protagonista no importante movimento de renovação da realidade musical brasileira. Neves (2008) ressalta que, embora tenha durado pouco tempo (dez anos), o Grupo Música Viva possibilitou o florescimento de movimentos de renovação em diversas regiões do país, o que deu origem a uma nova geração de compositores de grande valor.

²⁹ É importante frisar que a música atonal e dodecafônica (tidas no Brasil no final dos anos 1930 como representantes da vanguarda musical europeia) já não o eram exatamente na Europa nesse período. Isso enfatiza ainda mais o “atraso” em que se encontrava a música brasileira em relação ao conceito de vanguarda musical.

É impossível tratar do Grupo Música Viva sem mencionar a figura de Koellreuter, seu fundador. Quando chegou ao Brasil em 1937, já havia tido na Europa contato com importantes nomes da vanguarda da época como Kurt Thomas³⁰ e Herman Scherchen³¹. Aliava uma forte base musical tradicional aos conhecimentos da vanguarda da época (NEVES, 2008). Seu envolvimento com a música contemporânea já existia na Europa, uma vez que havia criado em Berlim o Círculo de Música Nova de Berlim (1935) e em 1936 criou o Círculo de Música Contemporânea de Genebra. Sua chegada ao Brasil possibilitou o contato dos jovens compositores e intelectuais da época com essa vanguarda musical. Inicialmente deu aulas no Conservatório Brasileiro e posteriormente iniciou seu curso particular – que posteriormente se difundiu em cursos por todo o Brasil.

Em 1939 Koellreuter funda o Grupo Música Viva, juntamente com músicos e intelectuais da época. Como líder, Koellreuter imprimiu diferentes posturas ao grupo (EGG, 2004). Inicialmente, o Grupo Musica Viva procurou a associação de figuras tradicionais do meio musical da época ao mesmo tempo em que buscava espaço a divulgação de uma música de vanguarda. Num segundo momento, as figuras tradicionais se desvinculam e o grupo adota uma postura mais radical, com a publicação de manifestos, defendendo uma música de vanguarda, combatendo os modelos cristalizados e tradicionalistas de composição e de ensino. Os integrantes do grupo passam a ser jovens compositores e músicos engajados nessa causa, como é o caso do jovem compositor Guerra-Peixe. Tais compositores passam a encontrar através do movimento espaço para divulgação de suas obras e para a discussão em torno de novas estéticas para a música nacional.

Tais discussões em torno da música nacional e do ensino de música no país passam a ter espaço através das atividades bastante variadas do Grupo Música Viva, tais como: publicações de periódicos, edição de partituras inéditas, publicação de manifestos, realização de audições de obras inéditas ou de obras de compositores da época, realização de programas de rádio focados na música

³⁰ Kurt Thomas (1904 – 1973): regente alemão “que sob muitos aspectos foi uma das principais referências da direção da música coral do século [XX]. Dirigiu coros em Berlim e Frankfurt, sendo *Kantor* da Igreja de São Tomás, de Leipzig. A partir de 1960, assume a direção da Bachverein, de Colônia, e de 1960 a 1969, torna-se o regente da Frankfurt Kantorei” (LAGO, 2002, p. 531).

³¹ Herman Scherchen (1891- 1966): Maestro alemão, autor de um importante livro sobre técnica de regência (1929), e, segundo Lago (2002, p. 497), um “tratado indispensável para os que se interessam pela regência”. O autor ainda considera H. Scherchen “um dos mais eruditos especialistas em direção de orquestra do século [XX]” (LAGO, 2002, p. 497).

contemporânea, propostas de projetos de ensino, realização de intercâmbios com outros grupos de renovação musical, principalmente na América Latina ³².

Para Neves (2008) a figura de Koellreutter como líder do Grupo Música Viva pode ser comparada à de Mário de Andrade frente à geração nacionalista. Como professor e mentor, Koellreutter não conseguia apenas abordar as questões da música moderna (suas técnicas composicionais e possibilidades), mas também abordava questões estéticas da música, oferecendo a seus alunos uma formação muito diferenciada daquela difundida no país. Seu ensino baseava-se na liberdade de expressão, mas com total domínio dos processos composicionais relacionados à evolução da linguagem musical. Neves (2008) descreve a forma como Koellreutter trabalhava com os alunos:

[...] Koellreutter lhes devia dar os elementos técnicos e indispensáveis ao pensamento de uma nova música, dentro de um processo de ensino que não negava as normas consagradas [...], mas que se fazia de modo a não condicionar os alunos, deixando sempre abertas portas da experiência criativa e livre. E, ao lado do trabalho propriamente escolar, suas discussões sobre os problemas estéticos davam nova dimensão ao seu curso de composição, possibilitando a seus alunos uma visão mais ampla do fenômeno musical (NEVES, 2008, p.131).

Segundo Kater (2001, p. 165) Koellreutter não foi apenas “criador” e “orientador” do grupo Música Viva, mas atuou também muitas vezes como “provocador também de movimentos internos em seus participantes na mesma direção”. Essa postura contribuiu para o sucesso do grupo no que diz respeito ao movimento de mudanças e à procura por novos caminhos estéticos e técnicos de toda uma geração de compositores, que, em sua grande parte, romperam posteriormente com o grupo, iniciando a construção de uma nova linguagem nacional, como foi caso de Guerra-Peixe e Santoro.

Kater (2001, p. 167) ainda traça um paralelo entre Koellreutter e Villa-Lobos, ressaltando “grandes semelhanças” em suas iniciativas educacionais no que diz respeito ao papel que desempenharam em seus projetos: o papel de “aglutinador”. Ambos teriam sido “animadores sociomusicais” de nossa história moderna.

[...] uma animação sociocultural no sentido literal do termo: ‘*animare*’, dar *anima*, dar alma, vigor, vivacidade, insuflando por meio de vasto conjunto de ações, vida na música e, por extensão, música na vida (KATER, 2001, p. 167).

³² Para maiores detalhes das atividades do Grupo Música Viva ver: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

Guerra-Peixe viu na figura de Koellreutter e posteriormente no Grupo Música Viva a possibilidade de entrar em contato com o novo, uma nova estética - a vanguarda musical, e também uma possibilidade de encontrar seu espaço como compositor. O modelo nacionalista se mostrava sem possibilidades para Guerra-Peixe, principalmente no que diz respeito à utilização do folclore (ponto crucial proposto por Mário de Andrade). Podemos identificar isso nas palavras do compositor em seu *Curriculum Vitae* (1971) sobre o período em questão:

Salvo raríssimas exceções, os compositores já se vinham repetindo de há muito. As obras tinham novos títulos, mas eram repetições daquilo que haviam escrito há anos; enquanto que o folclore – indefeso como sempre, ao alcance de engraçadas deformações – era apontado como responsável pelas nossas deficiências. Pobre folclore! (E seria mesmo folclore?) (GUERRA-PEIXE, 1971, p.12).

As obras compostas por Guerra-Peixe antes dos estudos com Koellreutter foram posteriormente retiradas de seu catálogo oficial (1971). De certa forma elas representam toda a dificuldade de projeção vivida pelo jovem compositor dentro da estética nacionalista. Segundo EGG (2004, p. 154) o compositor “considerava que elas não ajudavam a criar seu nome artístico da maneira que gostaria”. Na fase dodecafônica o compositor encontrou muito mais espaço de divulgação de suas obras, se comparado à fase inicial.

Os estudos com Koellreutter representavam para Guerra-Peixe uma relação com a vanguarda e, segundo Egg (2004, p. 152), mesmo que de forma inconsciente, a melhor forma de projeção para um jovem compositor daquela época. Para autor, o interesse dos jovens compositores pela vanguarda naquele período era algo “condizente com o processo de modernização aguda que o país vinha passando”. E ainda, para os jovens, a associação do Estado Novo - um regime autoritário, à música nacionalista, não era vista com bons olhos, uma vez que beneficiava apenas um grupo de eleitos.

A busca pela vanguarda através dos estudos com Koellreutter e da participação no Grupo Música Viva pode ser confirmada nas palavras do próprio compositor (1971). Podemos visualizar o pioneirismo que o ensino de Koellreutter representou naquela época. Para Guerra-Peixe (1971, p. 11) Koellreutter foi “a única pessoa [grifo é nosso] que chegou ao Brasil para transmitir informações sobre a música contemporânea da época”. Em outros depoimentos do compositor também podemos caracterizar a afirmação anterior.

[...] ingressei em 1945 no Grupo Música Viva, que na época desempenhava importante atuação vanguardista, rompendo com o marasmo em que se afogava a música brasileira (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984).

Mal terminou –[19]43, [19]44 – procurei Koellreutter. Não procurei antes para não magoar o Newton [Pádua]. Koellreutter reconheceu que eu já tinha preparo técnico, e estudei dois anos com ele, uma aula por semana. Muitas novidades. Coisas muito importantes, mas que os livros não ensinam, não é? (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Em seguida ao início do curso, Guerra-Peixe adota uma postura radical e desconsidera toda a sua produção anterior (fase inicial) passando a compor única e exclusivamente música atonal e dodecafônica, evitando qualquer associação com elementos da música nacionalista. Em seu *Curriculum Vitae* ele descreve:

2 – [...] adota meses depois, a técnica de doze sons, e a partir deste [sic] momento sua obra se torna pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo. Por essa época, o autor não tem a menor preocupação nacionalizante (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 11).

Neste momento é clara a posição de Guerra-Peixe em romper com o nacionalismo. Há aqui uma total negação desse paradigma. Num documento anexo a uma carta enviada a Curt Lange, de 1947, Guerra-Peixe demonstra claramente esse desejo. Fala da busca por um novo estilo e confessa que não esperava resultados tão prontamente. Isso ilustra o total empenho do compositor na aquisição de um novo estilo e como ele se entregou totalmente a essa proposta.

Começando a compor, decididamente, música atonal (março de 1944: SONATINA para flauta e clarinete – que é a primeira obra da nova linguagem) evitava toda e qualquer influência da música popular. O intento em romper com os princípios estéticos anteriores, era o de ensaiar um estilo que (confesso) o não esperava tão cedo. O NONETO e o QUARTETO MISTO (ambos de 1945) ainda se encontram sob esse aspecto, havendo nessas obras uma certa riqueza rítmica e intencional melódica anti-nacionalista (GUERRA-PEIXE, 1947, transcrito por EGG, 2004, p. 222)³³.

Segundo Neves (2008) o “caráter apaixonado” de Guerra-Peixe possibilitou a ele uma rápida absorção dessa nova linguagem e das técnicas a ela inerentes, o que o levou a se tornar um dos representantes máximos do Grupo Música Viva e do dodecafonismo no Brasil, juntamente com Cláudio Santoro.

Guerra-Peixe considerava Koellreutter como uma figura de grande importância na sua formação como compositor, juntamente com Newton Pádua. A

³³ GUERRA-PEIXE, C. **Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947**. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D081.

Koellreutter atribuía principalmente a formação estética e o gosto pela indagação. Em depoimento o compositor relata características do ensino de Koellreutter, sua predileção pelo sistema dodecafônico e a forma como o mesmo incentivava seus alunos à livre discussão e à procura de caminhos próprios. Também trata de assuntos mais específicos das aulas como o ensino de harmonia acústica³⁴ e da relação intervalar de segundas estruturando a melodia, elementos que Guerra-Peixe incorporou às suas composições e ao seu método de ensino, quando se tornou professor de composição ministrando cursos no Brasil.

Koellreutter gostava muito de discussões. Ficou muito satisfeito quando eu comecei a discordar dele. Ele tinha tendência para levar todo mundo para o dodecafonismo. Não é dizer que ele aconselhasse, não; mas preparava as informações de uma maneira que levava a isso. Agora, diga-se a verdade: meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica (HORTA, 2007, p. 179- 180).

1944- a) Frequenta, por dois anos e meio, o curso particular de H. J. Koellreutter, com quem estuda análise, História Estética da Música, problemas de música para microfone, Harmonia Acústica e Técnica de Doze Sons (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 3)³⁵.

1.5 A FASE DODECAFÔNICA

Segundo o *Curriculum Vitae* (1971) a fase dodecafônica inicia-se em 1944 (ano que passa a estudar com Koellreutter) e acaba em 1949. Segundo Lima (2002, p. 25) a fase dodecafônica se caracteriza “como um momento de produção intensa, marcado por questionamentos a respeito do nacionalismo, do fazer musical e de suas possíveis associações com outras artes”³⁶. Para Faria (1997, p. 24) a fase dodecafônica foi para Guerra-Peixe “uma época de aquisição de conhecimentos técnicos oriundos de uma estética mais recente, que de forma alguma teria obtido

³⁴ Segundo o próprio Guerra-Peixe quem trouxe o termo Harmonia Acústica ao Brasil foi Koellreutter, apoiado nas obras de Hindemith. Seria um estudo da harmonia através do emprego racional dos intervalos classificados em consonâncias e dissonâncias, visando uma gradação da tensão nos acordes formados. No livro *Melos e Harmonia Acústica*, (1988), Guerra-Peixe sistematiza esse processo.

³⁵ A expressão “problemas de música para microfone”, se refere à captação da música pelos microfones, principalmente nas transmissões radiofônicas e gravações. Esse assunto interessou Guerra-Peixe porque o compositor realizava orquestrações para rádio e tinha muitos problemas com a captação dos microfones no que diz respeito ao equilíbrio sonoro da orquestra, principalmente no que diz respeito à captação sonora dos instrumentos de percussão.

³⁶ Guerra-Peixe tentou estabelecer relações entre a música dodecafônica que compunha e as artes plásticas, influenciando-se de forma longínqua pelo trabalho de Portinari (linhas) e de Di Cavalcanti (cores).

com Newton Pádua”. Entendemos a fase dodecafônica como um ponto crucial na trajetória de Guerra-Peixe, pois os conflitos vivenciados nessa fase levá-lo-iam a buscar e consolidar aquela que seria sua linguagem mais madura e consciente posteriormente (atingida na terceira fase estética, a fase nacional – na qual o compositor encontrou convergência entre estética musical e técnica composicional).

Na seção VI do *Curriculum Vitae* (1971, p. 24), *Catálogo de obras*, a fase dodecafônica apresenta quarenta e nove obras divididas em três categorias: *Obras para Piano* (quatorze obras), *Música de Câmara* (vinte e sete obras) e *Obras para Orquestra* (nove obras, sendo que uma delas consta na *Adenda* e é interditada). Num outro documento manuscrito intitulado *Guerra-Peixe: relação cronológica de composições desde 1944*³⁷ o compositor cita cronologicamente todas as suas obras até 1993 (ano de sua morte). Neste documento também constam quarenta e nove obras na fase dodecafônica. Curiosamente não consta nessa relação a peça *Dez Bagatelas* para piano (de 1946) e a peça *Melopéias n. 1* (de 1947) é citada duas vezes. Entendemos que, por se tratar de um documento manuscrito, o compositor pode ter cometido um engano.

Voltando ao *Catálogo de Obras* (1971) e observando as informações adicionais às peças podemos apontar que na fase dodecafônica Guerra-Peixe teve maiores oportunidades de divulgar suas obras. São citados desde programas de rádio, recitais e concertos onde foram executadas as obras, bem como publicações das mesmas em lugares no Brasil (principalmente Rio de Janeiro e São Paulo) e em outros países como: Argentina, Chile, Uruguai, Suíça, Inglaterra, Alemanha, Portugal e E. U. A. No exterior se destacaram principalmente a execução das seguintes obras: *Noneto* (1945) e *Sinfonia n. 1*, sobre as quais Guerra-Peixe faz os seguintes comentários respectivamente:

Primeira audição em 1948 na Rádio Zurique, sob regência de Herman Scherchen, que incluiu a obra em seu repertório e a executou em diversos países. Em 1949 H. K. Koellreutter regeu a obra num concerto do Museu de Arte Moderna de São Paulo; e no mesmo ano, em Darmstadt, Alemanha.

No mesmo ano [1946] primeira audição na BBC de Londres sob regência de Maurice Milles, em cerca de 40 ondas e, na onda para o Brasil, em cadeia com emissoras oficiais brasileiras Rádio Ministério da Educ. [sic] e Cultura e Rádio Roquete Pinto; semanas depois, no Festival Internacional de Música Jovem da Rádio de Bruxelas, sob a regência de André Joissin; em 1948, na

³⁷ Documento manuscrito redigido pelo próprio compositor localizado na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Rádio de Zurique, sob a regência de Herman Scherchen; [...] (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 26 e 30).

As citações acima demonstram um salto na projeção de Guerra-Peixe como compositor, em comparação com a fase inicial. A mudança de orientação estética, a dedicação total à nova linguagem, a obtenção de bons resultados composicionais e a proximidade do compositor com Koellreutter e ao Grupo Música Viva propiciaram essa projeção. Sendo Guerra-Peixe (juntamente com Santoro) os compositores de maior destaque da nova escola orientada por Koellreutter, era natural que fosse estabelecida uma rede de contatos favorável à divulgação de suas composições. Podemos visualizar isso através do levantamento realizado por Kater (2001, p.159) nos programas de rádio realizados pelo Grupo Música Viva, nos quais as obras de Guerra-Peixe apresentavam 13,2% das cinquenta e três obras executadas, seguido por Santoro com 11,3%.

Além de ter suas composições executadas em programas radiofônicos e recitais, a participação e o destaque no Grupo Música Viva também propiciaram a Guerra-Peixe a publicação de suas obras em outros países através de intercâmbios com outros grupos de renovação musical, principalmente no continente americano. Publicou quatro obras pela Bomart Music Publications (E.U.A.): *Dez Bagatelas, Peça Pra Dois Minutos, Miniaturas n. 1 e 2* (todas para piano solo). Pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (Uruguai) duas obras: *Pequeno Duo* (violino e piano) e *Quarteto n. 1* (quarteto de cordas). Pelo Boletim Latino-Americano de Música (Uruguai) publicou a obra *Sonatina* para flauta e clarinete e pela Universidade Nacional de Cuyo (Argentina) o *Trio n. 1* (flauta, clarineta e fagote).

Através da análise nas fontes primárias podemos entender a fase dodecafônica em duas subfases propostas pelo próprio Guerra-Peixe: expressionismo e, posteriormente, expressionismo de cor nacional. Na primeira subfase Guerra-Peixe adotou uma postura mais hermética, fechada, em relação aos procedimentos da composição dodecafônica, buscando ainda um afastamento do elemento nacional. Na segunda, o compositor buscou conciliar o dodecafonismo e a música nacional experimentando procedimentos diversos em relação à técnica dodecafônica. Essa separação também é defendida por outros autores, como, por exemplo, Mariz (2000) e Vetromilla (2002).

Procuramos justificar essa separação através da análise de quatro (4) documentos do próprio Guerra-Peixe: *Obras compostas quando estudava com H. J. Koellreutter* (22/12/1946 – documento manuscrito)³⁸; *Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947* (texto manuscrito, apresentado em anexo por EGG, 2004, p. 222)³⁹, *Curriculum Vitae* (1971); e *Guerra-Peixe: Relação Cronológica de Composições desde 1944* (manuscrito de 11 de agosto de 1993). A essas duas subfases é comum a busca de Guerra-Peixe por uma linguagem acessível ao público, algo pouco provável em obras dodecafônicas.

A separação da fase dodecafônica em duas subfases encontra seu maior respaldo no documento manuscrito de 1946, no qual Guerra-Peixe lista suas obras até o final daquele ano. As obras são separadas em três chaves. As duas primeiras possuem denominação e a terceira não. As duas primeiras possuem as expressões “Expressionismo” e “Expressionismo de cor nacional”, respectivamente. Na terceira chave, onde se encontram nove peças, não há designação. Guerra-Peixe tentou denominar aquelas obras, mas desistiu desse intuito rabiscando o que havia escrito, tornando impossível a leitura. Qual será então a denominação dessa chave? Analisando a bibliografia especializada - Neves (2008), Seixas (2004-2005), Lima (2002) e o próprio Guerra-Peixe (1947), entendemos que a maioria das obras da terceira chave ainda se encontram dentro da conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo, como é o caso das peças: *Quarteto de Cordas n. 1*, *Divertimento n. 1*, *Divertimento n. 2*, *Instantâneos Sinfônicos 1*. Curiosamente as obras dessa chave (compostas até 22 de dezembro de 1946, data do documento em questão) aparecem no *Curriculum Vitae* (1971) e no catálogo de 1993 com data de 1947. Entendemos que o fato de terem sido compostas em 1946, essas obras apontam também para a conciliação dodecafonismo/nacionalismo (expressionismo de cor nacional). Não conseguimos obter informações sobre o motivo dessa mudança de datas nas obras nos documentos futuros. O mais importante nessa questão é a existência da divisão das peças em períodos segundo o próprio compositor. O fato de o compositor ter rabiscado a última chave no documento de 1946 enfatiza a existência de apenas duas.

³⁸ Documento manuscrito, datado de 22 de dezembro de 1946. É uma espécie de catálogo de obras, dividido em dois subtítulos referentes às obras compostas durante o período de estudos com Newton Pádua e com H. J. Koellreutter. Documento localizado no Acervo Mozart de Araújo, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro – RJ.

³⁹ Texto Manuscrito enviado a Curt Lange junto à carta de 24/3/47, Acervo Curt Lange, UFMG, transcrito por EGG (2004, p. 222).

Em seu *Curriculum Vitae* (1971) Guerra-Peixe não separa especificadamente essas subfases numa subdivisão, mas podemos visualizá-las através dos relatos do compositor na *Seção V – Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*. Em ordem cronológica o compositor cita a evolução de sua linguagem, as soluções que encontrou para lidar com a técnica de doze sons frente aos problemas que se apresentavam na composição das obras. É possível localizar nessa descrição de procedimentos a separação proposta no documento de 1946: até 1945 (expressionismo), e de 1945 a 1947 (expressionismo de cor nacional).

As duas subfases citadas também podem ser caracterizadas num depoimento do compositor acerca da fase dodecafônica.

Entrei no dodecafonismo ate o ponto que achei que estava senhor da matéria. Depois não me esquecendo da lição de Mário de Andrade, tentei nacionalizar o dodecafonismo; e à medida que mais me aproximava dessas idéias nacionais fui abandonando a técnica de doze sons. Então a conclusão lógica é que para fazer música nacional tem-se que abandonar o dodecafonismo, logicamente foi o que eu fiz. Precisa ver que Mário de Andrade diz que não adianta o sujeito querer combater o que é de fora, assim gratuitamente (...). Então eu quis fazer isso com o dodecafonismo, né? Mas a coisa não valeu, negócio muito fechado, muita regrinha inútil, tôla [sic]; queria fazer o oposto que aquilo que uma tradição de séculos vinha construindo. Até que chegou um ponto, e eu larguei, viu... (GUERRA-PEIXE, 1991, depoimento a Randolf Miguel, apud FARIA, 1997, p. 25)⁴⁰.

Outro aspecto importante na fase dodecafônica é o trabalho de Guerra-Peixe nas rádios, prática que perdurou por toda a fase dodecafônica. O compositor desenvolveu esse trabalho nas rádios: Tupi (1942-1946), Globo (1946-1948) e Nacional (1948-1949). Segundo Assis (206) o trabalho nas rádios foi um veículo no qual Guerra-Peixe tentou estabelecer um diálogo entre a música popular – da qual era profundo conhecedor, e a musica dodecafônica – seu maior ponto de interesse composicional naquele período. Tal diálogo acontecia através de orquestrações de obras dodecafônicas desconhecidas (provavelmente compostas por integrantes do Grupo Música Viva) e de pequena formação instrumental e através da utilização da rítmica mais recorrente na música popular em suas obras dodecafônica (nacionalização do dodecafonismo). Para a autora, essa tentativa de diálogo, principalmente colocando a música dodecafônica em contato com o público do rádio “pode ser vista como uma tentativa de reação ao fenômeno da massificação imposta pela indústria cultural” (ASSIS, 2006, p. 137).

⁴⁰ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento pessoal a Randolf Miguel**. Rio de Janeiro: arquivos pessoais de Randolf Miguel, fita n. 31 e fita n. 2, 1991.

Guerra-Peixe também tentava interferir no gosto musical de seus ouvintes, infiltrando sons dodecafônicos nas programações das emissoras por onde passava. Utilizando a prática da orquestração, ele selecionava algumas obras dodecafônicas desconhecidas, escritas para uma formação instrumental pequena e dava-lhes um tratamento orquestral, driblando, assim, a “rotineira direção da Rádio”⁹⁴. Em uma determinada ocasião, ainda na Rádio Tupi, Guerra-Peixe chegou a transmitir trinta minutos de música nos doze sons, experiência que pretendia realizar também na Rádio Globo.

[...] Da mesma forma como ele infiltrava sons dodecafônicos em espaços dedicados preferencialmente à música popular, em suas composições na técnica dos doze sons, recorria, frequentemente, às referências rítmicas e intervalares da música popular. Assim, o compositor estabelecia um diálogo entre estas práticas musicais, afastando-se, conseqüentemente, da ortodoxia dodecafônica (ASSIS, 2006, p. 136-137).

1.5.1 Expressionismo (dodecafonismo hermético): uma tentativa de anti-nacionalismo?

Na primeira subfase Guerra-Peixe busca um total engajamento na técnica de composição dodecafônica⁴¹, compondo de forma rigorosa, hermética, segundo os fundamentos do dodecafonismo e excluindo de sua música qualquer característica nacionalizante. O empenho do compositor é muito grande na assimilação da nova linguagem. Talvez isso seja o principal motivo do mesmo trabalhar de uma forma fechada. O *Quarteto Misto* é citado pelo compositor como obra mais representativa desse período.

2 – Ao frequentar em 1944 o curso particular de H. J. Koellreutter - (...) - adota meses depois, a técnica dos doze sons, e a partir deste [sic] momento sua obra se torna pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo. Por essa época o autor não tem a menor preocupação nacionalizante [grifo nosso]. O seu pensamento estético pode ser resumido no seguinte: um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes; pois toda repetição, tal-equal [sic] ou semelhante, não passaria de mero primarismo (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 11).

Já nesta subfase são identificados problemas formais, a dificuldade na execução das obras e a falta de liberdade na criação⁴². Isso leva o compositor a experimentar a criação de séries construídas simetricamente (por oposição das

⁴¹De acordo com Griffiths (1995, p. 46-47) a composição dodecafônica se caracteriza pela “organização musical com todas as notas cromáticas em grupos ordenados onde cada uma aparece uma vez”. Esta organização se dá em conjuntos de 12 notas. De acordo com a prática proposta por Schoenberg, “desde o início, o conjunto foi usado de 4 formas: prima (...), caranguejo (...), inversão (...) e caranguejo [retrógrado] da inversão (...). Cada um desses pode ser transposto para qualquer nível, portanto há 48 formas diferentes”.

⁴² O incômodo com a ausência de liberdade na composição e a dificuldade de execução das obras foram os motivos iniciais do questionamento de Guerra-Peixe acerca da linguagem dodecafônica como algo pertinente aos seus propósitos como compositor.

linhas melódicas), mas ainda sem preocupações nacionalizantes. São exemplos dessa tentativa a *Música n. 1* para piano e também a *Música n. 1* para violino e piano, de 1945 e 1944 respectivamente. Num tom crítico, o compositor denomina seu estilo então de “pseudododecafonismo”. De certa forma já estaria adaptando as regras do dodecafonismo a um estilo pessoal. Mas o hermetismo continua. Cruzando as informações do documento de 1946 com o de 1971 concluímos que as obras que estão na chave “Expressionismo” são as mesmas citadas pelo compositor quando descreve os processos que vão ao encontro de uma postura mais hermética em relação às regras dodecafônicas.

Sendo assim podemos caracterizar a subfase expressionismo como uma forma de oposição ao paradigma do nacionalismo musical, em dois sentidos: estético e técnico. No sentido estético, Guerra-Peixe se afasta do pensamento de criar uma música universal com caráter nacional, principal pressuposto da estética nacionalista, e passa a adotar o pensamento de uma música que é a expressão de sua época, comprometida com a modernidade. Isso vai totalmente ao encontro da ideologia do Grupo Música Viva expressa em seus Estatutos e Manifestos:

O *Grupo Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, esta em primeiro plano no trabalho artístico do *Grupo Música Viva*.

[...] A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos.

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro (MÚSICA VIVA, Manifesto, 1/05/1944, apud KATER, 2001, p. 54)⁴³.

No sentido técnico, passa a utilizar o dodecafonismo em contrapartida ao seu estilo composicional anterior, fundamentado em processos ligados a tonalidade e suas relações hierárquicas. É uma total ruptura com o paradigma do nacionalismo modernista.

⁴³ MÚSICA VIVA, 1944. **Manifesto**. Texto mimeografado, datado de 5 de maio de 1944, transcrito por KATER, 2001, p. 54.

1.5.2 Expressionismo de cor nacional: uma tentativa de conciliação entre dodecafonismo e nacionalismo?

A tentativa de conciliar essas duas estéticas marca a segunda subfase expressa por Guerra-Peixe na fase dodecafônica. O paradigma nacionalista volta a exercer influência sobre o pensamento do compositor. A ideia de uma música com maior comunicabilidade ia ao encontro exatamente da ideia de uma música com identidade nacional. Aqui, podemos sentir o retorno também da influência do pensamento de Mário de Andrade: atingir o universal a partir do elemento local e a questão da função social da obra de arte. Dois importantes paradigmas agora se encontram no foco do pensamento do compositor: a modernidade e o nacionalismo.

Guerra-Peixe procura solucionar os problemas em relação ao dodecafonismo na subfase anterior (problemas formais e de dificuldade de execução) e busca também a acessibilidade de suas obras (principalmente no que diz respeito ao público leigo). Nessa conciliação o compositor buscou a utilização de ritmos e contornos melódicos nacionais nas composições dodecafônicas criando processos extremamente pessoais. Assis (2006) trata exatamente dessa conciliação e toma como principal referência a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e pelo musicólogo Curt Lange naquele período. Esse caminho foi seguido por outros componentes do Grupo Musica Viva. A obra que demarca essa tentativa é o *Trio* para cordas de 1945, no qual são enxertados “contornos melódicos da modinha brasileira” (GUERRA-PEIXE, 1971, p.12) de forma longínqua. Sobre esse novo processo o compositor declarou em depoimento:

Agora, diga-se de verdade: meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento, lento, de um trio de cordas, introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem um caráter modineiro. O Koellreutter percebeu isso e disse: é engraçado esse Guerra, cada obra dele é uma coisa diferente. E disse: lá na Europa, não tem ninguém fazendo isso que você faz. E gostou. Ele não era antinacionalista. Então eu, a Eunice Katunda, o Edino Krieger, tentamos essa conciliação, que achávamos possível, entre o dodecafonismo e o sentimento nacional (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Outra obra associada a tais processos citada pelo compositor é a *Sinfonia n. 1* (1946, considerada pelo próprio como marco e principal expoente dessa conciliação).

5 – Data de 1946 quando escreve a *Sinfonia n. 1* para pequena orquestra, empregando série de sons mais acessível, agora não simétrica. E isso parece traduzir algum processo mórmente [sic] no referente ao objetivo de ‘nacionalizar’ dodecafonismo. Usa, embora timidamente ainda, figurasções de rítmica popularesca, que é o que conhece a chamada ‘música popular’ de consumo, escrita para vendagem fonográfica e rendimentos de direito de execução (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12).

Na técnica de doze sons, com séries simétricas (os só tenho composto dessa forma desde o TRIO de cordas – com exceção da SINFONIA N. 1) procuro dar “cor” nacional às minhas obras populares, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró música nacional. (Considerando-se isto, naturalmente, desde o advento do atonalismo). Da música do povo procuro recolher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter me a um regionalismo (GUERRA-PEIXE, 1947, apud por EGG, 2004, p. 223)⁴⁴.

A *Sinfonia n. 1* teve grande aceitação por parte de Koellreutter, que em um texto sobre música brasileira de 1947 a cita como exemplo, o que corrobora as intenções de maior comunicabilidade buscadas por Guerra-Peixe.

A *Sinfonia* de Guerra-Peixe é um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo. [...] A *Sinfonia* de Guerra-Peixe tem o valor de um manifesto e a significação de um ato de fé nos destinos da música brasileira, erudita e popular. É uma obra ousada e revolucionária (KOELLREUTTER, 1947, p. 7 e 8, apud NEVES, 2008, p.155)⁴⁵.

O propósito de nacionalizar o dodecafonismo continua após a *Sinfonia n. 1*. Agora, segundo o compositor, “o propósito nacionalizante parte da própria série” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 12), tornando o dodecafonismo mais distante. Neste momento Guerra-Peixe passa a desenvolver constantes discussões sobre música nacional e o dodecafonismo com Mozart de Araújo⁴⁶, amigo muito próximo na época e grande defensor da estética nacionalista. Acreditando ser possível essa conciliação Guerra-Peixe escreve a *Suíte* para violão “introduzindo na obra remotas sugestões de música popularesca”. Para o compositor o ritmo brasileiro agora era “imprescindível”, embora o utilizasse de forma diluída. Curiosamente utiliza as

⁴⁴ GUERRA-PEIXE, C. **Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947**. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D081.

⁴⁵ KOELLREUTTER, H. J. A música Brasileira. **Revista Música Viva**, XII. [S. I]: 1947.

⁴⁶ José Mozart de Araújo (25/01/1904 - 23/06/1988) foi musicólogo e um importante pesquisador da música brasileira, reunindo grande coleção a esse respeito, incluindo manuscritos e edições raras. Ocupou importantes cargos no cenário musical brasileiro, como por exemplo, vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira, presidente do Clube do Choro, membro da Academia Brasileira Música, vice-presidente do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Publicou inúmeros textos sobre a música brasileira na imprensa que, após sua morte foram reunidos no livro *Rapsódia brasileira*, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1994 (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 45).

expressões *Ponteado*, *Acalanto* e *Choro* para os movimentos da suíte que dedicou a Mozart de Araújo. Nas obras seguintes Guerra-Peixe continua experimentando a utilização de elementos nacionais como influência, como é o caso do *Quarteto n. 1* (1947), segundo documento de 1947:

No QUARTETO para arcos criei, na série, a seguinte fórmula melódica que garante não só a forma da obra como acentua mais as características que propus no setor estético, com muita influência (se é que se pode dizer INFLUÊNCIA) do nosso típico “choro” (GUERRA-PEIXE, 1947, apud, EGG, 2004, p. 223)⁴⁷.

Também continua a experimentação criando séries de doze notas quase simétricas, buscando ainda a unidade formal e a comunicabilidade, como é o caso da obra *Duo* para flauta e violino (de 1947), a qual o compositor considerou em 1971 um de seus melhores trabalhos. Em carta a Curt Lange (março de 1947) Guerra-Peixe cita os procedimentos composicionais que vinha utilizando na conciliação dodecafonismo/nacionalismo, na criação de um “estilo próprio”. Afirma ser a atonalidade “um campo vastíssimo”, de “possibilidades infinitas”, “compatível com a emoção”, e ressalta que a mesma “oferece recursos extraordinários para o compositor dar ‘cor nacional’ a sua obra, sem descambar para o regionalismo” (Guerra-Peixe, 1947, transcrito por EGG 2004, p. 223). Ao citar o regionalismo Guerra-Peixe estaria se referindo criticamente aos processos utilizados pelos compositores nacionalistas e logo em seguida afirma estar esse modelo ultrapassado, embora tenha dado bons frutos. Buscando soluções para o nacionalismo em sua música propõe a inspiração na música popular na tentativa de escapar da repetição de modelos já desgastados.

O regionalismo em nossa terra foi bem até a atualidade. Foi necessário e frutificou. Mas o prosseguimento tem o perigo dos compositores se tornarem estéreis, banais.

A época dos exageros nacionalistas, de após 1914, já está passando – como se observa em FALLA e BARTOK – e o compositor precisa prosseguir investigando, a fim de que sua obra seja mais universalista. (...)

Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralisado.

A música do povo está mais ou menos identificada com ele. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra.

Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se, e não somente copiar a música popular.

⁴⁷ GUERRA-PEIXE, C. **Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947**. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D081.

Quanto à parte instrumental, ela carece de importância, a meu ver. A preferência pelos instrumentos típicos só nos levam a exotismos (GUERRA-PEIXE, 1947, apud EGG 2004, p. 224)⁴⁸.

É clara a opção de Guerra-Peixe em utilizar no processo de nacionalização do dodecafonismo elementos da música popular urbana, com a qual o compositor teve contato desde a infância em Petrópolis realizando trabalhos paralelos à composição erudita (orquestração para rádio e indústria fonográfica). Como vimos anteriormente, essa menção à música popular ou popularesca foi vista com bons olhos pelo líder do Grupo Música Viva. Outro exemplo da utilização da música popular como referência em sua música é um artigo em série escrito por Guerra-Peixe e publicado no *Boletim Música Viva* em 1947⁴⁹. Nos artigos, Guerra-Peixe discorre sobre a música popular brasileira, suas características, sua qualidade, seus problemas e os preconceitos contra a mesma - por parte dos compositores nacionalistas, que a consideravam pré-fabricada, portanto, de qualidade inferior (EGG, 2004). Como esse era um meio que Guerra-Peixe vivenciava diariamente no trabalho nas rádios, o compositor conseguiu traçar um diagnóstico muito realista dos problemas relacionados à música popular, desde os seus criadores (formação dos músicos envolvidos), elaboração (registro musical, instrumentação e orquestração), aspecto comercial (gravações, divulgação nas rádios, direitos autorais). Tais artigos, de certa forma, confrontaram a estética nacionalista, pois neles Guerra-Peixe critica o ensino de música do país (espaço ocupado pelos nacionalistas) como inadequado à formação daqueles que trabalham a música popular; defende a música popular da condição de pré-fabricada, enfatizando que tal título cabe às composições nacionalistas, pois se adequavam ao material folclórico sem buscar a inovação; declara a música popular como algo dinâmico e criativo, ressaltando o excelente trabalho de músicos como Ary Barroso, Custódio de Mesquita, Dorival Caymmi, entre outros e ainda ressalta que a influência do jazz na música popular não é algo nocivo, defendendo este ponto de vista citado Stravinsky e Copland como compositores de renome que assimilaram essa linguagem.

⁴⁸ GUERRA-PEIXE, C. **Uma parte dos meus conceitos estéticos, em 24 de março de 1947**. Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 – Acervo Curt Lange, UFMG, pasta A2G4D081.

⁴⁹ GUERRA-PEIXE, C. Aspectos da música popular. *Música Viva*, n. 12, janeiro 1947, [s.p.]. GUERRA-PEIXE, C. Aspectos da música brasileira. As casas editoras – uma das nossas deficiências musicais. *Música Viva*, nº 14. **Paralelos**, n. 6, setembro 1947, p. 44-45. Uma análise desses artigos pode ser encontrada em EGG (2004).

Neste mesmo período, Cláudio Santoro também publicou dois artigos no *Boletim Música Viva*⁵⁰, no qual defendia a utilização do folclore na construção de uma música nacional, mas de maneira científica (EGG, 2004). O Grupo Música Viva passou, principalmente através de Santoro e Guerra-Peixe, a adotar um novo nacionalismo que se fundamentasse na pesquisa científica do folclore e na assimilação da música popular urbana, conjugando a essas premissas as técnicas de vanguarda na composição musical (EGG, 2004). Num programa de rádio produzido pelo Grupo Música Viva, de 11 de janeiro de 1947, Koellreutter cita Santoro e Guerra-Peixe como os grandes nomes do atonalismo brasileiro, ressaltando as características da música de Guerra-Peixe como autênticas (citando as obras *Dez Bagatelas* para piano e *Sinfonia n. 1*). As características apontadas por Koellreutter foram originadas das constantes buscas de Guerra-Peixe por uma linguagem de maior comunicabilidade e associações à música popular nesse período.

[Guerra-Peixe] é um compositor de humor muitas vezes satírico e de um realismo dramático. Um real talento. [...] Sua linguagem musical baseada num cromatismo diatônico, atonal e livre de preconceitos, e de uma brevidade de proporções e de uma economia de meios que – característico de uma das tendências de nosso tempo – parece determinada por uma certa pressa, um certo desejo de condensar. O que ressalta nas DEZ BAGATELAS é o estilo novo, realmente novo, realizado pela primeira vez na SINFONIA [n.º1] para pequena orquestra sinfônica. Estilo fortemente pessoal apesar da contribuição que a música pessoal deu à sua formação. As DEZ BAGATELAS são um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo (KOELLREUTTER, 1947, apud KATER, 2001, p.113-114)⁵¹.

Em 1947 ainda Guerra-Peixe compõe *Peça Pra Dois Minutos* para piano, tomando como ponto de partida a construção de células (não mais séries) melódicas. Busca os contornos nacionais, através “também da criação de centros tonais”, na busca por maior comunicabilidade. O compositor então relata um período de crise⁵².

⁵⁰ SANTORO, C. Considerações em torno da Música Brasileira. *Música Viva*, ano I, nº 9, março 1941, p. 3. SANTORO, C. Considerações em torno da música contemporânea nacional. *Música Viva*, ano II, nº 10-11, abril-maio 1941, p. 5. Uma análise completa desses artigos pode ser encontrada em EGG (2004).

⁵¹ KOELLREUTTER, 1947. *Música Viva*. Programa radiofônico. Rio de Janeiro, 11/101947 (transcrição em texto). A transcrição deste programa se encontra em KATER, 2000, p. 113-114.

⁵² Em 1946, indicando esse momento de crise que se aproximava Guerra-Peixe já havia escrito uma peça atonal baseada em nenhuma série, mas inspirada nas orquestras de danças americanas (a *Suíte em Fanfarra*, nove metais e bateria “americana”).

As obras ficam gradativamente mais acessíveis, pelo menos em termos relativos. Perseguem as discussões com Mozart de Araújo. Contudo, a insatisfação persiste. Sobrevém um período de crise na composição, que o autor aproveita para reformular algumas obras, em especial as que acusam maior diluição rítmica (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 13).

A reformulação de obras ocorre segundo o documento *Relação cronológica de composições desde 1944* (1993) em dezembro de 1947⁵³. Portanto, corrobora a informação dada pelo compositor no *Curriculum Vitae* (1971). Essa crise culminará no abandono do dodecafonismo, encerrando a fase dodecafônica.

1.5.3 Crise no dodecafonismo

O momento de crise deflagrado pela tentativa de conciliação do nacionalismo e dodecafonismo é marcado pela experimentação de várias possibilidades em relação à técnica dodecafônica por Guerra-Peixe. Assim, o compositor reformula obras, volta ao hermetismo inicial sem preocupações nacionalizantes, retoma a tentativa de conciliação nacionalismo/dodecafonismo (buscando novas possibilidades – como, por exemplo, a construção de séries que expressem a relação dominante tônica). Tudo isso permeado pela insatisfação com a ausência de comunicabilidade de suas obras e pela influência do pensamento de Mário de Andrade, algo que retornou advindo das discussões com Mozart de Araújo.

Procurou reformular obras que apresentavam “maior diluição rítmica”. Estas obras estão listadas no documento de 1993 e são doze ao todo, principalmente da primeira subfase tratada por nós. Logo após este entreato, ocorre uma volta ao hermetismo inicial sem preocupações nacionalizantes e compõe as peças *Música n. 1* e *n. 2* para violino solo, experimentando séries sobre acordes de três sons, procurando um “sentido meramente plástico para as melodias como um desenho cubista em que as linhas são a única coisa a levar em conta” (GUERRA-PEIXE, 1971, pág. 13). Em seguida, não suportando novamente o hermetismo retorna à busca por séries que possibilitem maior comunicabilidade e possibilidades. Cria então uma série de dezoito notas concebida harmonicamente, de forma que fosse possível estabelecer uma longínqua relação de dominante /tônica entre as notas da

⁵³ As obras reformuladas são doze: *Quarteto Misto*, *Noneto*, *Quatro Bagatelas* (piano), *Quatro Peças Breves* (piano), *Três peças* (fagote e piano), *Duo* (para violino e viola), *Música* (para violino e piano), *Música* (para flauta e piano), *Allegretto com moto* (flauta e piano), *Seis Instantâneos* (orquestra), *Marcha Fúnebre e Scherzetto* (orquestra), *Trio de Cordas*.

mesma. “Não como uma volta às funções tonais, ou coisa aproximada, mas como possibilidade de memorização por parte do ouvinte” (GUERRA-Peixe, 1971, p.13). Tais procedimentos ocorrem na peça *Suíte* para flauta e clarineta (de 1948). Esta é a última obra listada na fase dodecafônica, segundo o *Catálogo de Obras (1971)*.

Na *Seção Traços Evolutivos da Produção Musical (1971)* o compositor, alegando faltar à sua obra o sentido social (fazendo uma referência ao pensamento de Mário de Andrade)⁵⁴, dá por encerrada a fase dodecafônica. Mais uma vez Guerra-Peixe se vê obrigado a procurar um novo caminho visando à construção de uma linguagem nacional que contribuísse para a cultura brasileira. O abandono da estética e técnica dodecafônica foi o resultado do choque entre dois paradigmas no pensamento estético de Guerra-Peixe: o nacionalismo e a modernidade; entre os conceitos para uma música nacional propostos por Mário de Andrade e os ideais de vanguarda do Grupo Música Viva. Numa atitude de cansaço na sua “luta” Guerra-Peixe se justifica ao considerar encerrada a fase dodecafônica:

É que se quisesse contribuir para a música brasileira em termos de cultura nacional, precisaria ter uma atitude mais humilde, e essa humildade consistiria em começar tudo de novo. Assim haveria de ser feito, pois o que importa não é exatamente o compositor, mero acidente, mas a própria música (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 14).

O abandono da estética dodecafônica também obteve influência do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais (realizado em Praga em 1948). Tal evento demarcou a aplicação da doutrina do realismo socialista à música⁵⁵. Cláudio Santoro e outros brasileiros de renome (como o pianista Arnaldo Estrela) haviam participado do congresso. O resultado do Congresso foi publicado na revista *Fundamentos*⁵⁶; de orientação comunista e também um espaço utilizado pelo Grupo Música Viva para publicação de artigos, uma vez que vários integrantes do grupo pertenciam ao Partido Comunista.

O *Apelo* publicado após o congresso atacava a música de vanguarda e a música popular. A primeira era acusada de artificialidade formal, de ser

⁵⁴ Neste período Guerra-Peixe voltou-se novamente ao pensamento de Mário de Andrade exposto no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, principalmente incentivado pelas discussões com Mozart de Araújo e, principalmente pela crise com a estética dodecafônica.

⁵⁵ Segundo Griffiths (1995, p. 182) o realismo socialista foi uma estética oficial soviética, estabelecida a partir de 1932 e que tinha como princípio fundamental retratar o mundo real através da arte utilizando uma ótica socialista. “No Ocidente, a expressão foi usada algumas vezes como depreciativa na discussão de mornas obras da linha partidária, como os oratórios de Shostakovich”.

⁵⁶ *APELO* – documento votado por unanimidade pelo II Congresso de Praga de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, 1948. Publicado na revista *Fundamentos*, v. 1, n.º 2, julho de 1948, p. 154-156.

extremamente individualizada e de possuir um conteúdo complexo e subjetivo. A segunda era vista como uma simples mercadoria: banal, estagnada e limitada. O documento⁵⁷ dava diretrizes as quais os compositores engajados na construção de uma linguagem real socialista deveriam seguir, fugindo do cosmopolitismo e inspirando-se na cultura de seu país. As obras deveriam refletir uma cultura nacional específica (o que seria o verdadeiro internacionalismo). Formas musicais como as relacionadas à música vocal (cantatas, óperas, corais, entre outras) seriam as mais indicadas para as obras. Outra diretriz para a causa era o investimento na educação musical para as massas de forma efetiva.

Interessado pelas ideias do realismo socialista, Santoro escreve após o congresso um texto (*Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga*⁵⁸, no qual passa a defender o abandono de uma música de vanguarda (ligada ao dodecafonismo)⁵⁹ e a construção de uma música nacional calcada na pesquisa folclórica. Instala-se uma crise no Grupo Música Viva. Santoro abandona o grupo e é logo seguido por Guerra-Peixe e Eunice Katunda.

As repercussões em torno do resultado do II Congresso de Praga incentivaram ainda mais Guerra-Peixe a abandonar o dodecafonismo, uma vez que o compositor já se encontrava em crise, às voltas com a busca de soluções para uma linguagem mais comunicativa e acessível e também mais próximo do pensamento de Mário de Andrade (colocado em pauta novamente através das discussões com Mozart de Araújo).

Após sua retirada do Grupo Música Viva e o abandono da técnica de doze sons Guerra-Peixe expressa sua opinião sobre o dodecafonismo através de entrevistas e artigos para jornais. Suas colocações são variadas: reconhece a linguagem como algo importante em sua formação, defendendo como formação importante para todos os compositores e ressalta as possibilidades que atingiu na utilização da técnica; critica profundamente o dodecafonismo ressaltando a impossibilidade de se construir uma linguagem nacional partindo dessa técnica; e

⁵⁷ O texto do *Apelo* pode ser encontrado em Kater (2001, p. 260).

⁵⁸ Texto publicado na revista *Fundamentos*, v. 2, n.º 3, em agosto de 1948, que também pode ser encontrado em Kater (2001, p. 263).

⁵⁹ Interessante notar que a vanguarda combatida no documento ainda estava atrelada ao dodecafonismo, algo que já não era o que havia de mais moderno na música europeia da época.

justifica o abandono da técnica de doze sons. Seleccionamos alguns desses textos e o posicionamento de Guerra-Peixe em algumas questões.

Em 1950, quando estava residindo em Recife (período do qual ainda trataremos) Guerra-Peixe tratou do dodecafonismo dentro de uma série de entrevistas publicadas naquela cidade⁶⁰. Denominando-o como “minha orientação anterior” no VIII artigo da série⁶¹, o compositor reconhece que realizou um trabalho de investigação nessa linguagem e que obteve reconhecimento pelo seu trabalho.

Desde 1944 eu compunha música dodecafônica tendo realizado um trabalho de investigação que renomados críticos consideraram um grande progresso para a resolução de certos problemas dessa linguagem. Um musicólogo alemão, [...] ao ouvir minhas obras executadas na Alemanha se dirigiu ao compositor Koellreutter, [...] e, após, examiná-las com as partituras, declarou que geralmente os dodecafonistas seguem as pegadas de Schönberg, mas que eu havia me desviado, completamente de sua influência, criando um estilo novo e bem característico. Outros críticos e musicólogos acharam que eu havia desenvolvido as possibilidades de fragmentação melódica, que acreditavam esgotadas em Webern (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 20/08/1950).

Neste mesmo artigo, Guerra-Peixe deixa claro que não quer tomar partido contra o dodecafonismo, declara a importância do mesmo como linguagem expressiva (inclusive para ele próprio como compositor); ressalta que o mesmo deveria ser estudado pelos compositores nacionais e por todos nos conservatórios, pois representava uma possibilidade nova de linguagem e de técnica.

Todavia não quero terminar essa parte sem declarar que a minha mudança de orientação não me levará a tomar partido contra o dodecafonismo. Considero-o uma linguagem de grandes recursos expressivos. Acho até, que os compositores nacionais deveriam estudar um pouco esse assunto para extrair dele aquilo que lhes pareça melhor. [...] E para ser honesto acrescentarei que a liberdade com que tenho enfrentado os problemas da minha música atual devo ao dodecafonismo – linguagem de complexas questões quer de ordem técnica ou estética. Penso também que se deveria adotar nos conservatórios, oficialmente ou não, cursos de música dodecafônica entregues a professores especializados – pois, uma cultura unilateral é perniciosa, acomodar-se ao passado não pode trazer progresso (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 20/08/1950).

⁶⁰ *Guerra-Peixe, sua vida e sua música*: série de artigos do jornalista Haroldo Miranda em oito partes, sendo que cada parte possuía um subtítulo diferente, publicadas no *Jornal do Comércio* entre 9/7/1950 a 27/8/1950. Nesses artigos Guerra-Peixe era o entrevistado e tratava de vários temas relacionados à sua carreira e a música brasileira da época.

⁶¹ MIRANDA, Haroldo. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. O maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita. **Jornal do Comércio**, Recife, 20/ 8/ 1950. Localizado no Acervo Mozart de Araújo, CCBB, Rio de Janeiro/RJ.

Numa carta de 1950 a Mozart de Araújo o compositor também fala que não pretende combater o dodecafonismo e o defende como alternativa para renovação da linguagem composicional.

Muita gente não compreende porque eu defendo o dodecafonismo (como forma de sugestão para extrair elementos renovadores) depois de tê-lo abandonado. Aham que eu deveria combatê-lo como o Villa, o Siqueira, o Lorenzo, o Guarnieri, etc. Gente Bêsta!! [sic] (GUERRA-PEIXE, cartas, 1950).

Nessa época ainda não havia acontecido um importante fato que muito repercutiu na música brasileira: a *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil* (escrita por Camargo Guarnieri num tom extremamente preconceituoso), na qual o compositor ataca os compositores de vanguarda – dodecafonistas, e convoca os compositores nacionalistas a lutarem contra essa que seria uma má influência para a cultura e a música brasileira)⁶². Kater (2000, p. 126) interpreta a *Carta Aberta* como uma tentativa de combate ao trabalho do Grupo Música Viva (seus “avanços pedagógicos” e sua “dinamização cultural”), inclusive buscando arregimentar os dissidentes pós Congresso de Praga. O autor ainda ressalta o apelo cívico e patriótico da mesma, sendo um “reflexo de um deslocamento do ideário nacionalista da órbita estética para a política” (KATER, 2001, p. 127).

A partir desse fato, iniciou-se na música brasileira uma forte discussão em torno da oposição entre nacionalismo e dodecafonismo. Nomes importantes se posicionaram sobre o assunto colocando a música brasileira no centro das atenções na imprensa escrita. A *Carta Aberta* foi mais um exemplo do conflito entre nacionalistas e dodecafonistas, de como a atividade do Grupo Música Viva - com seu discurso de vanguarda e de crítica - incomodava a estética dominante (o nacionalismo) nos aspectos musical e político. O Grupo Música Viva levantava a bandeira da modernidade e oferecia uma nova alternativa musical do ponto de vista estético e também do ponto de vista do ensino. Isso incomodava muito os nacionalistas. Do ponto de vista histórico, a *Carta Aberta* foi um momento de extrema importância pelo fato de ter fomentado uma discussão franca e aberta na música brasileira, dando a oportunidade de expressão para todas as partes

⁶²Documento impresso recebido por vários importantes músicos da época com data de 7 de novembro de 1950, posteriormente publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 17 de dezembro daquele ano e também pela revista *Fundamentos* (n. 17, 1951).

interessadas, e colocando à música brasileira no centro das atenções no cenário cultural brasileiro da época.

Já em 1951, num outro artigo⁶³, Guerra-Peixe critica o dodecafonismo como linguagem decadente (num discurso real socialista), fala das possibilidades de novos caminhos técnicos através do mesmo, mas ressalta sua inadequação às novas escolas composicionais, principalmente no continente americano. Entendemos que aqui o compositor já toma uma posição mais agressiva em relação ao dodecafonismo, talvez incentivado pelo clima de discussão que tomou conta do país após a *Carta Aberta*.

Como tem sucedido a várias épocas da história da música, o dodecafonismo - que representa uma das fases do post-romantismo [sic] decadente - é fruto da especulação estética e do refinamento técnico de compositores centro-europeus e vai de encontro à satisfação de super-requintados gozos mentais da burguesia do Velho Mundo na sua minoria snobista constituída de masoquistas intelectuais. Isto não há de ocasionar a ideia de que seja esta linguagem musical completamente desprovida de valores positivos, de vez que o complexo de suas qualidades estéticas e concepções técnicas teem [sic] valido, a compositores contemporâneos não dodecafônicos, de fonte de sugestões da renovação de certos elementos constitutivos já um tanto estereotipados da música. Mas, nos casos de escolas em formação, especialmente das Américas, adota-lo como exclusiva estética constitui grave inconveniência (GUERRA-PEIXE, *O Jornal*, 2/9/1951).

Ainda nesse artigo, Guerra-Peixe afirma ser a técnica de doze sons uma deformação de conceitos musicais, “por meio de um novo sentido de arte sonora”, que isola o compositor do mundo e impede a concretização de uma escola nacionalizante. Sobre esse último assunto, o compositor declara que os dodecafonistas não estão aptos a julgar a escola nacionalista (acusando-a de repetição), pois não podem julgar aquilo que desconhecem sob um ponto de vista europeu.

No segundo artigo, completando o primeiro⁶⁴ o compositor dá continuidade ao seu pensamento, citando a sua própria experiência em tentar conciliar dodecafonismo e nacionalismo, achando estar compondo obras nacionais, o que teria sido um equívoco. Defende a criação de uma escola nacional alargando “as constâncias mais notadas do folclore” e cita Bartók como exemplo a ser seguido (não adotou o dodecafonismo e criou uma escola nacional). Finaliza ressaltando a

⁶³ Artigo: *O Dodecafonismo no Brasil – I. O Jornal*, Rio de Janeiro, 2/9/1951. Localizado no Acervo Mozart de Araújo, Centro Cultural do Banco do Brasil – CCBB, Rio de Janeiro/RJ.

⁶⁴ Artigo: *O Dodecafonismo no Brasil – II. O Jornal*, Rio de Janeiro, 9/7/1951 (Acervo Mozart de Araújo).

necessidade de comunicabilidade da obra musical, algo não existente na música dodecafônica.

Em síntese: Que saibam reconhecer todos estes valores que impedem o ouvinte de sentir aqueles humanos e universais pontos de apoio para o ouvido, necessários à obra de arte, que impedem a memória do auditor notar reações psicologicamente reconhecíveis como fatores de comunicação e de nacionalidade. Que sejam coerentes os dodecafonistas, enfrentando com otimismo e coragem os problemas fundamentais da música brasileira (GUERRA-PEIXE, *O Jornal*, 9/9/1951).

Já na maturidade Guerra-Peixe também em depoimentos e entrevistas tratou da fase dodecafônica, agora com o distanciamento e clareza conquistados através da maturidade e experiência. Nesses depoimentos fica claro que o abandono da técnica de doze sons estava diretamente ligado à impossibilidade da conciliação da mesma a uma linguagem nacional, mesmo o compositor tendo consciência que sua obra dodecafônica alcançara sucesso.

Se minhas obras de então [dodecafônicas] foram executadas com sucesso em países europeus, isso não me empolgou. [...] Mas sempre desconfiei de determinadas coisas, porque os europeus têm demonstrado, através da história da música e demais artes, que erraram nos seus julgamentos. E continuam errando. Fato é que depois tentei conciliar o dodecafonismo com elementos da música popular; e à medida que mais introduzia nas obras os elementos de origem popular mais me afastava dos princípios dodecafônicos. Conclusão: mandei o dodecafonismo àquela parte que a educação não me permite dizer claramente (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984).

Num outro depoimento, a Luiz Paulo Horta em 1980 - ao completar 50 anos de vida artística, Guerra-Peixe dá suas impressões e definições sobre o dodecafonismo, o qual entende como técnica e que era algo superado.

A técnica de doze sons tem virtudes muito sugestivas, a gente se deixa levar, depois que a pessoa aprende a manejar, é fácil de compor. [...] E o dodecafonismo também é, a sua maneira um jogo de notas, um ludo. Não choca necessariamente por ser agressivo, dissonante, não. Choca quando a música passa a ser uma outra coisa. Dizia-se que Schoenberg era o maior revolucionário da história da música; pois o dodecafonismo não agüentou nem meio século. E hoje está completamente superado. Quem ainda usa a série de doze sons usa de maneira completamente livre, só um pretexto para composição, como faz às vezes Krieger, ou Nobre. O próprio Schönberg já o tinha abandonado um ano antes de morrer. Stravinsky, que sempre combateu o dodecafonismo, adotou-o assim que Schoenberg morreu. Mas não produziu uma obra de importância nessa linha. [...] Acho que os ruídos são válidos quando aproveitados como arte; mas e pouca gente que sabe disso, acabam fazendo ruído pelo ruído. Como o dodecafonismo, onde se usava a técnica pela técnica (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Em 1991, num depoimento ao Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro), Guerra-Peixe responde à pergunta: para que lhe serviu o dodecafonismo? Associa-o a seu trabalho composicional no que diz respeito ao tratamento formal (estruturação e unidade) e à harmonia (liberdade de criação de acordes - harmonia acústica).

R. A. [entrevistador] Maestro, o dodecafonismo serviu para alguma coisa?
 G.P. Pelo menos para achar que não prestava, né? (risos) mas serviu – pra [sic] quem não quer como eu – se bem que eu uso muitas formas convencionais, formas clássicas, né?
 Mas muitas vezes eu fico à vontade, e mesmo nesta forma clássica, existe, que forma e um negócio muito amplo, cheio de minúcias, não é só o tema aqui, o tema ali.
 E o que vai nesse tema? Qual é a harmonia? Qual é o que isso e aquilo?
 Então o dodecafonismo me serviu sim, para estabelecer um tratamento assim de unidade, mesmo na música não dodecafônica. Principalmente foi no dodecafonismo que eu aprendi o processo de harmonia acústica; que foi uma palavra que Koellreutter trouxe para o Brasil [...] Mas o fato é que a gente fica com liberdade de criar a harmonia que quiser, sem depender daquilo que é acorde assim, acorde... tudo já feito. A gente fica completamente livre. Seja um amontoado de notas, seja com duas notas só... (GUERRA-PEIXE, 1992, MIS - RJ, apud MIGUEL, 2006, p. 28)⁶⁵.

Para SERRÃO (2007, p. 69) a fase dodecafônica foi para Guerra-Peixe “uma abertura de caminhos para novas técnicas composicionais”. A experiência desta fase teria sido relevante na sua formação como compositor e professor e, “provavelmente, uma das fontes inspiradoras de seu importante trabalho sobre composição, de 1988, intitulado *Melos e Harmonia Acústica*⁶⁶, resumo e reflexão de uma vida musical” (SERRÃO, 2007, p. 69).

Entendemos que aquisição de tais conhecimentos nesta época foi de grande importância na criação de uma nova linguagem nacional, objetivo para o qual o compositor se voltaria a partir do fim da fase dodecafônica até o fim de sua vida. Podemos afirmar que a fase dodecafônica de Guerra-Peixe e toda a experimentação obtida através dos conflitos vividos pelo compositor foram cruciais para o desenvolvimento de sua linguagem posterior, ficando como uma marca em seu estilo, juntamente com a pesquisa e estilização do material folclórico (fase nacional). Em seguida trataremos da fase nacional e de todos os seus desdobramentos em relação à estética nacionalista.

⁶⁵ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento gravado ao Museu de Imagem e do Som – MIS**. Rio de Janeiro: 1992.

⁶⁶ O livro *Melos e Harmonia Acústica* foi lançado por Guerra-Peixe em 1988 e é o resultado de seu trabalho como professor de composição, atividade que passou a desenvolver intensamente no fim dos anos 1960 e se estendeu até os últimos anos de sua vida, nos quais trabalhou como professor de composição da Escola de Música da UFMG.

2 A FASE NACIONAL: SUBDIVISÕES E SUAS RELAÇÕES COM A OBRA PARA PIANO

A fase nacional dentro da produção de Guerra-Peixe inicia-se em 1949 e perdura até 1993, ano de morte do compositor. Nesta fase Guerra-Peixe, após abandonar a técnica dodecafônica e o Grupo Música Viva (com os quais alcançara sucesso e projeção nacional e internacional) se volta àquela que foi sua primeira influência como estética: o nacionalismo. O pensamento de Mário de Andrade retorna ao centro de suas atenções, como um fio condutor para suas atividades como compositor.

Nesta fase Guerra-Peixe inicia sua busca pela renovação de uma linguagem já estabelecida como paradigma: o nacionalismo. Essa busca se estende até o fim de sua vida (1993) e passa por diferentes períodos, nos quais o seu pensamento estético e sua linguagem composicional sofrem transformações constantes. Na fase nacional se concentra grande parte da produção de Guerra-Peixe, principalmente as obras que o tornaram uma referência na música brasileira, como um compositor comprometido com as raízes populares e folclóricas do país. A identidade nacional se faz presente nas obras desta última fase bem como a intenção extremamente clara do compositor em renovar o nacionalismo musical.

A fase nacional também se caracteriza por outros aspectos: os deslocamentos realizados por Guerra-Peixe (Pernambuco e São Paulo), com o intuito de realizar pesquisas *in loco* das tradições folclóricas e populares nacionais, fontes para sua música; a produção de material bibliográfico relacionado a essas pesquisas; a constante crítica acerca da música brasileira e da sua própria música; a busca e experimentação de procedimentos técnico-compositonais em suas obras, buscando sintetizar a tradição e a renovação; o trabalho como professor de composição, no qual ecoa a intenção de renovação do nacionalismo; a continuidade do trabalho com a música popular, paralelo ao trabalho com a música erudita.

Esta fase pode ser subdivida em períodos a partir de vários aspectos: os deslocamentos de Guerra-Peixe dentro do território nacional (Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro), as mudanças na linguagem composicional dentro da intenção de retorno ao nacionalismo e as possibilidades de renovação dessa

estética. Faria (1997) demonstra em seu trabalho subdivisões dentro da fase nacional tendo como principal orientação a relação entre a evolução da linguagem composicional de Guerra-Peixe e a influência de Mário de Andrade (teses andradeanas expostas no *Ensaio sobre a Música Brasileira* - 1928, citadas no primeiro capítulo deste trabalho). O autor propõe a seguinte divisão da fase nacional, tendo como ponto de partida o ano de 1949 e também levando em consideração os deslocamentos realizados por Guerra-Peixe durante esta fase:

- 1949 – fase proto nacional;
- 1950/1951 – tese nacional;
- 1954/ 1960 – consciência nacional;
- 1960/1966 – interrupção na produção;
- 1967/1993 – fase “subconsciente” (denominação do próprio Guerra-Peixe dada em entrevista, que pode ser relacionada à inconsciência nacional proposta por Mário de Andrade).

Savary (2007) apresenta uma proposta diferente para o mesmo espaço de tempo citado por Faria (1997): denomina como nacional a fase entre 1950 e 1960 e como síntese nacional a fase entre 1967 e 1993.

Utilizaremos uma subdivisão que mescla a proposta dos dois autores acima principalmente levando em consideração os deslocamentos realizados por Guerra-Peixe dentro do território nacional dentro da fase em questão e as datas, mas com diferenças na definição das características de cada período e sua denominação, que são relacionadas às ações realizadas por Guerra-Peixe na busca por um novo nacionalismo. Nesse sentido, adotaremos a seguinte subdivisão em períodos, exposta no quadro a seguir:

Data/Local	Período	Ação
1949/1950 Rio de Janeiro e Recife	Período de reflexão	Reflexão e questionamentos sobre os caminhos possíveis da estética nacionalista
1950/1954 Recife	Período de Incubação	Pesquisa, fundamentação estética, experimentação composicional.
1954/1960 São Paulo	Despertar de uma nova linguagem nacional	Elaboração do material folclórico/popular dentro da linguagem composicional Reelaboração das teses andradeanas Continuidade das pesquisas
1960/1967 Rio de Janeiro	Pausa na composição	Reflexão (crise)
1967/ 1993 Rio de Janeiro	Síntese Nacional ⁶⁷ .	Síntese composicional entre elemento folclórico/popular e aspectos composicionais Economia de meios Simplificação técnica

Quadro 2: subdivisão em períodos da fase nacional.

Os períodos dentro da fase nacional expressam a busca constante e ininterrupta de Guerra-Peixe pela renovação do nacionalismo musical, algo relacionado diretamente à busca por uma linguagem própria, de identidade nacional que se transformasse numa linguagem universal, comunicativa e dotada de qualidade artística. Durante cada período a ideia de renovação do nacionalismo esteve presente, relacionada a uma ou mais ações específicas do compositor.

O período de reflexão se caracteriza principalmente pela indagação de Guerra-Peixe em relação aos caminhos possíveis para estética nacionalista. Neste momento o compositor revisita suas principais influências, assimiladas na fase inicial (especialmente Mário de Andrade e Villa-Lobos) com um olhar crítico, estabelecendo possibilidades. Outra influência marcante nessa reflexão é a figura de Mozart de Araújo, debatedor constante acerca da estética nacionalista. Neste período Guerra-Peixe realizou uma curta

⁶⁷ Utilizando a expressão de Savary (2007), para denominar o período entre 1967 a 1993 nas composições de Guerra-Peixe. Ressaltando que para nós este é um período dentro da fase nacional e para a autora citada é uma fase (que seria a quarta fase composicional de Guerra-Peixe, antecedida pelas fases inicial, dodecafônica e nacional).

viagem a Recife onde pôde entrar em contato com a cultura local e perceber a riqueza do folclore daquela cidade, ainda intocado. A possibilidade de pesquisar fontes inéditas também caracteriza a reflexão do compositor neste período.

No período de incubação, Guerra-Peixe parte para a assimilação de um conjunto de importantes referências que irão caracterizar toda a sua produção na fase nacional: pesquisas do folclore e da cultura popular de Pernambuco (principalmente) e de outros estados do Nordeste brasileiro, leituras de importantes obras relacionadas à estética e à cultura brasileira, experimentação desses aspectos em obras e também no trabalho realizado no rádio, publicação de artigos em jornais e revistas sobre as pesquisas realizadas. Neste período, o compositor entendeu que deveria suspender as composições e dedicar-se exclusivamente à pesquisa *in loco* e absorver de forma prática e intensa a cultura local.

O terceiro período (despertar de uma nova linguagem nacional) coincide com o deslocamento para São Paulo. Lá Guerra-Peixe produz suas primeiras obras após um período de intensa pesquisa em Pernambuco. A pesquisa das tradições folclóricas e populares tem continuidade em São Paulo e essa diferença de regiões já é expressa em sua música. A nova linguagem do compositor traz consigo a elaboração do elemento folclórico/popular pesquisado, definida pelo compositor como estilização. Para isso, Guerra-Peixe elabora alguns conceitos tendo como ponto de partida as teses andradeanas. Neste período o compositor já alcança reconhecimento nacional, como um novo nome da estética nacionalista brasileira.

No quarto período, de volta ao Rio de Janeiro, Guerra-Peixe faz uma pausa na composição, a qual relacionamos a um momento de crise e de reflexão. Neste período, volta a se dedicar às atividades como violinista e dá início a sua carreira como professor de composição.

O último período, denominado síntese nacional é o período de maior produtividade de Guerra-Peixe e sua linguagem composicional passa a apresentar uma grande capacidade de síntese entre o elemento nacional pesquisado (popular e folclórico) e os aspectos técnicos composicionais, expressando a maturidade musical do compositor e ainda sua busca pela renovação do nacionalismo musical. De forma gradativa, essa linguagem passa a apresentar uma maior economia de meios e de simplificação técnica associadas a um grande refinamento artístico e musical. Outro aspecto importante para esse período é o trabalho de Guerra-Peixe como professor de composição, espaço no qual projetou todo o seu trabalho de pesquisa e elaboração do material folclórico/popular,

bem como toda a sua experiência estética e composicional (influências de Mário de Andrade, Newton Pádua, Villa-Lobos, Koellreutter) e que, em contrapartida também é refletido em suas composições desse período.

A obra para piano na fase nacional é um reflexo da busca de Guerra-Peixe pela renovação do nacionalismo e pela construção de uma linguagem própria, de identidade nacional, moderna e comunicativa. Guerra-Peixe compôs trinta e três (33) obras para piano solo, não considerando duas transcrições e uma obra para piano e pequena orquestra. A seguir a listagem das obras cronologicamente:

- 1949 – *Suíte n. 1*
- 1949 – *Suíte Infantil n. 2;*
- 1949 – *Valsas n. 1, n. 2 e n. 3;*
- 1950 – *Sonata n. 1;*
- 1951 - *Sonatina n. 1;*
- 1954 – *Suíte n. 2 (Nordestina);*
- 1954 – *Suíte n. 3 (Paulista);*
- 1967 – *Sonata n. 2;*
- 1968 – *Suíte Infantil n. 3;*
- 1969 – *Sonatina n. 2;*
- 1979 – *Prelúdios Tropicais (1-4);*
- 1979 – *Sugestões Poéticas;*
- 1980 – *Prelúdios Tropicais (5-7);*
- 1981 – *Minúsculas I, II, III, IV, V e VI;*
- 1982 – *O Gato Malhado;*
- 1987 – *No estilo popular urbano;*
- 1987 - *Tocata do Joezinho*
- 1988 – *Prelúdios Tropicais (8-10);*
- 1993 – *Rapsódica.*

Esse conjunto de obras apresenta variações em relação aos seguintes aspectos: forma, função e dificuldade técnica. No que diz respeito à forma, temos formas tradicionais - como é o caso das sonatas e sonatinas, suítes, prelúdios, tema com variações. As obras em formas livres são *Rapsódica* e *Tocata do Joezinho* e as inspiradas em texto literário ou poesia (*O Gato Malhado* e *Sugestões Poéticas*). Quanto à função, temos obras de concerto e didáticas (como é o caso das *Suítes*

Infantis. 2 e 3 e a série de pequenas suítes denominadas *Minúsculas - I a VI*). Quanto à dificuldade técnica, temos obras de maior ou menor acessibilidade.

Como característica marcante ao conjunto de obras temos a referência ao material folclórico e popular pesquisado por Guerra-Peixe durante a fase nacional e a forma progressiva de síntese entre esses elementos e a linguagem composicional pianística por meio, principalmente, da estilização (elaboração composicional do material folclórico/popular) e da economia de meios no processo composicional.

Nossa intenção inicial era poder abordar todas as obras da fase nacional separadamente dentro de cada período. Mas, entendemos posteriormente que esta seria uma tarefa muito extensa, impossibilitando abordar todas as obras com profundidade⁶⁸. Neste sentido escolhemos para representar cada período uma ou mais obras significativas e que apresentassem uma relação direta com o material folclórico e popular nacional. Procuramos estabelecer relações entre as características de cada período (históricas, estéticas, técnico-composicionais) e a(s) obra(s) escolhida(s). Ressaltamos aqui que todo o referencial teórico para as análises foi estabelecido a partir do pensamento do próprio Guerra-Peixe, como tratamos na introdução deste trabalho. Abaixo o quadro relacionando uma ou mais obras a cada período:

Período	Obra (s)
Período de reflexão	<i>Suíte n. 1 e Valsas n. 1, 2 e 3</i>
Período de Incubação	<i>Sonata n. 1</i>
Despertar de uma nova linguagem nacional	<i>Suíte n. 2 (Pernambucana)</i>
Pausa na composição	
Síntese Nacional	<i>Sonata n. 2 e Prelúdios Tropicais</i>

Quadro 3: obras analisadas em cada período da fase nacional.

Nos capítulos seguintes apresentaremos cada período separadamente, contextualizando-o historicamente, estabelecendo relações com a busca pela renovação do nacionalismo musical através das ações realizadas por Guerra-Peixe e a construção de sua linguagem composicional. Os aspectos levantados serão relacionados às obras para piano. Todo o trabalho de contextualização e análise terá como referência o pensamento do compositor Guerra-Peixe.

⁶⁸ As obras de cunho didático foram excluídas desta pesquisa, por apresentarem um viés no que diz respeito ao objetivo da composição.

3 REFLEXÃO: QUAIS OS CAMINHOS PARA UM NOVO NACIONALISMO?

Após abandonar a técnica dodecafônica, Guerra-Peixe passa por um período de questionamentos em relação às suas concepções estéticas e sobre os caminhos aos quais deveria direcionar-se no que diz respeito ao nacionalismo musical. Esse momento se dá no ano de 1949⁶⁹. No que diz respeito ao nacionalismo, seus questionamentos incidiam principalmente nas possibilidades de renovação dessa corrente estética.

As obras compostas nesse período são nove no total e refletem exatamente esse período de reflexão e busca por novos caminhos dentro de uma linguagem nacional. No documento *Relação Cronológica de composições desde 1944*⁷⁰ essas obras constam como “obras não dodecafônicas”⁷¹. No documento *Curriculum Vitae*, de 1971, estas obras constam como obras da fase nacional. Vamos considerar a primeira nomenclatura, por ser a utilizada num documento mais recente, de 1993. São as obras: *Suíte n. 1* para piano (janeiro de 1949); *Peça* para piano (02/05/1949); *Suíte* para cordas (19/06/1949); *Provérbios n. 3* para canto e piano (agosto de 1949); *Suíte Infantil n. 2* para piano (setembro de 1949); *Valsa n. 1* para piano (setembro de 1949); *Valsa n. 2* para piano (9/10/1949); *Valsa n. 3* para piano (22/10/1949). A *Suíte n. 1* foi transcrita para pequena orquestra.

Para EGG (2004, p. 181-182) Guerra-Peixe já tentava modificar seu estilo composicional nessas peças, ocorrendo uma “simplificação notável em relação às obras dodecafônicas”. O autor ainda ressalta que, mesmo buscando “maior simplicidade técnica, comunicabilidade e identidade nacional nas obras”, Guerra-Peixe manteve um caráter de vanguarda nas mesmas.

Mesmo deixando de ser dodecafônicas, as obras não voltam a ser tonais. As melodias eram modais, mas com constantes transposições, mantendo um certo grau de dissonância. Os acordes, voltaram a ser baseados no tradicional empilhamento de terças, mantiveram intervalos perturbadores de

⁶⁹ Nesse momento três fatos são importantes: o convite de Herman Scherchen para residir em Zurique (estudando regência e prestando serviços à Rádio de Zurique); os questionamentos acerca da renovação do nacionalismo, e a possibilidade de se afastar da cidade do Rio de Janeiro (possibilitada por uma viagem feita a Recife no mês de junho). Esses fatos se entrelaçam e direcionam o caminho de Guerra-Peixe naquele momento de dúvidas. Em torno deles podemos visualizar também a influência de Mozart de Araújo, estabelecendo um debate sobre a música brasileira, defendendo a ideia da construção da identidade nacional através da música. Essas informações estão na *Seção I e V do Curriculum Vitae* (1971, p. 4, 14 e 19).

⁷⁰ Este documento, uma espécie de catálogo de obras manuscrito, possui data 1993, ano da morte de Guerra-Peixe.

⁷¹ A mesma informação sobre essas obras é encontrada no site <www.guerra-peixe.com> (Projeto Guerra-Peixe, onde também há, entre outras informações importantes, o catálogo completo de obras do compositor).

segunda, ou sobreposições de tríades contrastantes, evitando a identificação com o sistema tonal e mantendo a aspereza típica da música de vanguarda. A textura apesar de muito simplificada em relação às obras anteriores, manteve certa complexidade procurando usar o máximo de contraponto, e o ritmo, apesar de baseado nas repetições típicas da música popular, manteve a complexidade pelo deslocamento dessas figuras e pela construção delas de forma complementar entre os vários instrumentos, ou seja, nenhum instrumento tem o ritmo característico – que aparece como resultado da soma de todas as vozes (EGG, 2004, p. 182).

No *Curriculum Vitae* - *Seção V* (GUERRA-PEIXE, 1971) Guerra-Peixe relaciona essas obras de 1949 a uma nova crise na composição. O compositor descreve o processo de composição das peças naquele período. Tenta um retorno frustrado à estética nacionalista compondo uma peça para piano⁷² “segundo os conceitos menos pretenciosos da música erudita nacional e mais ao alcance da maioria”. Depara-se então com uma realidade que o leva a refletir: não poderia simplesmente retornar à estética anterior (nacionalismo) após ter passado por uma linguagem de vanguarda, moderna, como a técnica dodecafônica, sem propor uma renovação da mesma – inclusive já havia levantado essa questão na fase dodecafônica. Nesse momento de questionamentos, inevitavelmente surge a figura de Villa-Lobos e sua obra como paradigma daquilo que deveria ser renovado: o nacionalismo na música brasileira. É a partir desse paradigma que Guerra-Peixe inicia suas indagações. Os grifos são do autor:

É quando surgem perguntas como a seguinte:

Primeira – Como evitar de ser atraído para a órbita de Villa-Lobos?; este músico que viveu, ele próprio, o Choro (estilo de música urbana e conjunto típico) e o conhecia como poucos.

Segunda – Teria o choro suficiente força de expressão para resistir ao tempo e permanecer atuante por período tão duradouro quanto conviesse à música erudita nacional?

Terceira – Caso não se concretizasse a já prevista decadência do choro e seu rápido desaparecimento, as obras nele inspiradas não viriam parecer envelhecidas às gerações que não viram este tipo de música popular urbana? Ora sabe-se que, uns mais outros menos, os restantes compositores flutuavam na órbita de Villa-Lobos, rica de personalidade; e o nordestinismo de outros compositores se limitava a umas poucas fórmulas quanto, apenas, à melodia, fórmulas que também já se vinham gastando – coisa que não mudou até hoje, 1971. Quanto ao ritmo, de uma pobreza incrível num país onde a variedade é incalculável.

A solução parecia estar no populário que ainda não tivesse sido utilizado na estilização dos compositores eruditos – populário de qualquer parte do País, não importa qual, mas necessariamente novo. Há uma boa perspectiva: Recife. Mozart de Araújo insiste para que o compositor [referindo a ele mesmo] vá conhecer sua música *in loco* (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 14).

⁷² Segundo o próprio compositor, a obra em questão, *Peça* foi extraviada.

Na passagem anterior podemos perceber a percepção consciente de Guerra-Peixe sobre a importância de Villa-Lobos como paradigma do nacionalismo modernista através da expressão “órbita de Villa-Lobos”; o reconhecimento da estreita relação de Villa-Lobos com o choro⁷³ – “o conhecia como poucos”, e a constatação que essa fonte já se encontrava esgotada; e ainda o reconhecimento de Villa-Lobos como compositor de personalidade rica – o que representa respeito por sua obra⁷⁴. Ao mesmo tempo Guerra-Peixe percebe que, retirando Villa-Lobos, os compositores em sua órbita não apresentavam nada de novo e de personalidade, repetindo-se em fórmulas esgotadas. A influência de Mozart de Araújo⁷⁵ ainda persiste nesse momento, incentivando a pensar em como construir uma linguagem de identidade nacional.

3.1 AS OBRAS PARA PIANO DE 1949

Tratando somente das obras para piano desse momento de crise e reflexão (*Peça* – Janeiro de 1949, extraviada; *Suíte n. 1* – janeiro de 1949; *Suíte Infantil n. 2* – setembro de 1949; *Valsa n. 1* – setembro de 1949; *Valsa n. 2* – 09/10/1949 e *Valsa n. 3* – 22/10/1949), entendemos que essas obras apontam para o retorno da influência de Mário de Andrade, para o questionamento de Guerra-Peixe acerca do choro como fonte inspiradora e para uma tentativa de renovação na música nacionalista. Como afirmou Egg (2004), as obras apresentam uma sonoridade extremamente dissonante e um tratamento da harmonia livre de relações tonais. Para Assis (2006) as obras podem ser consideradas atonais, uma vez que considera a atonalidade como o caminho resultante da intenção frustrada de Guerra-Peixe nacionalizar o dodecafonismo:

[...] a trajetória de Guerra-Peixe teve direção contrária da maioria dos compositores europeus, os quais partiram do atonalismo livre para chegar ao atonalismo organizado (dodecafonismo), enquanto que Guerra-Peixe, ao “des-organizar” o dodecafonismo, retornou ao atonalismo livre. Baseado no atonalismo não dodecafônico, Guerra-Peixe compôs quatro peças para

⁷³ É sabido que Guerra-Peixe tinha grande admiração pelos *Choros* de Villa-Lobos, considerando esta a melhor obra do compositor. Também admirava a obra para violão, também muito relacionada à linguagem do choro.

⁷⁴ Guerra-Peixe irá se tornar um grande crítico da obra de Villa-Lobos.

⁷⁵ Mozart de Araújo foi um importante interlocutor de Guerra-Peixe durante a fase dodecafônica e seus textos, principalmente o da conferência *A música brasileira e o nacionalismo musical*, publicada no jornal *Unitário* de Fortaleza (15/01/1950), exerceram grande influência sobre Guerra-Peixe no abandono da música de vanguarda (EGG, 2004, p. 126).

piano solo: *Peça, Valsa n.1, Suíte Infantil n.2, Valsa n.2, Valsa n.3*, todas em 1949 (ASSIS, 2006, p.224).

Nas obras de 1949 podemos caracterizar um momento de dualidade vivido por Guerra-Peixe: o retorno ao pensamento andradeano (inclusive questionando as fontes inspiradoras para o nacionalismo) e as possibilidades de renovação estética em relação ao nacionalismo. Essa dualidade está relacionada às características apresentadas pelas obras (demonstradas no quadro abaixo). As características levantadas se mostram de forma dinâmica nas obras, fundindo-se numa linguagem de caráter nacional, mas também que expressa traços de modernidade.

Influência de Mario de Andrade	Possibilidades de renovação
Utilização da forma Suíte	Utilização da dissonância como elemento característico (emancipação da dissonância)
Utilização do <i>Choro</i> como gênero e como fonte de expressão do nacionalismo brasileiro	Preferência pela ausência de armaduras de clave
Utilização da Valsa como gênero e fonte de expressão do nacionalismo brasileiro	Independência harmônica entre melodia e acompanhamento
Temas originais dotados de expressão nacional (utilização de escalas modais e de elementos características do folclore e da música popular/urbana)	Liberdade na construção dos acordes sem seguir funções harmônicas explícitas, mas buscando uma ambientação sonora
Utilização de elementos musicais que expressem o idiomático da música nacional (folclórica e urbana)	Unidade formal (obras construídas a partir de um motivo gerador – herança do dodecafonismo)
Utilização de ostinatos que reforcem a identidade rítmica da música brasileira	

Quadro 4: relações da *Suíte n. 2* com a influência de Mário de Andrade e a renovação do nacionalismo

A seguir abordaremos as obras *Suíte n. 1* e *as Valsas n. 1, 2 e 3* separadamente. Optamos por não incluir a *Suíte Infantil n. 2*, devido à sua grande semelhança com a *Suíte n. 1* e por se tratar de uma obra didática, algo que gera um novo viés à linguagem pianística. Na análise das obras a seguir procuraremos demonstrar como as influências citadas acima se configuram na linguagem composicional e pianística de Guerra-Peixe nesse momento de crise e de questionamentos.

3.2 A SUÍTE N.1 PARA PIANO

A *Suíte n. 1* para piano foi a segunda obra composta após o abandono do dodecafonismo. Possui quatro movimentos e foi dedicada a Celinha, esposa de Guerra-Peixe⁷⁶. O compositor havia se casado recentemente e sua esposa estava estudando piano há pouco tempo. Curiosamente, dois dos quatro movimentos (I e II) estão escritos quase que exclusivamente na clave de sol, o que aponta para uma intenção de facilitação da leitura ao instrumento. Os dois aspectos demonstrados no quadro anterior se entrelaçam na construção da *Suíte n. 1*.

A utilização da forma suíte representa nessa obra e no período no qual ela foi composta uma maneira de abordagem da temática nacional e folclórica (como propõe Mário de Andrade). Existe uma grande semelhança entre o modelo de suíte proposto por Mário de Andrade (ANDRADE, 1928, p.68-69) e o utilizado por Guerra-Peixe, embora o compositor tenha optado por quatro movimentos apenas na *Suíte n. 1*. No quadro abaixo, a comparação realizada por Faria (1997, p. 101):

<i>Suíte n. 1</i> para piano	Modelo Andradeano
I - Ponteio	I - Ponteio
II - Chôro	II - Cateretê
III -Toada	III - Côco
IV – Dobrado	IV - Moda ou Modinha
	V - Cururú
	VI - Dobrado

Quadro 5: comparação entre o modelo a *Suíte n. 1* para piano e o modelo andradeano (FARIA , 1997, p. 101).

⁷⁶ Na partitura manuscrita consta a dedicatória “Para Celinha tocar”.

Guerra-Peixe manteve a sugestão de Mário de Andrade nos movimentos inicial e final. Nos movimentos centrais utilizou, curiosamente, o gênero choro (o qual estava no centro de seus questionamentos como uma possível fonte para uma nova música nacional) e a *Toada*, que pode ser entendida como um movimento de caráter semelhante ao da moda ou modinha, propostos no modelo andradeano.

Os movimentos *Ponteio* e *Toada* se aproximam mais da linguagem nacionalista modernista e apontam também para as teses andradeanas justamente pelas características da melodia. São temas originais (não são citações de temas folclóricos) dotados de uma expressão nacional: utilização de síncopes; modalismo (oscilação entre os modos jônio e mixolídio no *Ponteio* e eólio e dórico na *Toada*); utilização de terças paralelas; caráter dolente; frases regulares e repetição de padrões rítmicos.



Figura 1: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, I - Ponteio*, melodia, compassos 1-6.

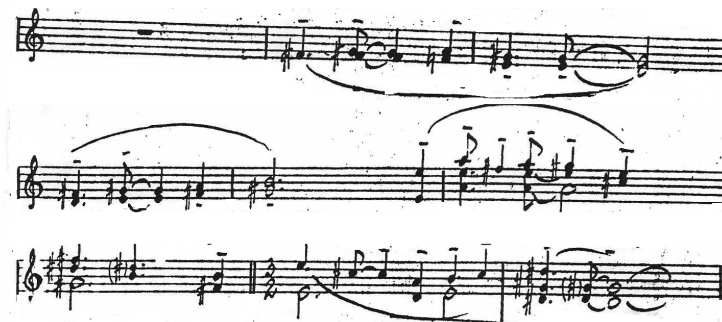


Figura 2: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, III - Toada*, melodia, compassos 6-12.

Ainda tratando da influência de Mário de Andrade, vemos a utilização do choro no segundo movimento da *Suíte n. 1* como um desdobramento dessa influência. A utilização desse gênero demonstra a reflexão de Guerra-Peixe em relação às possíveis fontes para a criação de uma música nacional. Como citamos anteriormente, Guerra-Peixe temia que o choro já estivesse esgotado como fonte devido à relação desse gênero com a obra de Villa-Lobos (de quem o compositor tinha clara intenção de se afastar enquanto influência).

No segundo movimento da *Suíte n. 1 – Chôro*, Guerra-Peixe procura evocar exatamente a atmosfera de improvisação relacionada ao gênero (algo que conhecia de perto como músico). Essa atmosfera se relaciona principalmente ao ritmo (utilização de acentos que deslocam a métrica do compasso, alternância de compassos,) à melodia (utilização de progressões e saltos, provocando mudanças de direção); e à harmonia (progressões). A escrita também sugere a sonoridade do cavaquinho, flauta e violão. Essa instrumentação é típica do choro: popularmente conhecida como “banda de pau e corda” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p.200). No início, temos uma espécie de introdução típica de uma roda de choro, com início em anacruse, deslocamento de métrica, progressões melódica e harmônica. Ao final da introdução (uma espécie de “chamada” para o “desafio” da roda de choro) surge um acorde descendente que imita a afinação do violão de sete cordas.



Figura 3: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, II - Chôro*, compassos 1-4.

No exemplo abaixo podemos verificar a melodia e o acompanhamento com deslocamentos na métrica e a existência de uma progressão melódica e harmônica:



Figura 4: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, Chôro*, compassos 5-8.

No exemplo abaixo temos novamente uma progressão harmônica por meio de cromatismos, também uma linguagem típica do choro, sempre intercalada com o motivo em anacrusa inicial apresentado na introdução.



Figura 5: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, Chôro*, compassos 9-14.

A influência das teses andradeanas ainda pode ser caracterizada na obra no último movimento (*Dobrado*), na qual Guerra-Peixe busca elementos do idiomático da música destinada às bandas marciais, na qual se inclui este gênero (padrões rítmicos de uma colcheia e duas semicolcheias, síncopes, notas pontuadas, acordes em contratempo, paralelismo de intervalos na melodia, e, sobretudo, a escrita contrapontística).

Figura 6: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, compassos 1-8.

A *Suíte n. 1* ainda apresenta ostinatos cuja construção rítmica e melódica reforça a relação da obra com o idiomático da música nacional (folclórica ou popular/urbana). No *Ponteio*, Guerra-Peixe utilizou no acompanhamento exatamente o conceito de ponteio ou ponteadado⁷⁷. O ostinato é formado por colcheias, num compasso 8/8 sugerindo o dedilhar de um instrumento de cordas (viola). No *Chôro*, os ostinatos são construídos buscando a quebra da métrica do compasso, característica intrínseca do choro. Abaixo os exemplos de ostinato do *Ponteio* e do *Chôro* na *Suíte n. 1*:



Figura 7: Guerra-Peixe (1949), *Suíte n. 1*, I - *Ponteio*, ostinato, compassos 1-2.



Figura 8: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1*, ostinatos, II - *Chôro* (compassos 5, 9-11).

Na *Toada*, Guerra-Peixe utilizou um ostinato rítmico bastante comum na música brasileira para piano nacionalista.

⁷⁷ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 637), pontear significa, em se tratando dos instrumentos de corda, a “maneira de tocar em que se colocam os dedos da mão esquerda nos pontos ou trastos, enquanto a mão direita dedilha”.

(♩ = 44)

Figura 9: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, III - Toada*, ostinato, compassos 1-5.

Ostinatos semelhantes são utilizados por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri nas obras *A Lenda do Caboclo* e *Canção Sertaneja* respectivamente. O caráter dessas obras também é muito semelhante ao da *Toada* de Guerra-Peixe, bem como sua construção melódica e da textura. Temos os exemplos a seguir:

f o canto *f* *pp*

Figura 10: Villa-Lobos (1920), *A Lenda do Caboclo*, compassos 15-19.

PIANO Dolentemente M. M. ♩ = 68 *mf* *bem cantado*

Figura 11: Camargo Guarnieri (1928), *Canção Sertaneja*, compassos 1-10.

Ao mesmo tempo em que se relaciona ao idiomático da música nacionalista são visíveis na obra elementos que a direcionam para uma tentativa de renovação. Destacam-se o tratamento harmônico da obra, marcado pelo emprego da dissonância como elemento expressivo e caracterizador, pela ausência de armadura de claves, a utilização dos processos da harmonia acústica⁷⁸, pelo não estabelecimento de polarizações tonais, na autonomia entre melodia e acompanhamento. O sentido de unidade é expresso pela utilização do desenvolvimento motivico, rítmico e melódico (processo que pode ser relacionado à técnica dodecafônica, sendo sua utilização também uma forma de renovação).

A ausência de armaduras de claves e de funções harmônicas na *Suíte n. 1* dão à peça uma forte relação com a música atonal ou processos relacionados à expansão da tonalidade. Nos movimentos I e III (*Ponteio* e *Toada*) é possível identificar na melodia escalas modais, mas os acordes utilizados não estabelecem nenhuma relação de função harmônica com as melodias e entre si. Este tipo de procedimento pode ser encontrado, por exemplo, em obras de Debussy.

A escrita da mão esquerda, apresentada em ostinato e relacionada ao ponteado na viola caipira, surge num compasso pouco usual (8/8), cujos acordes não apresentam qualquer relação tonal com a melodia, criam uma ideia de suspensão constante, dando à peça um caráter estático e contemplativo.



Figura 12: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, I - Ponteado*, ostinato, compassos 1-2.

O modelo acima pode ser reduzido à seguinte estrutura de acordes:

⁷⁸ Guerra-Peixe entrou em contato com o conceito e os procedimentos da harmonia acústica durante os estudos de composição com Koellreuter, na fase dodecafônica. Segundo o próprio compositor, esse conceito de harmonia tem como principal característica a construção do movimento harmônico tendo em vista a tensão proporcional entre os intervalos que formam os acordes e está relacionado, principalmente, aos trabalhos de Hindemith. Este assunto será abordado com mais detalhes na análise das obras separadamente, ainda neste capítulo. A utilização desses processos por Guerra-Peixe na busca por um novo nacionalismo é visto por nós como um traço de renovação e ao mesmo tempo como uma “herança” da linguagem dodecafônica.

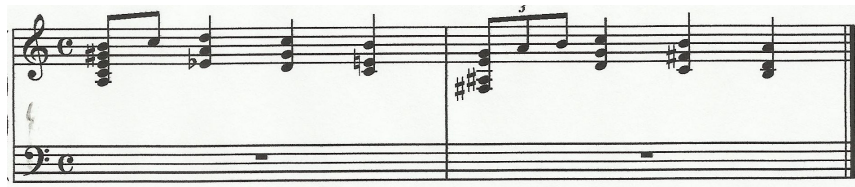


Figura 13: redução em acordes do ostinato da *Suíte n. 1, I - Ponteio*, compassos 1-2.

A construção do ostinato com total independência harmônica da melodia pode ser relacionada à expansão da tonalidade ou atonalismo e apontam para a ideia de renovação do nacionalismo. A experiência com a música atonal e dodecafônica deu a Guerra-Peixe experiência em relação a esses recursos.

No ostinato em questão a progressão dos acordes em segundas menores contribui ainda mais para criar um ambiente sonoro dissonante e estático, juntamente com a escrita na clave de sol em dinâmica *piano*. Esse procedimento aponta para a intenção de emancipação da dissonância, pois em nenhum momento se busca a resolução de tensões. É como se a melodia flutuasse numa atmosfera estática e dissonante, algo diferente do tratamento tonal dado às melodias folclóricas no nacionalismo/modernista. Na figura abaixo, um trecho do *Ponteio*. Chamamos a atenção para o compasso quatro (4,) onde há uma clara conclusão na melodia e a estrutura harmônica dá continuidade ao discurso, caracterizando a independência entre esses dois elementos. Este procedimento cria uma atmosfera dissonante e estática, dando uma nova roupagem ao elemento de caráter nacional (melodia modal).

Figura 14: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, I - Ponteio*, compassos 1-6.

Essa relação de total independência entre melodia e harmonia fica muito evidente no *Chôro*. A atmosfera dissonante muitas vezes é causada pela formação de intervalos de segundas entre a melodia e determinadas notas presentes dos acordes:



Figura 15: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, II - Chôro*, compassos 1-2.

Mesmo quando a melodia apresenta um contorno mais “tonal”, o compositor lança mão de uma espécie de sobreposição de duas tonalidades (a mão direita estaria polarizada em dó maior e a esquerda em sol maior, de forma passageira).



Figura 16: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, II - Chôro*, compassos 15-16.

Especialmente na *Suíte n. 1* Guerra-Peixe usa em todos os movimentos um deslocamento dos acordes através de intervalos de segundas maiores e menores (traço característico em todas as obras de 1949) que pode ser relacionado ao modo de execução do choro. Esse cromatismo acaba por diluir a aspereza sonora nas obras.



Figura 17: Guerra-Peixe *Suíte n. 1, II - Chôro*, movimento harmônico do acompanhamento, compassos 1-4.



Figura 18: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, III - Toada*, movimento harmônico do acompanhamento, compassos 13-18.

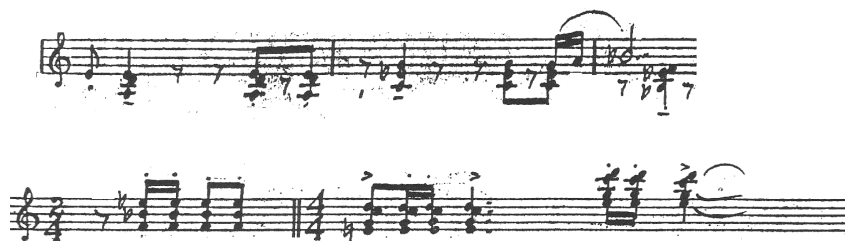


Figura 19: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, movimento harmônico do acompanhamento, compassos 4-7 e 10-11.

Os procedimentos em relação ao tratamento harmônico levantados acima nos remetem à utilização da harmonia acústica - forma de construir a harmonia com origem nos trabalhos de Hindemith e difundida no Brasil por Koellreuter, e também as conceitos de harmonia pós-tonais, como: tonalidade expandida⁷⁹ e

⁷⁹ Segundo Corrêa (2006, p. 170), na tonalidade expandida evita-se a confirmação da tônica pelo afastamento gradual da mesma e de suas regiões próximas, substituindo-se o relacionamento funcional pelo acórdico, principalmente através de cromatismos. Dessa forma ocorre ao enfraquecimento de um polo como atração principal.

pantonalidade⁸⁰. Em seu livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988), Guerra-Peixe define harmonia acústica como uma forma de construção dos acordes baseada na tensão proporcional dos intervalos, empregando racionalmente as consonâncias e dissonâncias.

Nesta obra Guerra-Peixe (1988, p. 32) especifica a nomenclatura dos intervalos quanto à dissonância e consonância: P - consonância perfeita (8ª justa, 5ª justa e 4ª justa); I - consonância imperfeita (3ª maior e menor, 6ª maior e menor); B – dissonância branda (2ª maior e 7ª menor); A – dissonância aguda (2ª menor e 7ª maior); V - intervalo vago. Guerra-Peixe enfatiza que o trítone por ser vago, pode ser empregado como consonância ou dissonância, relativizando o contexto. Os acordes são formados a partir de superposição desses intervalos, em estruturas de duas a seis vozes. O autor descreve esse processo:

Sob o designativo de <<Harmonia Acústica>> compreende-se, neste livro, a aplicação harmônica – a duas ou mais vozes – da tensão proporcional dos intervalos; isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias. Os princípios aqui expostos são válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

Entendemos essa obra como uma forma particular do compositor utilizar os conceitos da harmonia acústica. A expressão “neste livro” na citação acima corrobora para essa afirmação. Sabemos que o livro citado foi resultado de anos de prática pedagógica do compositor - como o mesmo afirma no prefácio do livro. Mas sabemos também que Guerra-Peixe conheceu os processos da harmonia acústica através de Koellreuter e que após abandonar o dodecafonismo, considerou esse conhecimento como algo positivo daquela fase e que poderia sim, ser utilizado em sua nova orientação estética.

Principalmente foi no dodecafonismo que eu aprendi o processo de harmonia acústica; que foi uma palavra que Koellreuter trouxe para o Brasil [...] Mas o fato é que a gente fica com liberdade de criar a harmonia que quiser, sem depender daquilo que é acorde assim, acorde... tudo já feito. A gente fica completamente livre. Seja um amontoado de notas, seja com duas notas só... (GUERRA-PEIXE, 1992, MIS - RJ, apud MIGUEL, 2006, p⁸¹. 28).

⁸⁰ De acordo com o Dicionário Grove de música, o termo pantonalidade foi cunhado por Rudolf Réti nos anos 1950 com o objetivo de “explicar a expansão em *continuum* da linguagem tonal do fim do século XIX para além do que poderia ser definido como uma tonalidade, tanto incorporando simultaneidade, duas ou mais tonalidades (politonalidade) quanto deslocando-se rapidamente através de várias tonalidade”. Segundo Corrêa (2006, p. 176) na pantonalidade ocorre uma tonalidade indireta, que não é aparente, mas que é construída “pela percepção a partir dos fenômenos sonoros”.

⁸¹ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento gravado ao Museu de Imagem e do Som – MIS**. Rio de Janeiro, 1992.

Oliveira (1991, p. 15), aborda os conceitos de harmonia acústica trabalhados por Guerra-Peixe (1988) e esclarece alguns pontos no que diz respeito à análise dos acordes, que consideramos elucidativos e práticos para a análise:

Os acordes serão analisados pelo ponto de vista intervalar, tanto no aspecto da qualidade, quantidade, como na disposição dos intervalos. A análise será feita ordenadamente a partir do som mais grave, com notas mais próximas, até se fechar todas as possibilidades, como no exemplo que se segue:

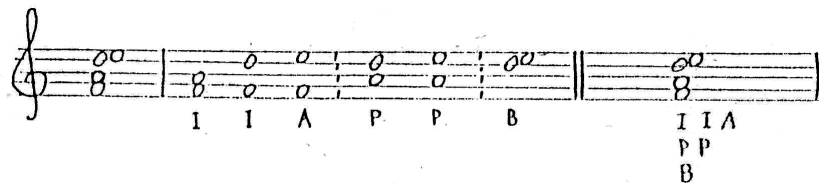


Figura 20: Oliveira (1991, p. 15), exemplificação sobre a ordenação dos intervalos na análise da harmonia acústica proposta por Guerra-Peixe (1988)⁸².

Certamente em 1949, Guerra-Peixe ainda não havia desenvolvido uma forma tão consciente de utilização desses processos como demonstra no trabalho publicado em 1988. O que a utilização desses processos indica, é que os mesmos foram incorporados pelo compositor desde a fase dodecafônica (como uma “herança”) e que os mesmos perduraram em sua mudança de orientação estética, apontando exatamente para a forma de utilização proposta no livro em 1988 (princípios “válidos para qualquer estilo de música”). Entendemos a utilização da harmonia acústica como uma forma de enfatizar a ideia emancipação da dissonância, o que também está relacionado à renovação da linguagem nacionalista.

Na *Suíte n. 1*, o que entendemos como total liberdade entre melodia e harmonia pode ser relacionada aos processos da harmonia acústica (ou à liberdade para se criar o que quiser em termos de harmonia, segundo o próprio Guerra-Peixe).

No *Dobrado* Guerra-Peixe consegue se afastar ainda mais do modelo nacionalista/modernista, principalmente por ser uma peça de caráter contrapontístico, no qual o desenvolvimento temático e a liberdade melódica são explorados, juntamente com a utilização de acordes dissonantes gerando uma sonoridade áspera. A construção melódica por motivos (ou células, como o

⁸² A título de esclarecimento, as letras maiúsculas utilizadas na figura significam: I (consonância imperfeita), A (dissonância aguda), P (consonância perfeita), B (dissonância branda), de acordo com o livro *Melos e Harmonia Acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988).

compositor denominava pequenas estruturas melódicas ou rítmicas) e suas formas de variação unifica a obra e pode ser diretamente relacionada à experiência dodecafônica anterior, principalmente devido à associação entre variação contínua e dodecafonismo. A riqueza do trabalho contrapontístico (também comum à técnica dodecafônica) chama a atenção no *Dobrado*, bem como a capacidade de estilização de um elemento nacional através de uma linguagem mais moderna. A sonoridade áspera e dissonante do movimento o aproxima da ideia de atonalidade.

O *Dobrado* apresenta uma forma em três partes (exposição, desenvolvimento e recapitulação variada). Na exposição, duas ideias principais são mostradas de forma sucinta, ao mesmo tempo em que sofrem processos de variação. Em seguida ocorre uma pequena coda. As duas ideias têm origem na mesma célula melódica. Abaixo, exemplo da célula ou geradora, baseada no intervalo de terça menor, que pode ser percebida em toda a obra, dando-lhe unidade:



Figura 21: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, célula geradora, anacruse do compasso 1.

A primeira ideia apresenta uma progressão ascendente da célula geradora, seguida por uma resposta descendente e conclusiva. Na conclusão a célula geradora já aparece com ritmo e direção modificados.



Figura 22: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, compassos 1-4.



Figura 23: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, demonstração da célula geradora na melodia, compassos 1-4.

A segunda ideia inicia-se com a célula melódica geradora invertida e apresenta uma melodia descendente também baseada no intervalo de terça, e como já vimos anteriormente, apresenta características melódicas e rítmicas do gênero dobrado. A segunda ideia já sofre um pequeno desenvolvimento (progressão).



Figura 24: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, célula geradora em desenvolvimento, compasso 1-8.

A coda é derivada da primeira ideia e apresenta um novo material (escalas ascendentes – derivadas também da célula geradora), concluindo a exposição.



Figura 25: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, desenvolvimento da célula geradora (coda), compassos 7-9.

No desenvolvimento as duas ideias figuram em diferentes formas e em contraponto constante. Abaixo o desenvolvimento da primeira ideia, apresentada numa textura contrapontística, em melodia simples, em oitavas, em acordes quartais, de nona e sétima e de três sons. Os acordes sempre apresentam paralelismo ou cromatismo e podem também ser relacionados à harmonia acústica.



Figura 26: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, excertos do desenvolvimento da primeira ideia, compassos 10, 14-15, 16-17.

Nos exemplos abaixo temos a segunda ideia transformada, também em textura contrapontística. Também é apresentada em oitavas, estendida, dialogando com derivações da primeira ideia, mas preserva a sua direção descendente.

Figura 27: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, excerto do desenvolvimento da segunda ideia, compassos 16-19.

Novamente ocorre uma coda, como uma variação da coda da exposição, agora iniciada no baixo e em oitavas, com o fragmento escalar também sofrendo variação.

Figura 28: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, coda variada, compassos 20-23.

Na recapitulação variada, a seção é iniciada com a mesma progressão ascendente (primeira ideia), seguida pela segunda ideia (descendente), agora usada como elemento de finalização da peça. Os elementos da segunda ideia são diluídos sob o ponto de vista melódico e rítmico.



Figura 29: Guerra-Peixe, *Suíte n. 1, IV - Dobrado*, compassos 29-34.

A *Suíte n. 1* apresenta uma linguagem pianística rica, explorando sonoridades diversas do instrumento, diferentes texturas, diferentes regiões e caracteres. No *Ponteio*, como dissemos anteriormente, o caráter é contemplativo e delicado. A escrita na região médio/aguda propicia isso, juntamente com a simplicidade da melodia modal (na região aguda, em dinâmica *piano*) sobre o ostinato dissonante e estático. O *Chôro* imediatamente contrasta com essa atmosfera, principalmente pela diversidade rítmica e de articulação, pelo movimento dinâmico das progressões melódicas e harmônicas. Ainda se conserva no *Chôro* certa leveza no que diz respeito à sonoridade, uma vez que a região grave do piano ainda não é explorada. Segue-se a *Toada*, de caráter dolente (novamente um contraste de caráter). Consideramos esse movimento como o ponto de maior expressividade da suíte. O piano é utilizado em toda a sua extensão, numa textura complexa (ostinato sobre pedal e melodia em formas diversas – linha melódica simples, terças paralelas, acordes). A dinâmica é explorada de forma mais abrangente e a peça sugere maiores modificações na agógica, principalmente pela expressividade da melodia e seu caráter dolente. A ressonância do piano é explorada através das notas pedais nos baixos. Nesse sentido, o uso do pedal direito se torna imprescindível, em alguns casos, podendo-se também utilizar o pedal *sostenuto*. O *Dobrado* conclui a suíte, contrastando principalmente sua sonoridade áspera, dissonante, articulada e percussiva com a ressonância, a expressividade e o legato da *Toada*.

No que diz respeito à inovação, o *Dobrado* se mostra o movimento que mais traduz essa característica na obra e no que diz respeito à linguagem pianística. Explora o aspecto percussivo do instrumento, apresenta padrões de escalas e

acordes pouco usuais, mudanças de compasso, discurso rítmico variado, explora todas as regiões do piano em diferentes dinâmicas, explora a dissonância como elemento expressivo. Essas características são comuns à linguagem para piano nascida no século XX, tendo como precursores compositores como Stravinsky, Bartók e Prokofiev. Ao mesmo tempo a peça agrega valores relacionados à música nacional. *A Suíte n. 1* pode ser considerada uma obra que expressa exatamente as intenções de Guerra-Peixe naquele momento de mudança de orientação estética.

Em junho de 1949 Guerra-Peixe teve a oportunidade de conhecer a cidade de Recife. Durante essa pequena viagem ficou muito impressionado e empolgado com a diversidade cultural da cidade e com a possibilidade de pesquisar um folclore ainda intocado *in loco*. Nessa pequena estada compõe uma obra inspirada em “elementos populares mais diretos, embora como resultado ainda de consultas bibliográficas e alguma música popularesca impressa” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 14): *Suíte* para quarteto de cordas e orquestra. Ainda nesta viagem Guerra-Peixe recebeu uma oferta de trabalho para trabalhar naquela cidade na Radio Jornal do Comércio, onde realizaria orquestrações e também regeria a orquestra daquela emissora.

Ao retornar ao Rio de Janeiro o compositor reflete sobre a “desinformação sobre as nossas tradições musicais”, dada à riqueza folclórica encontrada em Recife. Tenta mais uma vez compor algumas peças inspiradas no choro, revivendo suas lembranças de infância quando participava das rodas de choro em Petrópolis. Tais peças, segundo o compositor, “não representam coisa alguma” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15).

Após a pequena viagem a Recife Guerra-Peixe compôs duas obras: a *Suíte Infantil n. 2* e *Valsas n. 1, 2 e 3*. Entendemos que as peças citadas no *Curriculum Vitae*, inspiradas no Choro, se tratam das três valsas. *A Suíte Infantil n. 2* segue o mesmo caminho da *Suíte n. 1*, diferenciando-se principalmente pelo nível de dificuldade (uma vez que a segunda se trata de obra didática).

3.3 AS VALSAS N. 1, 2 E 3

As três valsas foram compostas em setembro, outubro e dezembro de 1949. Relacionam-se também à tentativa de Guerra-Peixe de retornar ao nacionalismo

tendo como foco o choro (como estilo)⁸³. As obras apresentam uma forte relação com o idiomático nacional por abordar um gênero da música popular/urbana muito difundido no Brasil daquela época. Também iremos abordar a três peças sob os pontos de vista da identidade nacional e da renovação da linguagem. Esses dois aspectos se mostram fundidos nas obras, podendo ser caracterizados em menor ou maior grau particularmente.

3.3.1 A valsa e o idiomático nacional

É sabido que o repertório dos grupos de choro era bastante variado, incluindo formas diversas, dentre as quais figurava a valsa. Nesses grupos, os “chorões”, músicos executantes, tratavam essas formas ao seu estilo.

O choro foi o recurso que de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 200).

A valsa, dentro do universo do choro, ganhou características próprias que a afastaram do gênero europeu. Muitos compositores brasileiros se dedicaram a esse gênero de valsa tipicamente brasileira para piano: Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, entre outros. Destacamos as coleções de valsa de F. Mignone (*Valsas de Esquina* e *Valsas Choro*), nas quais o ambiente do choro e da seresta é evocado com maestria.

Abreu e Guedes (1992, p. 249) entendem que as *Valsas* de Guerra-Peixe ocupam “o mesmo território” das de Guarnieri e Mignone, mas “pertencem a uma atmosfera diametralmente oposta a estes dois, por ter Guerra-Peixe desobrigando-as de referência ao ambiente seresteiro”. Contrariando essas afirmações, acreditamos que as *Valsas* trazem consigo inúmeras referências ao ambiente seresteiro e ao choro (os quais Guerra-Peixe conhecia muito bem). Essas referências são exatamente o sentido nacionalizante que ele buscava para sua música naquele momento.

⁸³ Antes de se tornar um gênero, o choro era uma forma genuinamente brasileira de executar gêneros musicais de origem europeia, como valsas, polcas, schottisches, entre outros. Os executantes do choro eram denominados chorões (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, P. 200).

Bertoche (1996) analisa a trajetória da valsa para piano no Brasil de 1850 a 1950 e descreve as características desse gênero em diferentes momentos. No período entre 1920 a 1950 ressalta que “as valsas brasileiras adquiriram, com maior frequência, traços de brasilidade” (BERTOCHE, 1996, p. 110). Segundo a autora essa brasilidade estava relacionada à influência do choro e da seresta. Compositores eruditos passaram a se inspirar nessas fontes em suas composições, buscando uma identidade nacional. As valsas desse período são um reflexo disso. Guerra-Peixe, certamente buscou essas relações na composição das três valsas de 1949.

Segundo Bertoche (1996, p. 111), as composições para piano de valsas ligadas à linguagem do choro (como um gênero da música urbana) situadas entre 1920 e 1950 apresentam as seguintes características comuns⁸⁴:

- a) baixo melódico que dialoga com a melodia principal. (J. M. N.)
- b) melodia torturada. (M. A.)
- c) liberdade de andamento. (M.A.)
- d) cromatismo. (J.M.N.)
- e) combinação de saltos grandes e graus conjuntos. (J.M.N.)
- f) desenho melódico (origem portuguesa). (M.A.)

Outras características além das relacionadas aos autores citados também foram levantadas por Bertoche (1996, p. 111):

- a) acompanhamento sugerido em tempo fraco.
- b) preferência por tonalidades menores
- c) perda do pulso regular
- d) bordaduras intercaladas por escalas ascendentes e descendentes.

Acrescentamos a essas características citadas por Bertoche (1996) a preferência pela textura contrapontística nas valsas desse período, uma forma que remete diretamente aos conjuntos regionais de choro (banda de pau e corda); a utilização da harmonia tonal; e a utilização de progressões harmônicas (também uma linguagem típica do choro).

As valsas de Guerra-Peixe apresentam todas essas características acima citadas, o que aponta para o retorno ao nacionalismo como orientação estética. A escolha da valsa (gênero relacionado ao choro e à música urbana) reflete o

⁸⁴ As abreviações (J. M. N.) e (M.A.) indicam José Maria Neves e Mário de Andrade, respectivamente, autores usados como referenciais na escolha dessas características.

questionamento acerca do choro como fonte ainda possível para a música nacional. O que diferencia as valsas de Guerra-Peixe das características citadas anteriormente é exatamente o tratamento harmônico das obras, apontando para a uma intenção de renovação. Exemplificaremos essas características nas três valsas.

Na figura abaixo temos o exemplo da melodia (parte A, compassos 1-16) da *Valsa n. 1*, apresentando ornamentos, cromatismos, progressão, melodia torturada, combinação de saltos e graus conjuntos:



Figura 30: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1*, melodia, compassos 1-16.

No exemplo a seguir, temos exemplos das seguintes características: melodia torturada, cromatismo, bordadura seguida de escalas ascendentes ou descendentes, acompanhamento sugerido em tempo fraco, baixo melódico, preferência por tonalidades menores (melodia):

Lentamente (♩ = 96)

mf *poco rit*

S. A tempo

p *cresc.*

Figura 31: Guerra-Peixe, *Valsa n. 3*, compassos 1-11.

A textura polifônica é uma constante nas três valsas, podendo ocorrer combinações diversas quanto à quantidade de vozes e à utilização das regiões do piano (maior ou menor abertura na escrita):

Lentamente - ♩ = 100

Lentamente (♩ = 100)

Lentamente (♩ = 96)

mf *poco rit*

S. A tempo

Figura 32: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1* (compassos 1-2), *Valsa n. 2* (compassos 1-3), *Valsa n. 3* (compassos 1-3), exemplo de textura polifônica.

A polifonia também ocorre muitas vezes dentro de uma melodia única (falsa polifonia). Dessa forma também é possível irregularidades na métrica, característica também comum ao choro.



Figura 33: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1*, exemplo de falsa polifonia na melodia, compassos 13-16.

O baixo tem função especial nas obras. É um baixo melódico, cantante, cromático, que interliga as frases além de dar suporte harmônico, imitando o efeito e sonoridade do violão de sete cordas nos grupos de choro. No exemplo abaixo a versatilidade do baixo nas três valsas de Guerra-Peixe:

Figura 34: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1* (compassos 1-4), *Valsa n. 3* (compassos 42-45), *Valsa n. 2* (compassos 1-3), exemplos de baixo melódico, cantante e cromático.

A liberdade de andamento e perda do pulso irregular são características marcantes nas obras em questão. No caso da primeira, há várias mudanças de tempo expressas pelo compositor. Essas mudanças ocorrem sempre nas mudanças de seções (A e B). Tratando da perda do pulso regular, podemos afirmar que isso ocorre muito em função das características expressivas da melodia (melodia torturada), das progressões, das intervenções do baixo e de intervenções cromáticas nas vozes centrais.

Figura 35: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 1-7.

Figura 36: Guerra-Peixe, *Valsa n. 3*, compassos 31-36.

As três valsas são em forma ternária (ABA). As seções A são mais lentas, apresentando uma melodia em primeiro plano (mesmo numa textura polifônica) e frases periódicas. As seções B denotam contrastante em diversos sentidos: andamento mais acelerado; maior articulação dos elementos rítmicos; progressões

harmônicas; inversão da melodia (da região aguda para o baixo); escrita mais densa; contraste de dinâmica.

3.3.2 Harmonia – elemento de renovação

Passemos agora às questões relacionadas à harmonia, as quais têm relação com a busca pela renovação na linguagem nacionalista. Analisando as três valsas, pudemos observar que Guerra-Peixe utiliza procedimentos que ainda se relacionam à tonalidade, mas de uma forma livre e diferenciada. A melodia apresenta um contorno totalmente tonal e pode apresentar ou não relações com a harmonia. A construção harmônica é diversificada, apresentando acordes variados e dissonantes, com notas acrescentadas (segundas, trítomos, quartas), acordes quartais. Por muitas vezes é possível perceber polos tonais ou mesmo funções harmônicas (principalmente no final das frases), mas, em contrapartida, muitas vezes o movimento dos acordes sugere uma experimentação de sonoridades e coloridos, com uma característica particular de movimento cromático na linha do baixo.

A forma mais livre e diferenciada de tratar a harmonia nas valsas vai de encontro ao questionamento de Guerra-Peixe em torno das “possibilidades” composicionais em relação ao choro como elemento nacional. Em entrevista a Lopes-Graça em 1958 (período posterior à composição das valsas) Guerra-Peixe trata do choro e critica a forma como esse gênero era abordado pelos compositores nacionais da época:

A meu ver, os compositores que se inspiram na música do *choro* e da *seresta* – música tonal – não vêm encontrando novas soluções, uma vez que essa modalidade de música popular está prestes a desaparecer sufocada pelas novas preferências dos grandes centros urbanos [...]
(LOPES-GRAÇA, 1984, p. 208).

Mesmo com uma distância de quase dez anos, esse depoimento reforça a ideia de que a utilização de uma harmonia mais livre, na qual os fundamentos da harmonia acústica eram utilizados, funcionava para Guerra-Peixe como um elemento de renovação do choro através das valsas. A dissonância emancipada nessas obras, principalmente no contexto da harmonia é totalmente diferente da dissonância “como um toque de modernidade” (NEVES, 2008) dentro da tonalidade, muito comum às obras para piano relacionadas ao choro e ao nacionalismo

modernista, como, por exemplo, as *Valsa de Esquina* e as *Valsas Choro* de Francisco Mignone, e a *Valsa da Dor*, de Villa-Lobos.

Como já citamos anteriormente, Guerra-Peixe fez menção ao uso da harmonia acústica em suas obras pós-dodecafônicas e relacionou esse processo à liberdade na construção da harmonia (como uma “libertação” das relações e hierarquias do sistema tonal). Entendemos que a construção harmônica nas *Valsas n. 1, 2 e 3* remete aos processos da harmonia acústica (construção dos acordes a partir da gradação da dissonância dos intervalos formadores dos acordes) mesclada com referências à harmonia tonal (polarizações e evidências de cadências). A utilização da harmonia acústica enfatiza a ideia de emancipação da dissonância, o que também está relacionado à renovação da linguagem nacionalista.

A mescla citada anteriormente (harmonia acústica e polarizações tonais) dá às obras uma sonoridade diferenciada: são obras que remetem ao populário urbano através da melodia (que é construída com primazia), forma e as demais características já citadas, porém apoiadas numa sonoridade “moderna”, dissonante, ora estabelecendo polos tonais, ora apresentando uma experimentação do colorido harmônico, tendendo para uma sonoridade mais áspera e menos previsível. Essa mescla pode ocorrer em maior ou menor grau nas obras. Como as três peças apresentam textura contrapontística, Guerra-Peixe lança mão dessa escrita para acentuar o grau de definição ou indefinição da harmonia. Uma característica marcante em todas as valsas (assim como nas obras citadas anteriormente) é o deslocamento do baixo sempre por graus conjuntos ou cromatismo (à maneira do choro). Esse movimento só é interrompido nas articulações entre as frases da melodia.

O tratamento harmônico utilizado por Guerra-Peixe nas peças reflete as transformações ocorridas no sistema tonal no século XX, no qual um grande número de terminologias foi utilizado para explicar a expansão do sistema tonal e/ou a forma como muitos compositores continuaram a utilizá-lo com grande liberdade: bitonalidade⁸⁵, politonalidade, atonalidade⁸⁶, dodecafonismo, , pandiatonicismo⁸⁷, pantonalidade e tonalidade expandida (já citados), entre outras. Nesse sentido elas

⁸⁵ De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 109) a bitonalidade implica no uso de duas tonalidades distintas de forma simultânea.

⁸⁶ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 47) o termo atonal é aplicado à música que não se encontra numa tonalidade definida. “Essa palavra é, em certas circunstâncias, evitada em relação à música que é serial, e é às vezes reservada para a música pós-tonal porém pré-serial da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg e Webern). A palavra ‘pantonal’ é ocasionalmente utilizada no mesmo sentido”.

⁸⁷ De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 697) o termo pandiatonicismo foi “cunhado por N. Slonimsky para o uso livre de graus diatônicos dissonantes em um único acorde (como, p. ex., por Stravinsky)”.

podem expressar a ideia de renovação na linguagem nacionalista almejada por Guerra-Peixe naquela época.

Na *Valsa n. 1* essa mescla entre processos harmônicos diferenciados se dá de forma dinâmica dentro das seções A e B. Sua melodia claramente aponta para a tonalidade de lá menor (parte A) e fá maior (parte B), se tomadas isoladamente. Na seção A, a harmonização da melodia aponta para os processos da harmonia acústica até o final do primeiro período (compassos 15 e 16), quando então ocorre uma cadência nitidamente tonal (o que prepara a entrada do período seguinte, articulando a seção A). Até então a melodia foi harmonizada com acordes relacionados à harmonia acústica. Esse procedimento acontece exatamente igual no período seguinte da seção A.

Figura 37: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1*, compassos 1-16.

Na figura seguinte podemos visualizar a redução dos acordes do trecho mostrado acima e a designação das consonâncias e dissonâncias presentes nos mesmos, de acordo com os processos da harmonia acústica (já citados anteriormente). Cada sequência de letras corresponde a uma sequência de intervalos: a partir do baixo, a partir da segunda nota e assim sucessivamente, de acordo com a quantidade de notas do acorde. Com as letras podemos visualizar o potencial de consonância e dissonância de cada acorde. É curioso observar que o

trítono (identificado pela letra V, intervalo de grande tensão na música tonal) é bastante utilizado por Guerra-Peixe.

II V	VA I	VA P	VAI PA	II V	VA P	VA P	VIB IV B
---------	---------	---------	-----------	---------	---------	---------	----------------

IBI PV A	IBI VP B	III VP A	III PI B	PII BI V	VIB II P	IPP IA B	BIPA VII II V
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	------------------------

Figura 38: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1*, compassos 1-16, redução harmônica e análise dos acordes de acordo com a harmonia acústica (GUERRA-PEIXE, 1988)⁸⁸.

A parte B da *Valsa n. 1* inicia-se com a melodia no baixo, transformando-se em oitavas e depois em acordes na mão direita. Nos trechos a seguir, podemos perceber a mescla entre harmonia tonal (*Poco piu mosso*) e acústica (*poco meno*):

⁸⁸ As letras abaixo dos acordes: P – consonância perfeita; I – consonância imperfeita; B- dissonância branda; A- dissonância aguda; V – vago. A título de esclarecimento, na intenção de evitar a relação com a escrita em algarismos romanos da harmonia tradicional, nos quadros de especificação dos intervalos os símbolos utilizados significam: II (duas consonâncias imperfeitas), III (três consonâncias imperfeitas), V (intervalo vago), IV (uma consonância imperfeita e um intervalo vago) e VII (Um intervalo vago e duas consonâncias imperfeitas).

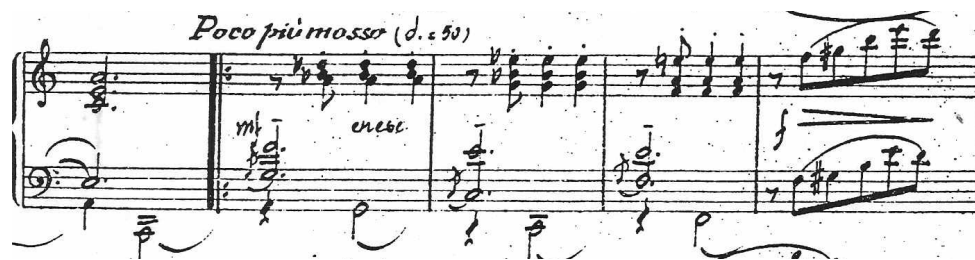


Figura 39: Guerra-Peixe, *Valsa n. 1*, compassos 30-33 e 38-40.

Na *Valsa n. 2* Guerra-Peixe continua mesclando os dois tipos de harmonização. Na seção A (inicialmente polarizada em lá menor e finalizando em mi menor) utiliza de forma mais explícita as funções tonais.

Figura 40: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 1-15.

Curiosamente utiliza acordes que geram indefinição (harmonia acústica) quando faz uma mudança brusca na textura e dinâmica nos compassos (25-28). Em seguida, numa espécie de cadência final da seção, retoma a utilização de acordes que sugerem funções tonais, utilizando apojeturas e retardos na resolução (compassos 20-32).

Figura 41: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 22-32.

Na seção B a harmonia acústica é mais utilizada, associada às progressões, como no exemplo a seguir, contrastando ainda mais as seções A e B. Nessas progressões não é possível perceber polarizações tonais, ficando evidente a ideia de movimento do fluxo harmônico e de indefinição de uma polarização, contrastando com a clareza melódica e as cadências da parte A.

The image shows three systems of handwritten musical notation for a waltz. The first system is marked 'Poco più mosso (d. = 50)' and 'mf'. The second system is marked '3'. The third system is marked '(d. = 60)', 'cresc.', and 'poco'. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 42: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 33-37 e 41-43.

Na *Valsa n. 3* as relações com a música tonal se mostram mais explícitas. A obra apresenta traços composicionais mais simples: partes menores, textura de menor complexidade e maior profusão de relações tonais e menor utilização de acordes dissonante (provenientes da harmonia acústica como ferramenta). Neste sentido não apresenta uma forte relação com a renovação. Por esse motivo, entendemos que sua execução e escuta sejam muito mais acessíveis que nas *Valsas n. 1 e 2*.

Mesmo apresentando polarizações tonais mais claras, as mudanças são inusitadas, apontando para uma alusão à tonalidade com maior liberdade. A primeira seção (A) apresenta polarizações tonais inicialmente em dó menor, passando subitamente para mi menor, onde se finaliza. Essa relação entre polos distantes faz uma simples repetição de um período tornar-se algo surpreendente. A seção B inicia-se polarizada em mi menor e através de progressões chega ao final em mi bemol menor, também uma mudança de polo inusitada.

Uma característica marcante em todas as valsas no que diz respeito à harmonia é o deslocamento do baixo sempre por graus conjuntos ou cromatismo. Esse movimento só é interrompido nas articulações entre as frases da melodia.

Entendemos esse procedimento como uma forma de minimizar a dissonância provocada pela mescla de processos harmônicos citados anteriormente.

3.3.3 Unidade nas obras – relações com a técnica dodecafônica?

Outro traço composicional nas valsas que remetem à renovação da linguagem nacionalista é a busca por unidade nas obras, que pode se dar através de motivos ou célula ou mesmo pela insistência numa relação intervalar. Relacionamos esse aspecto à orientação estética anterior de Guerra-Peixe, o dodecafonismo, e, conseqüentemente à busca pela renovação na linguagem nacionalista. Sobre isso o compositor disse em depoimento: “o dodecafonismo me serviu sim, para estabelecer um tratamento de unidade, mesmo na música não dodecafônica” (GUERRA-PEIXE, 1992, MIS – RJ, apud MIGUEL, 2006, p. 28)⁸⁹. Em outro depoimento afirmou:

A técnica de doze sons tem virtudes muito sugestivas, a gente se deixa levar, depois que a pessoa aprende a manejar, é fácil de compor. [...] E o dodecafonismo também é, em sua maneira um jogo de notas, um ludo (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Na *Valsa n. 2*, na seção A, é possível entender a construção da melodia a partir de uma única célula rítmica sob duas formas melódicas: os intervalos de 2ª menor e 3ª maior. Essas células sofrem variações de direção e podem se transformar em fragmentos melódicos:



Figura 43: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 1-3, células geradoras.

⁸⁹ ⁸⁹ GUERRA-PEIXE, C. Depoimento gravado ao Museu de Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro, 1992.



Figura 44: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, compassos 8-15, células geradoras em desenvolvimento na melodia.

Na seção B, os intervalos de 2^a e 3^a (agora sem definição de maior ou menor) ainda figuram, mas de forma menos explícita. O intervalo de 2^a aparece na relação entre o baixo nas progressões e na frase em progressão na mão direita (na parte ascendente, em intervalos harmônicos de 2^a menor e 7^a maior – inversão do anterior). Na parte descendente da progressão os intervalos de 3^a (maiores e menores) aparecem de forma melódica, separados por uma 2^a menor, complementando o movimento ascendente.

Figura 45: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, parte B, relação com as células geradoras (intervalos), compassos 33-34 e 35-37.

A progressão apresentada acima em duas partes (ascendente e descendente, tendo os intervalos de 2ª e 3ª em evidência) é a geradora de outras partes da seção B: compassos 41-53 e compassos 54-63 - coda.

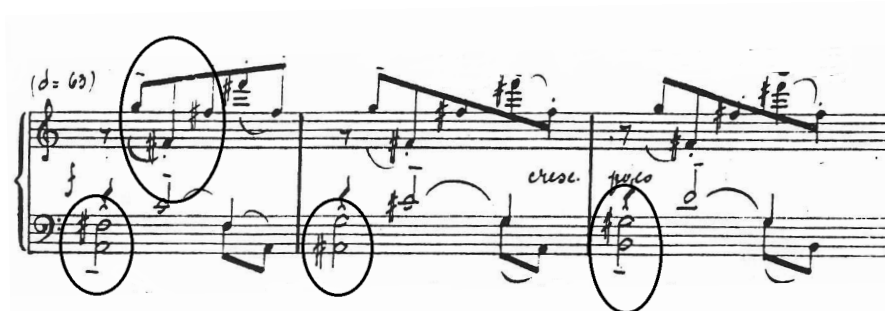


Figura 46: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, excertos do desenvolvimento das células geradoras, parte B, compassos 41-43.

Figura 47: Guerra-Peixe, *Valsa n. 2*, excertos do desenvolvimento das células geradoras, compassos 53-58.

Essas relações intervalares são construídas dentro das características da valsa brasileira citadas anteriormente: utilização de falsa polifonia, melodia torturada, utilização de progressões e dão unidade à obra, numa espécie de “jogo”. Talvez esse seja o “sentido de unidade” mencionado por Guerra-Peixe anteriormente, sentido este que tem relação com uma característica que futuramente irá permanecer em suas obras: a capacidade de síntese.

A linguagem pianística das três valsas chama a atenção pela riqueza da construção da textura polifônica (totalmente influenciada pela incorporação de

elementos da seresta e do choro à linguagem pianística); pela liberdade em relação ao tempo implícita na escrita; pela profusão de coloridos sonoros; pela incorporação da dissonância como elemento expressivo e pelo equilíbrio da melodia. A *Valsa n. 2* pode ser considerada a de escrita mais complexa, exigindo do pianista uma maior preparo desde a leitura, passando pelo controle de toques, utilização dos pedais e construção da textura polifônica. Seguem-se em relação à dificuldade a *Valsa n. 1* e a *Valsa n. 3*.

Após compor as *Valsas*, Guerra-Peixe aceita o convite da Rádio Jornal do Comércio e se muda para Recife em dezembro de 1949, recém-casado, onde permanece por um período de três anos. Dessa forma, recusa o convite de H. Scherchen (sobre o qual não encontramos mais referências no *Curriculum Vitae*, apenas em depoimentos do compositor). Entendemos que, ao aceitar o convite para se deslocar para Recife, recusando o convite de H. Scherchen, Guerra-Peixe desfaz “de forma simbólica” o laço com o dodecafonismo (o paradigma anterior) e direciona-se à busca por uma nova linguagem nacional, buscando a não repetição do nacionalismo modernista, num novo espaço (Recife), no qual o folclore e as tradições musicais estavam intocados, possibilitando uma pesquisa frutífera e inédita. Nos depoimentos abaixo o compositor trata desses fatos e justifica sua escolha.

[...] o grande regente alemão Hermann Scherchen - [...] – me convidou para residir em sua casa em Zurique a fim de me informar mais sobre tendências contemporâneas e iniciar a carreira de regente de orquestra. Eu teria a Orquestra Sinfônica da Rádio de Zurique para praticar, e teria trabalho de arranjador de música popular para determinados programas da mesma emissora. Nada disso me encantou. Fui mesmo é para Pernambuco (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984).

Agora, o que me levou mesmo [a se deslocar para o Recife] foi que eu fazia uma música de vanguarda, de caráter cosmopolita, e embora eu tentasse nacionalizar esta corrente chamada expressionista, eu notava que não havia condição. [...]

Então acabei deixando isto e era preciso fazer uma coisa de base popular. Bom! Embora eu tocasse Choro, tivesse composto Choro, samba, essa coisa toda, no estilo antigo, mas o fato é que esse tipo de música urbana já estava em decadência.

O grande centro era o Rio de Janeiro.

Os grandes já não faziam mais nada.

Villa-Lobos, com aquele talento fenomenal, tocando muito bem violão, pegou o principal. O que adiantava eu fazer? Cheguei tarde, né?

E o Rio de Janeiro não tinha folclore, assim, sugestivo para composição.

E, por razões muito particulares, seria muito interessante eu me afastar do Rio por uns tempos.

Então aí eu fui morar em Pernambuco. E, durante três anos trabalhando numa estação de rádio, lá, eu cumpria minhas obrigações. O resto era para fazer pesquisas folclóricas (GUERRA-PEIXE, [s. d.] apud MIGUEL, 2006, p. 34).⁹⁰

⁹⁰ GUERRA-PEIXE, C. *Os Mágicos – TVE* – programa dedicado ao compositor, fita VHS, Rio de Janeiro: [s.d.].

O deslocamento para Recife aponta para a escolha do compositor pela música nacional. O compositor entendia que o folclore do Nordeste ainda preservava suas tradições, pois os meios de comunicação de massa como rádio, disco e cinema americano ainda não haviam tido tempo de corrompê-los. Também achava que faltava aos compositores brasileiros a pesquisa de campo em relação ao folclore, viajar pelo Brasil (a exemplo de Mário da Andrade), ao invés de se inspirarem apenas em livros, os quais considerava insuficientes e cheios de informações incorretas.

Guerra-Peixe, de uma forma quase autodidata empenhou-se na pesquisa folclórica de tal maneira, que se tornou um profundo conhecedor daquela cultura, chegando mais tarde a lançar um livro: *Os Maracatus do Recife*. No período passado em Recife (três anos), o compositor mostrou-se totalmente empenhado em absorver o manancial cultural e folclórico daquela região. Dava continuidade à nova fase estética que acabara de iniciar em sua trajetória - a fase nacional, marcada por um novo paradigma – a reconstrução da linguagem nacional, objetivando a renovação de sua orientação estética, fundamentada na pesquisa folclórica e na utilização de recursos musicais renovadores. Faria (1997, p. 36-37) afirma que Guerra-Peixe passou em Recife por um processo de “enculturação” (termo utilizado pelo próprio Guerra-Peixe para definir a coleta e vivência do material folclórico e popular) e associa esse processo ao que seria a primeira fase proposta por Mário de Andrade, a da tese nacional.

4 PERÍODO DE INCUBAÇÃO (RECIFE)

Entendemos que os anos passados em Recife representaram para Guerra-Peixe um importante momento de incubação daquela que seria sua nova estética e linguagem composicional. Nesse tempo o compositor trabalhou intensamente no intuito de criar bases sólidas para esse propósito. Para isso foram necessárias as seguintes ações: reflexão (acerca da estética nacionalista e do seu próprio estilo composicional); pesquisa, absorção e vivência - da cultura local, incluindo o folclore ainda intocado e a música popular urbana (algo que já era de seu interesse); e experimentação (colocar todas as ações anteriores em prática através da composição). Estas ações não aconteceram necessariamente nesta ordem, mas ocorreram num processo dinâmico de coexistência. Neste momento, o paradigma vigente no pensamento de Guerra-Peixe era novamente o nacionalismo musical, mas com um critério de renovação e de reconstrução. Este período foi de extrema importância na nova fase estética iniciada por Guerra-Peixe.

A reflexão de Guerra-Peixe em relação à sua linguagem composicional e à música brasileira pode ser identificada através de sua própria produção literária naquele período. Nessa produção figuram artigos e entrevistas publicados naquela época e no futuro (referindo-se àquele período) e também documentos e cartas. Também representam a reflexão leituras e releituras de obras importantes realizadas pelo compositor nesse período e os debates com o amigo Mozart de Araújo⁹¹. Nesta reflexão o passo inicial foi o estabelecimento de uma crítica à música nacionalista já existente. Isso era realmente uma necessidade para Guerra-Peixe naquele momento de renovação de uma estética cristalizada.

4.1 A CRÍTICA AO NACIONALISMO VIGENTE

Na crítica estabelecida à música nacionalista vigente Guerra-Peixe utilizou como ferramentas as teses de Mário de Andrade (*Ensaio sobre a Música Brasileira* - influência existente desde a fase inicial) e de Mozart de Araújo (absorvida principalmente na fase dodecafônica). O ponto central dessa crítica era o

⁹¹ O debate com Mozart de Araújo em torno da música nacional e do nacionalismo se manteve durante todo o período que o compositor esteve em Recife através de cartas. Dez cartas (1949 -1950) encontram-se no Acervo Mozart de Araújo, CCBB, Rio de Janeiro/RJ.

desconhecimento dos compositores nacionais em relação ao folclore (que deveria ser a fonte de inspiração da música nacional); a necessidade de uma pesquisa folclórica profunda, fugindo apenas das fontes (escassas e superficiais) já existentes; e o despreparo técnico dos compositores brasileiros. Guerra-Peixe também defendia a utilização de processos composicionais modernos, chegando a defender o dodecafonismo como técnica de estudo em composição.

Ao criticar os compositores brasileiros, Guerra-Peixe automaticamente acaba focando na figura de Villa-Lobos (o grande representante do nacionalismo modernista) como paradigma. Ao chegar a Recife, participa de uma série de reportagens para o *Jornal do Comércio*, sendo entrevistado pelo jornalista Haroldo Miranda⁹². Nas entrevistas aborda diversos aspectos e problemas da música brasileira. Trataremos aqui dos aspectos que consideramos mais relevantes na caracterização do chamamos período de incubação do novo pensamento estético de Guerra-Peixe.

Na série de artigos inevitavelmente florescem as críticas ao nacionalismo musical, principalmente a Villa-Lobos. Curiosamente, nessa mesma série consta um depoimento de Villa-Lobos sobre Guerra-Peixe. Villa-Lobos havia estado em Recife para reger suas próprias obras em 1950. O depoimento⁹³ aponta exatamente para o abandono da técnica dodecafônica por Guerra-Peixe e soa como um incentivo ao jovem compositor em relação a essa mudança. Ainda não havia ocorrido o advento da *Carta Aberta* naquele mesmo ano.

Na opinião de Villa-Lobos, o que Guerra-Peixe já produziu até hoje na música moderna é o suficiente para consagrá-lo. Alcançou o máximo, e, em outras produções, avançará muito, progredindo cada vez mais, em novas descobertas, que reforçarão o julgamento que considera definitivo para sua consagração, os seus trabalhos já conhecidos e divulgados em várias partes do globo.

E, com sua mocidade, com seu desejo de produzir o máximo, Guerra-Peixe, inegavelmente, alcançará novos triunfos derrotando os pessimistas e abrindo novos horizontes na música brasileira (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 16/07/1950).

⁹² Nessa série de dez artigos, com título principal *Guerra-Peixe, sua vida e sua música* e o desdobramento em subtítulos relacionados à música brasileira, Guerra-Peixe dá depoimentos acerca da música brasileira, criticando-a em diversos aspectos como: a escola nacional de composição, os musicólogos do país, as editoras de música, a influência de Villa-Lobos na música brasileira, o dodecafonismo, bem como assuntos relacionados à cultura de Pernambuco.

⁹³ O depoimento de Villa-Lobos consta em: MIRANDA, Haroldo. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina. **Jornal do Comércio**, Recife, 16/7/1950 (Acervo Mozart de Araújo, CCBB, Rio de Janeiro/RJ).

O depoimento aponta para o reconhecimento de Guerra-Peixe como compositor moderno no Brasil, principalmente em virtude do seu destaque no Grupo Música Viva e da divulgação de suas obras no exterior. Nesse mesmo artigo, num caminho inverso, Guerra-Peixe critica Villa-Lobos, ressaltando que, embora o compositor possuísse “genuína brasilidade” ainda estava “preso à música do fim do século passado”. A crítica a Villa-Lobos persiste no artigo V da série⁹⁴, no qual Guerra-Peixe ataca o compositor de forma ainda mais direta, fazendo uma leitura extremamente pessimista da influência exercida por Villa-Lobos no meio musical brasileiro, denominando-o como o “dono da música no Brasil”⁹⁵.

É que o Brasil é terra de quem grita mais!
Villa-Lobos percebeu isso muito cedo (o homem é mesmo genial!!!) e tratou de agir. Galgou posto de certa importância, oficial, e é uma espécie de dono da música no Brasil. Congrega em torno de si a musicologia e a crítica nacional... O mais famoso compositor nacional (sem que seja o melhor) desempenha um papel mais ou menos semelhante ao de Antônio Conselheiro, descrito por Euclides da Cunha. [...] Nada se pode dizer reprovando-lhe uma obra ou uma atitude, porque quem o fizer está sujeito a passar por traidor da música brasileira ou invejoso – como se a música nacional tivesse terminado em Villa-Lobos (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 30/07/1950).

Esse depoimento chama a atenção principalmente pela coragem de Guerra-Peixe (mesmo distante do Rio de Janeiro) em criticar aquele que era o principal nome da música brasileira naquele momento e ressalta a personalidade forte do compositor, uma característica marcante, descrita por Neves (2008) como “caráter apaixonado”. O conteúdo da crítica apresentada nesse artigo coincide com o conteúdo de uma das cartas enviadas por Guerra-Peixe a Mozart de Araújo. Na carta de 19/06/1950 Guerra-Peixe discorre sobre a estada de Villa-Lobos em Recife (para reger obras próprias), faz críticas a essas obras do ponto de vista composicional e da orquestração. Também critica a obra de Villa-Lobos como um todo, analisando os procedimentos composicionais utilizados enfatizando uma cristalização dos mesmos nas obras. A carta aponta para um profundo conhecimento de Guerra-Peixe sobre a obra de Villa-Lobos.

[Sobre a obra *Saudade da Juventude*] São motivos tradicionais simplesmente orquestrados. Mas orquestrados de forma que Radamés

⁹⁴ MIRANDA, Haroldo. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. Villa-Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil. Quem o criticar ou reprovar passará por traidor da música brasileira. **Jornal do Comércio**, Recife, 30/07/1950 (Acervo Mozart de Araújo, CCBB, Rio de Janeiro/RJ).

⁹⁵ O termo utilizado pode ser visto como um resquício do embate entre dodecafonistas e nacionalistas vivenciado por Guerra-Peixe na fase dodecafônica.

[Gnattali] ou eu, trabalhando às pressas para o rádio, não teríamos coragem de assinar, nem para uma única audição em rádio. [...]

As tais Bachianas Brasileiras... não sei, nunca encontrei nada de bachianas nelas... Pois, o esteio da música de Bach é o contraponto. Ora o Villa contraponta quase nunca. Repare: as composições do Villa (mesmo as de trinta anos passados) são todas amoldadas a um só processo. Ele compõe um back-ground rítmico-melódico, num qualquer naipe, e coloca em cima disso uma melodia qualquer. Essa por sua vez é uma marcha melódica – ou seja – um fragmento melódico descendente, que depois é transportado, geralmente um grau acima, prosseguindo no mesmo processo de repetição. Não há desenvolvimento dos elementos que formam a ideia. Há sim repetição da forma mais elementar. Isso eu noto há vários anos, em todas as suas músicas, e não conheço exceção. O Guarnieri trabalha muito melhor a música (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 19/06/1950).

Guerra-Peixe achou um absurdo o fato de Villa-Lobos ter sido ovacionado naquela ocasião como “o maior compositor das Américas”, e ressalta que o mesmo “estaria muito aquém de Carlos Gomes”. Por fim, faz uma crítica muito semelhante ao artigo, ressaltando que a música brasileira não termina em Villa-Lobos, como se pensa no Brasil. Tal conjunção de ideias no âmbito público e particular aponta para uma transparência no discurso do compositor.

Meu caro Mozart: A música brasileira iniciou (sob o ponto de vista da intenção nacional) com Carlos Gomes e terminou com... Mário de Andrade!!! Sim, terminou com Mário porque depois de sua morte mais nada se disse de novo. [...] Por sua vez, a música brasileira no pé em que está caduca. Torna-se estéril. Pílulas, como o Brasil é atrasado!!! (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 19/06/1950).

A crítica de Guerra-Peixe a Villa-Lobos foi uma constante principalmente depois desse período. O mais interessante é que Guerra-Peixe sempre manteve as colocações expressas anteriormente acerca do estilo composicional de Villa-Lobos, de sua conduta no meio musical brasileiro e do seu desconhecimento acerca do folclore brasileiro (em crítica a famosa frase “o folclore sou eu”). Um exemplo disso é a sua participação no documentário *O Índio de Casaca*⁹⁶ (TV Manchete, 1987), no qual o compositor participa exatamente fazendo críticas a Villa-Lobos, e mantendo suas posições já apresentadas. Posteriormente escreveu o artigo *O Índio das Arábias*⁹⁷ (num trocadilho criticando o documentário) no qual estabelece críticas da mesma natureza, se colocando à disposição para discussões.

⁹⁶ Programa para a televisão produzido pela extinta TV Manchete de 1987, ano de comemoração do centenário de Villa-Lobos, posteriormente distribuído comercialmente.

⁹⁷ GUERRA-PEIXE, César. O índio das arábias. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, p. 41-44, 1988.

Voltando à crítica à música nacional nos artigos publicados em série em Recife na década de 1950, Guerra-Peixe aponta o despreparo técnico dos compositores brasileiros e cita como exceção Camargo Guarnieri. Num dos artigos chega a ressaltar, que o dodecafonismo foi importante para sua linguagem composicional, no que tange à liberdade na resolução de problemas composicionais, definindo-o como uma linguagem “de complexas questões quer de ordem estética ou técnica” (Guerra-Peixe, 20/08/1950).

Considero-o [o dodecafonismo] uma linguagem de grandes recursos expressivos. Acho até que os compositores nacionais deviam estudar um pouco esse assunto para extrair dele aquilo que lhes pareça melhor (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 20/08/1950).

Outro ponto é a questão da pesquisa folclórica, aspecto primordial na composição nacional. Para Guerra-Peixe a pesquisa existente e as fontes eram escassas, insuficientes e parciais. Seria necessária uma pesquisa profunda e longe dos grandes centros, em locais onde o folclore ainda estivesse intocado. Só assim haveria uma renovação da linguagem nacionalista, pois esta viria de fontes inéditas e variadas.

Todo mundo se julga capaz de se tornar folclorista. Basta ter um vocabulário mais ou menos apreciável. É que, raramente, eles se dão ao trabalho de ir estudar o assunto em sua própria fonte. Colhem informações geralmente corruptas (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 06/08/1950).

Da pesquisa profunda e de fontes inéditas, juntamente com a aquisição técnica dos compositores seria possível formar uma escola nacional sintetizando as raízes culturais do país, que se destacasse universalmente, citando compositores como Stravinsky, Hindemith, Bartók, entre outros. Aqui nota-se um pensamento totalmente pertinente com o discurso de Mário de Andrade e Mozart de Araújo. Sobre essa construção – partindo do nacional para o universal - Guerra-Peixe afirma: “E tem que ser assim. Pois estes nomes representam sínteses da música de seus países, enquanto nós não podemos sintetizar o que não conhecemos” (MIRANDA, *Jornal do Comércio*, 16/07/1950). Sobre a questão da pesquisa folclórica ainda criticou os musicólogos da época, enfatizando seu despreparo para pesquisar a música brasileira. Isso ocorreu no artigo VI da série publicada em

1950⁹⁸. Ressaltou que “Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome” e que o despreparo dos atuais musicólogos do país era tamanho que seu dito conhecimento não fora suficiente para entender o dodecafonismo no Brasil.

4.2 A ABORDAGEM DE OBRAS LITERÁRIAS COMO OBJETO DE RENOVAÇÃO

A abordagem de obras literárias por Guerra-Peixe também foi de suma importância no período de incubação passado em Recife. No *Curriculum Vitae* (1971) e na correspondência trocada com Mozart de Araújo (1950) há menções sobre isso, uma comprovação da necessidade de Guerra-Peixe em buscar bases sólidas para seu novo caminho composicional, que compreendessem a cultura brasileira (principalmente a nordestina) e a estética.

A meio tempo das atividades musicais, relê “Os Sertões” de Euclides da Cunha, em cuja primeira leitura (1941) não alcançaria o significado. E lê, por sorte, relendo-o cuidadosamente, “O Manifesto Regionalista de 1926”, lançado pelos intelectuais nordestinos reunidos em Recife nessa data. Essa leitura – e outras obras de autores diversos, principalmente nacionais – é o que anima os trabalhos do compositor que então se dedica plenamente à pesquisa da folcmúsica (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 16).

Outras leituras importantes para Guerra-Peixe nesse período foram *Filosofia da Arte* de H. Taine e *Sociologia da Arte*, de Plekhanov. Segundo Faria (1997), o livro de H. Taine estava diretamente ligado às discussões com Mozart de Araújo sobre o caráter na obra de arte. Sobre essa leitura Guerra-Peixe afirmou em carta: “Foi o melhor livro que já li (pelo menos para o meu caso). Minha música entrou nos eixos logo que terminei a leitura” (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 1950). Para Faria (1997, p. 52), Guerra-Peixe, através dessa leitura, absorveu a ideia de apreender o que seria a essência do material folclórico em suas composições, de uma forma que não se restringisse a uma citação literal, uma cópia, procedimento muito comum aos nacionalistas da época.

⁹⁸ MIRANDA, Haroldo. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. Quase não se pode afirmar a existência da musicologia no Brasil. Mário de Andrade foi o único musicólogo digno desse nome. **Jornal do Comércio**, Recife, 06/08/1950 (Acervo Mozart de Araújo, CCBB, Rio de Janeiro/RJ).

4.3 A PESQUISA DAS TRADIÇÕES FOCLÓRICAS E POPULARES E SEUS DESDOBRAMENTOS

Saindo da reflexão pela crítica e pela absorção de bases filosóficas e estéticas, passemos à parte prática vivida por Guerra-Peixe no Recife no que denominamos de período de incubação de sua nova linguagem. Nessa prática figuram a pesquisa das tradições folclóricas e populares, o trabalho na rádio e as composições realizadas naquela cidade (que foram poucas). Os dados sobre a pesquisa folclórica realizada por Guerra-Peixe em Recife e cidades do interior de Pernambuco constam no *Curriculum Vitae* (1971) e principalmente na correspondência trocada com Mozart de Araújo (1950), onde o compositor dá detalhes desse trabalho. O trabalho de pesquisa realizado por Guerra-Peixe em Recife foi pioneiro, rico de detalhes, e se estendeu posteriormente para o Estado de São Paulo. Na pesquisa folclórica Guerra-Peixe trabalhou intensamente e de forma autodidata, produzindo um grande volume de material coletado.

No *Curriculum Vitae* (1971), *Seções I e V*, Guerra-Peixe se refere à pesquisa realizada em Recife.

[...] em dezembro de 1949 passa a residir na capital pernambucana, onde permanece durante três anos, quando então desenvolve intensa atividade no terreno da coleta folclórica. Recolhe material de Maracatu (“antigo” e “moderno” e de “orquestra”), Xangô, Catimbó, dança do Côco, Bumba-meu-boi, etc.; e vai a diversas cidades do interior a fim de ampliar o campo de ação: Olinda, Paulista, Igarapu, Jaboatão, São Lourenço, Limoeiro, Santo Antônio, Garanhuns e Caruaru.

Somente em dezembro de 1949 vai residir no Recife por um período de três anos, quando tem ocasião de ouvir – nas ruas e principalmente na “pracinha” – os executantes mais autênticos do Frêvo, bem assim como os do Maracatu, dos Cabocolinhos, do Bumba-meu-boi (que também brinca nessa época do ano), etc. À medida que recebe as primeiras impressões, estas vão sendo interpretadas a seu modo (GUERRA-PEIXE, 1971, p.4 e 15).

Ainda na *Seção V* (pág. 15 e 16) Guerra-Peixe demonstra como esse material fora utilizado em composições posteriores (1951), apontando para uma influência dessas manifestações em sua música.

Nas cartas a Mozart de Araújo⁹⁹, Guerra-Peixe afirma que nos primeiros meses em Recife tentou produzir e assimilar a cultura local na tentativa de criar uma

⁹⁹ As cartas escritas a Mozart de Araújo no período de Recife são extremamente elucidativas em relação à pesquisa folclórica realizada por Guerra-Peixe naquela cidade e em suas proximidades. Nelas, o que mais chama a atenção é o vislumbre do compositor diante das manifestações folclóricas e populares locais.

“mentalidade nacionalizadora” naquilo que se propunha a fazer. E acrescenta que não havia começado a compor, pois estava “observando, conversando, lendo” e se deixando “influenciar, naturalmente, ao invés de cavar [grifo do autor] música brasileira, como é de hábito” (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 31/01/1950). Na carta de 6/02/1950, Guerra-Peixe trata de sua pesquisa folclórica. Dentre as manifestações que havia pesquisado encontravam-se *maracatus*, frevo, *mamolengo* (teatrinho de marionetes). O compositor estava anotando o ritmo complexo das *zabumbas* no *maracatu*. Na carta, o compositor afirma que não havia composto nada e que uma de suas tentativas (trio de cordas) estava “muito característico” e que iria desistir da composição. Afirma também que precisaria trabalhar com suítes naquele momento, apontando para o pensamento de Mário de Andrade e para certa metodologia no processo de composição que entendia ser a mais adequada naquele momento.

Sinto que durante algum tempo eu preciso compor suítes, que é para explorar todos esses ritmos que conhecemos. Começarei, depois de empregar muitos ritmos em sua forma mais elementar, a diluir todo esse manancial. Agora é totalmente impossível fazer qualquer coisa como Sonata por causa da abundância de material que surge sem que eu o queira. Ficarei nas pequenas peças, suítes de danças suítes descritivas (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/02/1950).

Mesmo afirmando que iria somente trabalhar com suítes, as obras compostas por Guerra-Peixe nos anos de 1950 e 1951 incluem a *Abertura Solene* (composta para um concurso da Orquestra sinfônica do Recife, sendo a peça vencedora), *Melopéias n. 3* (suíte para flauta solo em três movimentos) e *Sonata n. 1* (para piano, em três movimentos), *Terra é Sempre Terra* (música para filme do mesmo nome que alcançou grande sucesso na crítica especializada), *Sonata* (para violino e piano), *Sonatina n. 1* para piano e *Trio* (flauta, clarinete e fagote). As obras compostas nesses anos são poucas em quantidade e expressam as tentativas de Guerra-Peixe na utilização do novo material folclórico pesquisado. O trabalho na rádio também funcionava como um laboratório onde Guerra-Peixe experimentava trabalhos baseados em sua pesquisa folclórica.

Na rádio é que eu me aproveito das oportunidades para brincar um pouco. Ainda hoje vai um programa (não escrito especialmente sobre o assunto) em que é todo baseado nos ritmos e melodias de xangô (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 31/08/1950).

Após compor as obras citadas anteriormente, Guerra-Peixe opta por interromper sua produção: “sentindo que ainda não está suficientemente identificado com a música popular pernambucana e ansioso por recolher o máximo de material folclórico” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 16). O próprio compositor define esse momento como “tempo de espera” algo necessário para “começar a assimilar, em termos de identificação quanto possível ideal, o rico populário do Recife”. Ainda ressalta que havia chegado a um ponto de acordo com o amigo Mozart de Araújo, com naquele momento, por correspondência haveria “somente troca de ideias e de informações” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 16).

Como resultado da pesquisa folclórica e da música popular urbana realizada no Recife Guerra-Peixe publicou em 1952 uma série de vinte artigos no *Suplemento Literário do Diário de Pernambuco* intitulado *Um século de Música no Recife*, retratando a vida musical recifense a partir de pesquisa realizada nas editoras locais: Casa Victor Praelle (fundada em 1851) e Casa da Música (fechada em 1951).

Em 1953, após o frutífero período em Recife, Guerra-Peixe parte para uma temporada em São Paulo, com a ajuda de Rossini Tavares de Lima, então secretário da Comissão Paulista de Folclore. Permanece naquele estado até 1961, quando retorna ao Rio de Janeiro. Nesse período o compositor, dando sequência a sua pesquisa folclórica, entra em contato com as manifestações culturais daquela região (Cururu, Jongo, Tambu, Cateretê, Samba-lenço, Folia de Reis, Congada, Moçambique, Dança de São Gonçalo, dança de Santa Cruz, entre outras), viajando para cidades diversas como: Taubaté, Pindamonhangaba, Tatuí, São José do Rio Pardo e Aldeia de Carapicuíba. Frequenta o Curso de Folclore Musical no Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade e dá início à publicação de artigos sobre o folclore brasileiro em jornais locais e publica o livro *Os Maracatus do Recife* (1955), resultado de sua profunda pesquisa em Recife.

Como vimos, Guerra-Peixe compôs apenas duas obras para piano entre 1950 e 1951 (período de incubação). É curioso observar a escolha pela forma sonata, indo num sentido oposto ao das peças anteriores (suítes e valsas), que de certa forma indicam um trabalho composicional mais simplificado, principalmente no que diz respeito à duração das obras e ao esquema formal. Com a *Sonata n. 1* e a *Sonatina n. 1*, Guerra-Peixe se afasta do pressuposto de Mário de Andrade de trabalhar

principalmente com suítes¹⁰⁰ e se lança numa espécie de desafio no trabalho com a forma sonata. Esta opção pode denotar neste momento a intenção de renovação do nacionalismo. Escolhemos a *Sonata n. 1* como obra representativa do período de incubação, por se tratar de uma obra grandiosa e complexa, e que engloba todas as características desse período.

4.4 A SONATA N. 1 - INTRODUÇÃO

A *Sonata n. 1* foi composta em Recife em 06/05/1950 e dedicada a Jeannette e Heitor Alimonda (amigos de Guerra-Peixe). Encontramos algumas menções à obra na bibliografia especializada. Abreu e Guedes (1992, p. 248), tratando das obras do compositor até 1950, consideram a sonata “um primeiro momento culminante” na obra de Guerra-Peixe, colocando-a entre “os melhores momentos da música pianística brasileira” e ainda como “um estímulo ao pianista desbravador”, por considerarem que a obra apresenta “grandes desafios” ao pianista.

Gandelman (1996, p. 75) classifica-a como de “nível avançado (II)”, numa escala que é composta de: nível elementar (I, II e III), nível intermediário (I, II e III); nível avançado (I, II, e III) e nível virtuosístico (GANDELMAN, 1996, p. 29). O nível avançado II, segundo a autora, seria compatível com a dificuldade encontrada nas sonatas de Bartók e Prokofiev (n. 1 e 3).

Serrão (2007, p. 70) ressalta que é possível sentir na obra “o afastamento do dodecafonismo, a tentativa do sentido nacional e a ausência de espontaneidade”.

Sendo a *Sonata n. 1* uma expressão do período de incubação, procuramos caracterizar na obra os momentos de reflexão, pesquisa e exploração de novas fontes, bem como a experimentação de novos processos composicionais pelo compositor. A *Sonata n. 1* possui três movimentos: *Allegro moderato*, *Larghetto* e *Allegro*.

A primeira vista a obra é grandiosa, apresenta uma escrita complexa, contrastando diferentes sonoridades (ressonância, percussividade, *cantabile*, blocos sonoros) diferentes texturas, variações de figuração rítmica, de compassos, de métrica, de dinâmica, de tempo e de caráter. O desenvolvimento temático é um

¹⁰⁰ Mário de Andrade defendia a suíte como a forma mais adequada à música nacional em detrimento de algumas formas tradicionais, como, por exemplo, a forma sonata. No *Ensaio sobre a Música Brasileira* o autor ressalta não haver prejuízo na utilização dessas formas, mas não recomendava a utilização das mesmas, considerando isso uma inutilidade e afirma: “o alegro-de-sonata anda bem desmoralizado” (ANDRADE, 1962, p.62).

aspecto bastante relevante, assim como a preferência pela escrita contrapontística. Esses dois aspectos encontram-se amalgamados ao material folclórico ou popular. Tecnicamente demanda do pianista uma grande independência entre as mãos, devido ao tratamento contrapontístico empregado de forma contundente em todos os movimentos, bem como das variações de articulações e acentos da escrita (principalmente nos movimentos rápidos).

O tratamento harmônico, tendo a dissonância como elemento emancipado, pode ser relacionado a estruturas harmônicas pós-tonais, como por exemplo, a tonalidade expandida¹⁰¹, tonalismo livre¹⁰² e pantonalidade¹⁰³. Dentro deste contexto, em muitas passagens podemos visualizar a utilização dos processos da harmonia acústica (já citados nas obras de 1949) e suas possibilidades de liberdade harmônica, de emancipação da dissonância, de possibilidades e total ausência de polarizações. Também é possível visualizar a utilização de modalismo de forma livre. O aspecto harmônico traz dificuldades na execução da obra, criando posições de acordes e dedilhados diferenciados dos padrões mais usuais da técnica pianística.

Esse conjunto de características da linguagem empresta à obra uma sonoridade moderna. Guerra-Peixe ressaltou sobre a obra: “eu acho que a obra é pi-a-nís-ti-ca para o agrado de todos” (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/07/1950). Realmente a obra explora inúmeras possibilidades sonoras no piano e representa um desafio ao pianista neste sentido. Seu pianismo está relacionado a essa combinação.

Como vimos, Guerra-Peixe passava por um momento de críticas ao nacionalismo brasileiro centrado principalmente na figura de Villa-Lobos. Ao mesmo tempo defendia as ideias de Mário de Andrade (já morto) como as únicas ideias

¹⁰¹ Segundo Corrêa (2006, p. 170) a tonalidade expandida tem origem na utilização do cromatismo intenso e seus processos visam um gradual afastamento da tônica e de suas relações próximas. A relação funcional é substituída pela acórdica na tonalidade expandida, principalmente tendo o cromatismo como meio, causando o enfraquecimento do polo de atração principal. O termo tonalidade expandida também é conhecido como tonalidade estendida e foi cunhado por Rudolf Réti.

¹⁰² Segundo Corrêa (2006, p. 172) no tonalismo livre “não há o reconhecimento de hierarquias entre as 12 notas à exceção da tônica”. As onze notas restantes da escala são independentes entre si. A movimentação intervalar ou cadencial pode estabelecer um centro tonal, mas dentro desses processos as doze notas podem ser usadas com independência, diferenciando a tonalidade livre da tonalidade propriamente dita. Esse conceito foi cunhado por Leon Dallin.

¹⁰³ Segundo Corrêa (2006, p. 176), na pantonalidade ocorre “uma espécie de tonalidade indireta, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrada pela percepção a partir da audição dos fenômenos sonoros”. O autor relaciona “o tipo de unidade” e “de atração tonal” encontrado na pantonalidade aos encontrados em melodias gregorianas e cantos judaicos antigos, nas quais na melodia se estabelecia relações com a nota fundamental independente do uso dos acordes para a resolução de tensões. Esse tipo de relação na pantonalidade é denominada tonalidade melódica). O termo pantonalidade foi cunhado por Rudolf Réti.

pertinentes ao assunto. Paralelamente procurou se inteirar da cultura nordestina (a qual considerava uma fonte ainda intocada e desconhecida dos pesquisadores) lendo obras importantes como *Os Sertões* e o *Manifesto Regionalista*. Uma leitura importante e que tem relação direta com a *Sonata n. 1* foi a obra *Filosofia da Arte* de H. Taine escrita entre 1865 e 1882.

Em sua obra Taine (2000) discorre sobre o caráter essencial da obra de arte, algo que seria “o traço mais importante do objeto de arte”, que deveria se fazer visível através do trabalho do artista. Faria (1997) afirma que Guerra-Peixe assimilou esta ideia exatamente em relação ao papel do material folclórico em suas obras (uma vez que, influenciado por Mário de Andrade e Mozart de Araújo entendia que este deveria ser o foco de sua música). O compositor procurou um caminho que o afastasse da citação do material folclórico já largamente difundido. Concordamos com a afirmação de Faria (1997). A forma como Guerra-Peixe utilizou o material folclórico/popular na *Sonata n. 1* aponta exatamente para esse caminho.

O material folclórico/popular se encontra totalmente fundido à escrita na obra, ora como uma referência sonora, ou rítmica, ora como elemento de articulação formal ou ideia geradora de um movimento. Essa forma de utilização percorre toda a obra e lhe dá identidade nacional ao mesmo tempo em que lhe permite ser complexa em termos formais e de desenvolvimento temático (distanciando-a dos processos de citação de temas e sua deformação). Essas características significam renovação na obra.

Como exemplo dessa fusão, temos a afirmação de Guerra-Peixe sobre o contraponto na obra: “Repare no caráter do contraponto, que é o resultado da leitura do capítulo sobre o caráter na obra de arte [grifo do autor] de autoria de Taine”. (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/07/1950). Essa apreensão do material folclórico/popular no estilo composicional aponta para o conceito de estilização do material folclórico, que muito será utilizado por Guerra-Peixe a partir do próximo período a ser citado neste trabalho. Nesse sentido, concordamos novamente com Faria (1997): a leitura de Taine foi essencial no período passado em Recife. Esse aspecto será exemplificado na análise dos movimentos separadamente.

A *Sonata n. 1* comprova também que Guerra-Peixe estava realmente empenhado em pesquisar novas fontes do folclore nacional e que, neste período, já as utilizou em suas obras. Numa carta a Mozart de Araújo de 25 de abril de 1950 o

compositor relatou que estava entrando em contato com a cultura local, fazendo muitas anotações e pesquisando as manifestações folclóricas de Recife, com a ajuda de um músico local (Capiba), quem o indicara os pontos de pesquisa e o apresentara às pessoas relacionadas aos mesmos. Guerra-Peixe se mostrou impressionado com o *xangô*¹⁰⁴, com sua riqueza de ritmos, os quais ele estava tentando anotar. Num trecho da carta as palavras do compositor demonstram como esta riqueza o estava incentivando a compor coisas novas, num espírito de renovação da música nacional.

Estou maluco de tanta riqueza de ritmos. Creio que nunca comporei níquel que tenha o tal ritmozinho ♪♫ já tão banalizado. Meu Mozart, continuarei dizendo que já é tempo da gente deixar as toadinhas!!!!!!!!!!!! Neca, temos muita coisa mais. (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 25/04/1950)

Nas cartas, o compositor costumava organizar os assuntos em tópicos. Em um deles, na carta já citada, menciona a obra em questão: “Sonata [grifo do autor]: Para piano, é o que eu estou compondo. Parece que já acertei a mão [...]. Tenho muita coisa para aproveitar” (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 25/04/1950). Através dessa afirmação podemos deduzir que a pesquisa estava rendendo bons frutos e que os mesmos estariam sendo aplicados na obra em questão.

Em carta de 06 de julho de 1950, Guerra-Peixe envia a partitura da sonata já concluída a Mozart de Araújo, dando detalhes sobre sua composição. Nesta carta menciona a ligação da obra com elementos da música nacional folclórica e popular, inclusive aqueles que figuravam em suas pesquisas recentes em Recife: o frevo¹⁰⁵ e o *xangô*. Isso comprova sua intenção de aproveitar novas fontes em sua música, como um novo caminho para o nacionalismo. Guerra-Peixe diz na carta:

No primeiro movimento empreguei – como verá – certas características do choro, da embolada e da modinha.
No segundo a melodia é à semelhança das de xangô. [...]
E no terceiro movimento... um arretado frêvo. (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/05/1950).

¹⁰⁴ Segundo Guerra-Peixe (1983, p. 29), o *xangô* é um sinônimo de candomblé, que indica o culto afro-brasileiro de Sergipe e dos estados situados acima deste no Nordeste brasileiro.

¹⁰⁵ Segundo Guerra-Peixe (1983, p. 25) o frevo é uma manifestação típica do Estado de Pernambuco, “assinalada” no século XIX, mas que só se “concretizou” no início do século XX. O compositor teve oportunidade de acompanhar a esta manifestação de perto no carnaval recifense, chegando, posteriormente a escrever artigos sobre o assunto em 1951 e 1957 em jornais brasileiros.

Além de utilização de novas fontes é possível caracterizar na *Sonata n. 1* a experiência da fusão de diferentes elementos nacionais, os quais não possuem uma relação direta (como o choro e a embolada¹⁰⁶, ou a embolada e a modinha). Essa fusão aponta para os processos composicionais que passaram a ser adotados por Guerra-Peixe a partir da fase nacional (influência da leitura de Taine).

Um aspecto interessante da fusão dos elementos nacionais é a construção dos movimentos da sonata associando-os a elementos do folclore e música urbana nacionais e seus respectivos caracteres. No primeiro movimento, o *allegro* de sonata, bitemático, é construído com inspiração no ambiente sonoro do choro, reafirmando as intenções anteriores (1949) de Guerra-Peixe em questioná-lo como fonte ainda possível para a música nacional. O contraste entre os temas neste movimento se dá pelas referências à embolada e toada (primeiro tema) e da modinha (segundo tema). As características do choro inspiram o tratamento harmônico (progressões e cromatismos, ideia de improvisação) e à construção do desenvolvimento temático (essencialmente contrapontístico). No segundo movimento (andamento lento) o compositor utilizou uma toada de *xangô* (canto afro-religioso de caráter dramático), criando a partir do mesmo uma forma ABA, condizente com o formato da sonata. No terceiro movimento, geralmente onde figura uma dança, o compositor utilizou o frevo (também uma dança), pouco conhecido dos pesquisadores e compositores nacionais.

Essa forma de construção associando tradições musicais populares aos andamentos ou movimentos nas obras será abordada por Guerra-Peixe em sua *Apostila de Composição* apresentada ao Curso de Composição da Escola de Música da UFMG em 1983¹⁰⁷. No item *III* o compositor descreve diversas tradições musicais populares e folclóricas associando-as aos andamentos “vagaroso, médio e vivo”. Figuram nessa apostila o *xangô* e o frevo, sugeridos para os andamentos vivos. Curiosamente Guerra-Peixe utilizou o *xangô* como andamento lento. Dessa forma a

¹⁰⁶ Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 262), a embolada é um “processo poético-musical” comum em diversas danças e nos cantos puros, como, por exemplo, o desafio. Também pode se configurar de forma independente. Sua região de origem é o Nordeste brasileiro, onde frequentemente é encontrada na região litorânea e mais raramente na sertaneja. Tem como características principais: “melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; [...]”.

¹⁰⁷ Nesta apostila Guerra-Peixe descreve inúmeras tradições brasileiras populares e folclóricas, oferecendo aos alunos um material de apoio “para quem queira elaborar trabalhos objetivando a permuta de apoio com a cultura nacional” (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 1). Mesmo sendo esse um documento da década de 1980, achamos totalmente cabível a sua menção como referencial teórico na análise das obras, por entendermos que este é resultante de toda a pesquisa folclórica e sua relação com a elaboração composicional vivenciada por Guerra-Peixe em sua trajetória. As indicações contidas na *Apostila de Composição* só foram possíveis, porque antes foram pesquisadas e experimentadas num processo dinâmico e contínuo.

Sonata n. 1 já expressa um pensamento que seria incorporado aos procedimentos composicionais de Guerra-Peixe no futuro, inclusive em suas estratégias didáticas, no que se refere ao nacionalismo.

Em seguida discorreremos sobre cada movimento em separado ressaltando suas principais características composicionais, relacionando-as com a utilização de novas fontes e a busca pela renovação.

4.5 O PRIMEIRO MOVIMENTO – ALLEGRO MODERATO

Neste movimento as principais características composicionais são a fusão de tradições musicais nacionais na criação e contraste dos temas; o trabalho do desenvolvimento temático associado ao elemento de inspiração nacional e a utilização do tonalismo livre e da harmonia acústica no que diz respeito ao tratamento harmônico.

4.5.1 Fusão entre tradições musicais: o caráter essencial

Este procedimento se mostra bastante explorado neste movimento. O primeiro tema (compassos 1-24) é construído baseado nessa fusão. Formado por três partes (apresentação, desenvolvimento e coda) apresenta em sua exposição “dois planos autônomos” (GANDELMAN, 1996, p. 75). O plano superior é inspirado nas toadas e expressam as seguintes características: melodia em terças, de caráter modal - mi lídio, com uma figuração em ritmos pontuados¹⁰⁸. No plano inferior as frases de figuração rítmica mais acelerada, início acéfalo, sugerem a melodia da embolada, cujas características já foram abordadas. O tratamento dado a esses dois planos autônomos remete à ambientação sonora do choro: a típica escrita contrapontística, com suas articulações e acentuações de caráter jocoso, o uso do cromatismo e a repetição variada de elementos rítmico-melódicos.

¹⁰⁸ Guerra-Peixe ressaltou na carta de 06/05/1950 a relação entre a melodia superior e as toadas do interior: “o primeiro tema do primeiro movimento se parece bem com algumas toadas do interior”.



Figura 48: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, compassos 1-2.

Figura 49: Alvarenga (1982, p. 322), embolada (excerto).

A fusão de tradições musicais nacionais também é utilizada na sonata como forma de contraste entre os dois temas. A modinha é a referência para a construção do segundo tema¹⁰⁹. De caráter intimista, apaixonado e cheio de arroubos, o segundo tema contrasta com o primeiro, mais movido e impetuoso. As características melódicas da modinha são exploradas: melodia torturada, apresentando saltos e ornamentação. O andamento é mais lento e os saltos e ornamentos presentes na linha melódica trazem ainda, certa languidez ao tema. O acompanhamento sugere a sonoridade do violão (primeiro em acordes em blocos e depois em arpejos). O tema é anunciado por uma pequena introdução, que já traz consigo a melodia torturada e sofrida da modinha, numa forma de falsa polifonia em cromatismo (também comuns ao choro):

¹⁰⁹ A modinha, diminutivo de moda e uma forma de “canção lírica e sentimental” (Enciclopédia da Música Brasileira, 1998, p. 525). Segundo Kiefer (1977), a modinha é de origem brasileira, tendo como seu precursor Domingos Caldas Barbosa (1740?-1800), padre, mulato, poeta, compositor, cantor e tocador de viola. Inicialmente a modinha apresentava simplicidade e singeleza, textos que falavam de amor e era acompanhada por instrumentos de cordas dedilhadas. Domingos Caldas deslocou-se para Lisboa por volta de 1770 e lá divulgou sua criação, entendida por Araújo (1963, p. 28 apud Kiefer 1977, p. 9) como “a primeira manifestação de sensibilidade e do sentimento brasileiro”, juntamente com o lundu. Em Lisboa a modinha chegou aos salões da corte, absorvendo características do *bel canto*. Vários compositores portugueses passam a compor modinhas, que perde em parte sua simplicidade característica e passa a apresentar maior elaboração melódica e acompanhamento de cravo ou forte-piano. Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, a modinha retorna ao Brasil como música das elites, dos salões, e logo se irradia para as camadas mais populares, numa espécie de retorno às suas origens (passando também a ser acompanhada pelo violão). No Brasil do século XIX, uma legião de compositores de modinha surgiu no Rio de Janeiro. No século XX, a modinha continua sua trajetória no meio popular e erudito, e é abordada como gênero por muitos compositores do chamado nacionalismo modernista.

23 rit. poco a poco

mf *p* *pp*

5

Figura 50: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 1º movimento, compassos 23-26.

A seguir o exemplo do segundo tema (modinha) formado por duas partes, em compasso 9/8: inicialmente melodia acompanhada e depois melodia sobre estrutura harmônico-polifônica.

27 Meno (♩ = c. 80)

p *mf*

Figura 51: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 1º movimento, segundo tema, compassos 27-29.

(♩ = ♩) poco rit. a tempo (♩ = ♩)

mf *f*

cresc.

Figura 52: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 1º movimento, segundo tema, compassos 33-38.

O segundo tema não é concluído totalmente e sim interrompido através de um *ritardando*, remetendo à ideia de um suspiro, bem ao estilo da modinha brasileira.

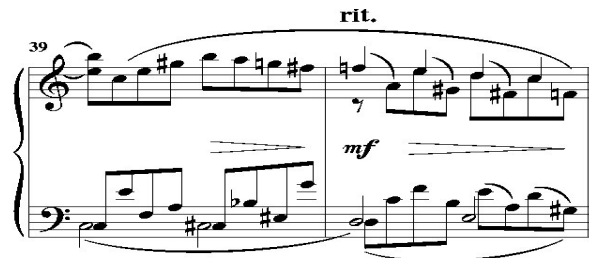


Figura 53: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, segundo tema, compassos 39-40.

4.5.2 O desenvolvimento temático e suas relações

Entendemos que Guerra-Peixe abordou o desenvolvimento temático neste movimento não apenas como uma questão técnica composicional, mas como uma intenção de capturar o elemento musical nacional (uma alusão ao conceito de caráter essencial de Taine). Neste sentido, o desenvolvimento temático se mostra bastante elaborado e é em todo o movimento construído de forma a ressaltar as características de execução e ambientação sonora do choro¹¹⁰. Essas características e ambientação podem ser relacionadas aos seguintes aspectos: a construção da textura contrapontística carregada de acentos e articulações variadas em constante desafio e variadas direções, o uso do cromatismo, o uso de progressões harmônicas associadas ao desenvolvimento temático que permeiam todo o primeiro movimento, a alusão sonora aos instrumentos do conjunto de choro (em especial o cavaquinho). Os aspectos citados permeiam todo o primeiro movimento e os demonstraremos através da construção do primeiro tema.

¹¹⁰ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 200), o choro como gênero “não dispensa o uso de modulações imprevistas, armadas com o propósito de pôr à prova a capacidade ou o senso polifônico dos acompanhadores”. Como vimos, nas obras anteriores de Guerra-Peixe, compostas em 1949, tendo o choro como uma importante fonte de inspiração, as progressões harmônicas, bem como o cromatismo nos baixos e predominância da textura contrapontística foram uma exploração constante nessas obras. Na carta de 06/05/1950, tratando da *Sonata n. 1*, Guerra-Peixe faz uma alusão ao cavaquinho (instrumento típico do choro) numa passagem onde surge um ostinato harmônico. Essa alusão reforça a ideia de fusão de elementos nacionais na obra. “O cavaquinho se faz sentir no sexto compasso da página 5 e em todas as vezes que o dito ritmo harmônico reaparece”. Como sabemos, o cavaquinho, nos grupos de choro, é responsável pela harmonia em constante progressão (“o centro” do conjunto de choro). Isso reforça a relação entre choro e progressões harmônicas na obra.

Na exposição o tema inicial passa por três momentos (apresentação, desenvolvimento e coda – na qual passa por um processo de liquidação). Nos primeiros oito compassos do primeiro tema (exposição) encontram-se todos os motivos que o formam.

Motivo 1



Motivo 2a



Motivo 2b



Figura 54: Guerra-Peixe, motivos geradores na *Sonata n. 1, 1º movimento*, tema inicial.

A seguir os oito compassos da exposição do primeiro tema e todos os seus motivos. Já na exposição do primeiro tema os elementos formadores do plano inferior já passam por pequenas transformações, expressando o caráter de improvisação e desafio entre os instrumentos presente no choro, bem como a textura contrapontística.

Allegro moderato (♩ = c. 108)

Piano

p

mf

p

mf

<sfz

Figura 55: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 1^o movimento, primeiro tema, compassos 1-8.

No que denominamos desenvolvimento do primeiro tema, a ideia descendente apresentada no compasso 2 do exemplo acima (plano inferior) passa a ser desenvolvida em progressões melódicas mais ousadas e transforma-se num elemento que sugere a escrita do cavaquinho¹¹¹, no plano inferior (compassos 15-17), finalizando o desenvolvimento do tema.

¹¹¹ Entendemos que essa passagem é a origem da passagem citada por Guerra-Peixe na carta, tratando da referência à sonoridade do cavaquinho.

Figura 56: Guerra-Peixe, Sonata n. 1, 1º movimento, compassos 13-17.

No que denominamos de coda do primeiro tema (compassos 18-24), ocorre uma redução dos motivos do primeiro tema ao mesmo tempo em que uma sugestão de improvisação rítmico-harmônica (compassos 18-19). Neste momento as regiões do piano, médio-aguda e grave-aguda são colocadas em oposição (blocos sonoros) e em progressão harmônica, sugerindo a oposição o cavaquinho e o restante do grupo de choro.

Figura 57: Guerra-Peixe, Sonata n. 1, 1º movimento, compassos 17-19.

Os novos elementos explorados no exemplo anterior são utilizados na conclusão do tema e na sua liquidação, através de cromatismo e da desaceleração rítmica.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 20-21) shows a complex rhythmic pattern with chromaticism. The second system (measures 22-23) is marked 'f' (forte) and 'dim.' (diminuendo). The third system (measures 24-25) is marked 'rit.' (ritardando) and 'poco a poco' (poco a poco), with dynamics 'mf' (mezzo-forte) and 'pp' (pianissimo).

Figura 58: Guerra-Peixe, *Sonata n.1*, 1º movimento, compassos 20-25, liquidação do primeiro tema.

A apresentação, desenvolvimento e coda do tema inicial também são associados à dinâmica pelo compositor: a apresentação (*p*, crescendo *mf*); desenvolvimento (*mf*, crescendo *ff*); coda (*ff*, decrescendo, *pp*). Também associado a estes momentos está a exploração das regiões. A escrita torna-se mais aberta à medida que o tema vai se desenvolvendo até atingir o ápice na coda (*ff*).

A construção do primeiro tema demonstra nos processos composicionais de Guerra-Peixe a fusão entre o elemento nacional (a evocação do ambiente do choro) e a ideia de desenvolvimento contínuo, um processo relacionado à música dodecafônica e serial. Essa fusão pode ser entendida como uma forma de renovação. Naquele momento o compositor experimentava novos processos, tendo como ponto de partida sua crítica e questionamentos acerca da música brasileira.

O tratamento dado ao segundo tema é completamente diferente. As dimensões são menores e não ocorre o desenvolvimento contínuo na apresentação do mesmo. Isso acaba por ressaltar ainda mais o contraste entre os dois temas.

A associação entre desenvolvimento temático e as características do choro continua no desenvolvimento (seção central) do primeiro movimento e é clara a preferência pelo compositor em desenvolver os motivos do primeiro tema. É nessa seção que podemos vislumbrar a técnica adquirida por Guerra-Peixe na fase dodecafônica, demonstrando uma incrível capacidade de transformação dos elementos apresentados, bem como de síntese dos mesmos.

No exemplo a seguir podemos visualizar o momento citado na carta por Guerra-Peixe, no qual o compositor busca a sonoridade do cavaquinho. Essa menção não é feita como uma simples citação. Acontece dentro de uma seção de desenvolvimento do primeiro tema (compassos 41 a 57), na qual após a insistência numa cerrada textura contrapontística associada a progressões se atinge a passagem que representa o cavaquinho. Esta passagem soa como um improviso sobre um elemento proposto típico das rodas de choro. Neste momento o registro agudo do piano é explorado, bem como o caráter percussivo do piano.

Figura 59: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, compassos 46-50, alusão à sonoridade do cavaquinho.

Em outro trecho do desenvolvimento, em um raro momento de abordagem do segundo tema, o compositor dá um desfecho inusitado para o mesmo (à moda do choro), fundido os dois temas, numa clara alusão à linguagem pianística dos tangos brasileiros, muito utilizada por compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. A exploração desses elementos nessa passagem expressa o que denominamos de ambiente do choro no movimento, uma forma de expressar o caráter essencial da obra.

(♩ = ♩) rit. poco a poco

66

mf

dim.

68

Tempo I (♩ = c. 100)

p *pp*

Figura 60: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, compassos 66-69.

Na passagem abaixo, um exemplo de desenvolvimento associado à progressão por cromatismo, à falsa polifonia e à linguagem do cavaquinho. A passagem tem origem no início da apresentação do primeiro tema (primeiro compasso).

76

p *mf*

78

80

f

Figura 61: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, compassos 76-80.

Entendemos haver certo desequilíbrio no primeiro movimento relacionado ao desenvolvimento temático: em primeiro lugar pela preferência do compositor pelo primeiro tema em detrimento do segundo; segundo, pela desigualdade em relação às dimensões entre a exposição dos temas e o desenvolvimento. Relacionamos este aspecto à utilização da forma sonata e às suas demandas no que diz respeito à questão temática e à mudança de orientação estética do compositor.

Guerra-Peixe havia passado um tempo significativo trabalhando com a técnica dodecafônica, trabalhando obras relativamente curtas, nas quais a capacidade de síntese era extremamente necessária. Com a mudança de orientação estética e com os novos caminhos em aberto, a situação se tornou oposta. É curioso observar que, justamente onde percebemos um excesso se concentra uma das principais características da técnica dodecafônica: o desenvolvimento temático. Podemos então sugerir que esses aspectos ainda se encontravam bastante enraizados no estilo composicional de Guerra-Peixe e que o compositor estava lançando mão dos mesmos na sua intenção de renovação do nacionalismo.

Por outro lado, mesmo em excesso, a riqueza de trabalho temático e sua associação com as características e ambientação do choro demonstram a criatividade e a busca por novas soluções técnicas na composição de Guerra-Peixe. Como vimos esses processos já apontam para o conceito de estilização do material folclórico ou popular, ao qual Guerra-Peixe muito irá se referir na maturidade.

4.5.3 – Tratamento harmônico e suas relações

O tratamento harmônico do primeiro movimento pode ser relacionado a diversos conceitos harmônicos pós-tonais: tonalidade expandida, tonalismo livre e pantonalidade, bem como os processos de harmonia acústica citados por Guerra-Peixe em seu livro de 1988, *Melos e Harmonia Acústica*. Não é nosso interesse aqui definir o conceito mais adequado, mas simplesmente indicar essas relações como forma de afirmar a modernidade e intenção de renovação na obra.

Nos processos composicionais utilizados por Guerra-Peixe, muitas vezes a presença ou ausência de polarizações tonais ou o uso de modalismo na melodia é utilizado como forma de demarcação dos temas principais. O modalismo se apresenta principalmente na melodia do primeiro tema. Nos oito compassos iniciais, no plano superior o modo mostra-se claro, mas essa relação só existe para a melodia,

configurando novamente a independência entre melodia e harmonia. No plano inferior a melodia pode ser reduzida a intervalos ou acordes em progressões por cromatismo, como uma forma livre de harmonizar o modo e ao mesmo tempo refletindo as características das harmonizações cromáticas do choro. Esse processo torna-se mais complexo com o desenvolvimento do tema inicial: o plano superior passa a apresentar o tema em progressões melódicas consecutivas e o plano inferior segue esse mesmo procedimento, ainda em contraponto. Neste momento não é mais possível a demarcação de polarizações até o fim do primeiro tema (coda).

Contrastando com o primeiro tema, o segundo tema já possui contornos tonais de maior clareza. A primeira parte sugere polarização na tonalidade de si menor, finalizando em mi (como uma espécie de dominante).

Figura 62: Guerra-Peixe, Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, compassos 27-29, excerto do segundo tema, polarizado em si menor.

A segunda parte sugere polarização em lá (menor). Parece clara a intenção do compositor em relacionar a alusão à modinha à sugestão de tonalidade menor. Isso ocorre em todas as vezes que surge o segundo tema na obra. Também é possível observar o cromatismo nos baixos, relacionados ao modo de execução do choro. Os acordes são construídos com liberdade, e a textura polifônica traz notas estranhas aos mesmos.

Figura 63: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento*, compassos 33-35, excerto do segundo tema, polarizado em lá menor.

No desenvolvimento as possibilidades de polarizações tonais são intercaladas com a total ausência das mesmas. Os momentos de polarizações acontecem através de entradas dos temas muito semelhantes à apresentação dos mesmos na exposição. Nessas entradas os temas são apresentados com uma escrita mais densa. Nas figuras abaixo exemplos dos dois temas no desenvolvimento e a possibilidade de polarizações tonais: o primeiro tema aparece com a melodia em terças transformada em acordes e a linha inferior em oitavas; o segundo tema surge com um espaçamento maior na textura apresentada pela mão esquerda.



Figura 64: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento, desenvolvimento, tema inicial (excerto), compassos 55-57.*

Figura 65: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento, desenvolvimento, excerto do segundo tema, compassos 62-63.*

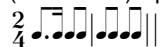
No exemplo a seguir a impossibilidade de polarizações tonais, na maioria das vezes relacionada à utilização de progressões e do desenvolvimento temático contínuo.

Figura 66: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1, 1º movimento, desenvolvimento, compassos 80-84.*

4.6 SEGUNDO MOVIMENTO - *LARGHETTO*

O segundo movimento da obra revela dados interessantes acerca da utilização de novas fontes do folclore e dos processos composicionais utilizados em relação às mesmas por Guerra-Peixe naquele momento (caráter essencial). O compositor partiu de uma referência musical ainda inédita – o *xangô*. Não utilizou nenhuma toada (como as melodias de *xangô* são chamadas) recolhida. Criou uma melodia com um contorno melódico semelhante¹¹². Na carta de 06/07/1950 o compositor dá detalhes do processo de criação desse movimento:

No Segundo movimento a melodia é à semelhança das de Xangô. O ritmo (obstinado) que lhe acompanha também é uma aproximação da fórmula



Note que a harmonia neste Movimento difere da harmonia do Primeiro. São os modos gregorianos (a moda de Xangô) empregados com suficiente liberdade. [...] (creio que este particular ainda não foi explorado na música nacional, embora muito comentado, discutido, etc...)(GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/07/1950).

O segundo movimento é em forma ABA e é construído a partir de um ostinato criado por Guerra-Peixe a partir de um toque de um instrumento de percussão utilizado no *xangô*. Entendemos que o instrumento inspirador foi o *ilu* (uma espécie de tambor utilizado no *xangô* em conjuntos de três). O toque citado por Guerra-Peixe na carta é descrito na *Apostila de Composição – Parte III* (GUERRA-PEIXE, 1983, p

¹¹² Guerra-Peixe dá vários exemplos das melodias de *xangô* recolhidas em Recife, bem como detalhes sobre os toques dos instrumentos de percussão utilizados durante o culto afro-brasileiro, em sua *Apostila de Composição – Parte IV* (1983, p. 29-33).

33), na parte que trata do *xangô*, e é descrito como toque jexá. Abaixo o exemplo retirado da *Apostila de Composição* e o exemplo do ostinato utilizado na sonata (que está em compasso 7/8, uma forma de evitar uma simples citação).

ca. d = 120

Agogô 2

Iluas 4

Variantes do agogô

Variante do ilu-chefe

Figura 67: Guerra-Peixe (1983, p. 33), toque percussivo de *xangô*.

Figura 68: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, ostinato inspirado no toque de *xangô*, compasso 1.

A utilização desse elemento rítmico como estrutura melódica aponta para o que Guerra-Peixe chamou também em sua *Apostila de Composição – Parte III* (p. 16) como “melodização da percussão”, que seria a utilização do elemento rítmico de uma forma diferenciada (como melodia), evitando a tão recorrente utilização do ostinato harmônico-percussivo. O ostinato acima é construído a partir de três intervalos de quarta (fá # – si; sol # - do#; sol^b - dó^b) que se movem por cromatismo, numa forma de falsa polifonia. Este ostinato será o elemento unificador de todo o movimento.

Outro elemento importante no segundo movimento é a melodia “a maneira de *xangô*” criada pelo compositor: apresenta caráter modal e semelhança com as toadas descritas também na *Apostila de Composição*. A melodia aparece em dois polos modais (si frígio e fá# frígio, posteriormente). Na seção A’, a melodia surge no modo de ré frígio. Abaixo o exemplo da melodia criada por Guerra-Peixe (si frígio) e

em seguida uma das toadas descritas na *Apostila de Composição – Parte III*. As melodias abaixo possuem alguns aspectos em comum: a repetição de notas, o início em acéfalo, os finais das frases descendentes e o caráter modal.



Figura 69: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, melodia inspirada no *xangô* (canto), compassos 3-10 (FARIA, 2007, p. 35).

Figura 70: Guerra-Peixe (1983), melodia de *xangô* recolhida.

O tratamento dado à melodia no movimento aponta para a renovação buscada por Guerra-Peixe. Na carta de 06/07/1950 ressalta que as melodias por ele recolhidas não apresentavam acompanhamento no ritual do *xangô*, por isso adotou o seguinte procedimento:

Então o que fazer numa sonata para piano: aproveitei as notas da escala da melodia (mais ou menos gregoriana) [grifo do autor], que enfim, parece fugir do emprego da harmonia comum de música brasileira, segundo o uso dos mais destacados compositores (GUERRA-PEIXE, cartas a Mozart de Araújo, 06/07/1950).

Pelas palavras do compositor podemos perceber sua vontade e necessidade de renovação em relação à música brasileira: trabalhar com uma fonte inédita e de uma forma ainda não explorada. Como vimos no exemplo de toada retirado da *Apostila de Composição*, há intervenções de um coro em uníssono da toada de

xangô. Essa pode ter sido uma referência na criação dessa voz interna que também tem função harmônica.

A utilização do ostinato (ritmo do *ilu* melodizado) sob a melodia “a maneira das de *xangô*”, “mais ou menos gregoriana”, “livremente harmonizada”, resulta na textura demonstrada na figura abaixo. Essa textura se mantém em toda a seção A. À medida que a melodia vai se tornando mais insistente¹¹³, a escrita vai se tornando mais densa e com maior abertura entre as mãos. A dinâmica segue esse processo: inicia-se em *p* e atinge o *ff*, exatamente quando há um maior espaçamento na escrita e maior densidade. Na livre harmonização o cromatismo também é utilizado como no ostinato.

Larghetto (♩ = c. 66)

The image shows a musical score for the first six measures of the second movement of Guerra-Peixe's Sonata n. 1. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to approximately 66 beats per minute. The score is in 7/8 time. It consists of two systems of three measures each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes markings for 'cresc.' and 'poco a poco'. The music features a complex texture with a rhythmic ostinato in the bass and a melodic line in the treble.

Figura 71: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, compassos 1-6.

Na figura a seguir, exemplo do adensamento da escrita, com o ostinato em oitavas dobradas, a melodia também sofrendo dobramentos e a harmonização utilizando intervalos e acordes. Os acordes quartais e o cromatismo utilizados no ostinato também são explorados na harmonização, dando unidade à parte A.

¹¹³ A insistência numa determinada melodia e o aumento gradativo da densidade sonora são efeitos também explorados por Lorenzo Fernandez no *Jongo* da 3ª *Suíte Brasileira*, uma peça também de inspiração na tradição musical afro-brasileira.

Figura 72: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, adensamento da escrita, compassos 10-15.

A renovação apontada pelo segundo movimento não está somente na utilização de novas fontes da tradição musical brasileira, mas principalmente na forma como Guerra-Peixe as utilizou. Existe uma forte associação entre o elemento nacional e os processos composicionais (caráter essencial da obra de arte). Não se trata apenas de citações. A construção do ostinato e da melodia permitiu ao compositor dar unidade formal ao movimento, afastando-se dos processos de deformação dos temas citados vastamente utilizados nas obras dos compositores nacionalistas modernistas. Aqui Guerra-Peixe demonstra grande capacidade de síntese, o que cria um grande contraste entre o primeiro e o segundo movimento. Esse aspecto coloca o segundo movimento em evidente contraste em relação ao primeiro. Teria isso sido proposital?

Tratando dessa capacidade de síntese, a utilização do ostinato (inspirado no elemento nacional) demonstra exatamente isso. Ocupa na obra funções diversas: de ostinato propriamente; de elemento de ligação entre as seções; de figura principal, quando colocado em contraponto à melodia (deixa de ser um plano de fundo).

O ostinato como plano de fundo já foi demonstrado no exemplo anterior. Na figura a seguir temos o exemplo desse elemento como transição entre as partes A e B. O ostinato é apresentado em uníssono, sofre um pequeno desenvolvimento e funciona como uma transição entre a parte A e B, inclusive associado ao decrescendo na dinâmica.

Figure 73 shows a musical score for measures 19-20. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 6/8 time. The first staff has a melody with a unison ostinato in the second staff. The dynamics are marked *ff*, *f*, and *dim.* There are slurs and accents throughout the passage.

Figura 73: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, ostinato em uníssono, compassos 19-20.

Na parte B do segundo movimento temos um contraponto entre a melodia e o ostinato (que agora deixa de ser plano de fundo). Os dois elementos sofrem desenvolvimento. Ocorrem frequentes mudanças de compassos (7/8, 5/8, 6/8). Como na parte A existe uma associação entre adensamento da escrita e aumento da dinâmica, bem como do espaçamento entre as mãos na escrita. Nas figuras abaixo o início do contraponto numa escrita mais simples (compassos 22-24) e a escrita mais densa próximo do fim da parte B, com os elementos já bastante transformados.

Figure 74 shows a musical score for measures 22-25, 29-33. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 6/8 time. The first staff has a melody with a unison ostinato in the second staff. The dynamics are marked *p*, *mf*, *f*, and *dim.* There are slurs and accents throughout the passage.

Figura 74: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, compassos 22-25, 29-33.

Novamente o ostinato é usado como transição, mas já com uma modificação: também é utilizada a melodia de forma reduzida em contraste ao mesmo. Mais uma forma de estabelecer a unidade na obra.



Figura 75: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, ostinato em uníssono e redução da melodia, compassos 36-39.

Dentro dessa transição Guerra-Peixe faz uma alusão ao que seria o toque *jejê* descrito por ele na *Apostila de Composição – Parte III* (1983, p. 32). Como podemos ver nos exemplos abaixo, não é uma citação do toque descrito na apostila. Novamente o elemento folclórico é utilizado com função estrutural: prepara o retorno à parte A.



Figura 76: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 2º movimento, ostinato rítmico inspirado no toque *jejê* do *xangô*.

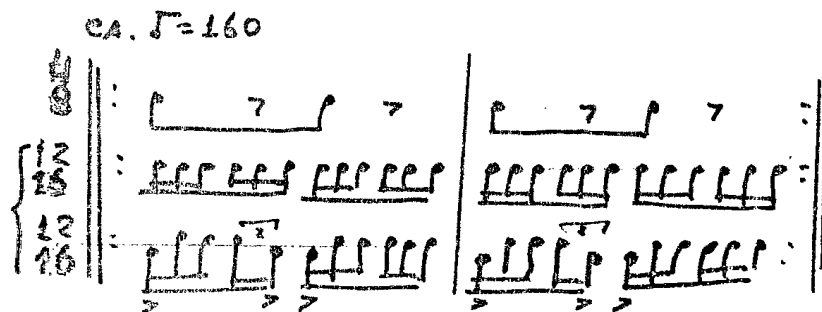


Figura 77: Guerra-Peixe (1983, p. 32) toque *jejê* (*xangô*) recolhido.

Semelhante à seção A, a seção A' se diferencia pela posição do ostinato (agora na região aguda). A melodia se encontra na região média, sofrendo o mesmo processo de harmonização. Um novo elemento é introduzido: uma nota pedal no grave (ré -1), que é exatamente a nota final da passagem citada acima se referindo ao toque *jejê*. Novamente a unidade na obra é alcançada.

4.7 TERCEIRO MOVIMENTO – *ALLEGRO*: “UM ARRETADO FRÊVO!”

Neste movimento Guerra-Peixe também busca referência numa tradição musical brasileira até então pouco abordada pela maioria dos compositores nacionais. O compositor havia entrado em contato com o frevo no carnaval daquele ano (1950), quando acabara de chegar ao Recife. O interesse pelo frevo foi imediato, principalmente pela sua riqueza rítmica.

Em seu *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15) o compositor relata que naquele carnaval teria tido a oportunidade de observar “os executantes autênticos do Frêvo ” tendo esse contato influenciado na composição da *Sonata n. 1* (curiosamente chamada de *Música n. 1*¹¹⁴ pelo compositor no documento). As palavras de Guerra-Peixe esclarecem o modo como se deu essa influência. “à medida que recebe as primeiras impressões, estas vão sendo interpretadas a seu modo” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15). Em seguida dá como exemplo a melodia do terceiro movimento da sonata do compasso 1 a 7.

Guerra-Peixe tratou do frevo em dois artigos¹¹⁵ para jornais publicados em 1951 e 1959. Outra referência do próprio compositor sobre o frevo encontra-se em sua *Apostila de Composição – Parte III* (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 25-29). Nela o compositor descreve o frevo como uma possibilidade a ser utilizada em movimento vivo, em formas como suítes ou sonatas. O frevo é descrito em suas principais características, fruto da pesquisa realizada em Pernambuco no início dos anos 1950. O compositor diferencia “frevo folclórico”, criado por orquestras típicas do Nordeste e “frevo instrumental” (ou “frevo-de-rua”), o qual era executado e dançado no carnaval. Tratando do frevo instrumental, o compositor

¹¹⁴ O engano pode ter acontecido pelo fato de na fase dodecafônica Guerra-Peixe ter utilizado o termo música para denominar sonata.

¹¹⁵ Os artigos em questão são: *A provável próxima decadência do frevo*, publicado no *Diário da Noite*, em 27 de janeiro de 1951 (Recife) e *A música e os passos de frevo*, publicado em *A Gazeta*, em 26 de dezembro de 1959 (São Paulo). Ambos os artigos encontram-se no livro *Estudos de folclore e música popular urbana* (2007), com vários textos e artigos do próprio Guerra-Peixe, com organização, introdução e notas de Samuel Araújo.

descreve algumas características as quais relacionaremos com a escrita do último movimento, procurando salientar como o compositor as fundiu à sua escrita de forma sutil.

As características são as seguintes e constam em (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 26):

- Forma A – B - A¹;
- Finalização com um acorde em fermata;
- Entrada sempre anacrústica, apresentando variações de aspecto;
- Precisão rítmica como elemento de suma importância na execução, principalmente em relação às síncopes;
- Relação entre orquestração e os passos (o passista de frevo necessita conhecer a orquestração para criar a coreografia);
- Orquestração como aspecto determinante na composição (“já nasce pronta” para fanfarra ou banda);
- Contrastes de dinâmica como uma forte característica da linguagem, bem como os contrastes entre os timbres da orquestra de frevo¹¹⁶;
- Definição de frevo como uma simples marcha, não sendo necessário um andamento exageradamente rápido (o dinamismo rítmico está na expressão da linha melódica);
- Diferenciação de três estilos de frevo- de rua (instrumental): *ventania* – no qual são utilizadas muitas semicolcheias (palhetas); *coqueiros* – no qual são utilizadas notas agudas (metais); *de abafo* – “o que assinalava notas longas, para abafar a música de outra fanfarra nos eventuais encontros nas ruas”.

Todas essas características estão presentes no terceiro movimento. A partir delas Guerra-Peixe construiu um frevo “a seu modo”. O movimento apresenta tratamento contrapontístico em toda a sua extensão e o desenvolvimento temático é bastante complexo. Esses dois aspectos encontram-se amalgamados às características do frevo, fortalecendo o caráter nacional da obra (caráter essencial).

¹¹⁶ Segundo Guerra-Peixe (1971, p. 26) uma banda de frevos, era, por volta de 1950, um conjunto formado por uma requinta, dois clarinetes, dois saxofones, quatro a cinco trompetes, sete a dez trombones, quatro tubas e percussão.

Também os três estilos de frevo (*ventania*, *coqueiros* e *de abafo*) podem ser visualizados no movimento.

O movimento possui A (ABA) B (AB – caráter de desenvolvimento) A (caráter de coda)¹¹⁷. Guerra-Peixe utilizou a ideia do acorde final (característico do frevo) como uma forma de estruturar a obra: utilizou-o no início, na transição entre a seção B e A e no final. Ele fala dessa relação na carta a Mozart de Araújo (06/07/1950).

The image displays two musical excerpts from Guerra-Peixe's Sonata n. 1, 3rd movement. The top excerpt shows the beginning of the piece in 2/4 time, with a forte (f) dynamic and a specific chord structure. The bottom excerpt, starting at measure 67, shows a progression of chords with dynamics f, ff, and fff, illustrating the allusion to the frevo style.

Figura 78: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, alusão ao acorde utilizado no frevo, compassos 1 e 67-70.

O início do frevo em uma frase anacrústica, popularmente conhecido como “a levada do frevo”, é explorado em toda a peça pelo compositor. Nas figuras a seguir as frases iniciais das partes A e B (compassos 17-21), ambas de caráter anacrústico.

¹¹⁷ Essa forma é semelhante ao Rondó Sonata proposto por Schoenberg em sua obra *Fundamentos da composição musical* (SCHOENBERG, 1991).

Allegro (♩ = c. 126)

The image shows four systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' with a tempo of approximately 126 beats per minute. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction '*p con spirito*'. The second system (measures 3-4) shows a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 15-16) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 18-21) starts with a piano (*p*) dynamic, includes a crescendo (*cresc.*), and ends with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Figura 79: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, frases anacrústicas, compassos 1-4 e 15-21.

Guerra-Peixe utiliza em alguns momentos essa característica de forma dúbia: numa elisão, utiliza um elemento como finalização de uma seção e ao mesmo tempo o usa como anacruse do uma frase. Isso se dá no fim da seção A e no início da transição entre A e B. O sentido anacrústico é utilizado como estruturador.

The image shows two systems of musical notation for measures 11 and 12. The first system (measure 11) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The second system (measure 12) starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes accents and phrasing slurs.

Figura 80: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, compassos 11-12.

A precisão rítmica como característica na execução do frevo pode ser relacionada à escrita do movimento à grande profusão de sinais de articulação, variações na figuração rítmica e síncopes. Essa riqueza de acentuações e articulações também pode ser relacionada à ideia de modificação dos passos na dança do frevo.

Figura 81: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, compassos 5-8, 28-29.

A relação da escrita do movimento com a orquestra característica do frevo também é grande. É possível perceber passagens nas quais a escrita se mostra bastante diversificada remetendo aos grupos de instrumentos formadores da orquestra de frevo, momentos de *tutti* e solo, variações, entre outros. Nas figuras a seguir passagens que sugerem relações entre as regiões do piano e a instrumentação da orquestra de frevo e momentos de solo e *tutti*, em passagens contrapontísticas, harmônicas e somente melódicas (uníssono).

Figura 82: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, relação entre escrita pianística e orquestração do frevo.

Figura 83: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, relação entre escrita pianística e orquestração do frevo.

Outra característica extremamente explorada no movimento é o contraste entre *forte* e *piano*. Nas figuras seguintes o exemplo do início do movimento, onde esse contraste já caracteriza a relação com o frevo e na passagem entre a seção A e a transição entre A e B. O contraste também é associado às progressões harmônicas e variações rítmicas.

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, measures 1-2, shows a treble clef with a forte (*f*) dynamic and a bass clef with a piano (*p*) dynamic. The second system, measures 11-12, shows a treble clef with a piano (*p*) dynamic and a bass clef with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Figura 84: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, contraste entre *forte e piano*, compassos 1-2, 11-12.

O contraponto é uma característica marcante em todo o movimento. Nele Guerra-Peixe procurou assimilar as características importantes como as frases em início anacrústico, a variedade rítmica, de acentuações e articulações, a oposição de regiões do teclado o desenvolvimento temático contínuo. Relacionamos esse aspecto à influência da leitura do Livro de H. Taine. O contraponto contendo as características essenciais do frevo dá ao movimento o caráter essencial proposto por Taine.

O tratamento harmônico segue no mesmo caminho do primeiro movimento. Podemos relaciona-lo a conceitos de harmonia pós-tonal. Em alguns momentos é possível perceber intenções de polarizações tonais. A textura contrapontística impede a caracterização dessas polarizações, deixando a questão harmônica em segundo plano. A dissonância é abordada como algo essencial e é possível identificar o uso da harmonia acústica na construção dos acordes, principalmente nas progressões em blocos.

Os três estilos do frevo de rua também podem ser visualizados no movimento, mas não de forma isolada: são partes formadoras do discurso.

No exemplo seguinte uma passagem que pode ser relacionada ao estilo *ventania*, dada a profusão de semicolcheias e a fluência do fraseado, bem como o caráter de virtuosidade:

55

f

dim.

f

Figura 85: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, passagem relacionada ao estilo *ventania* do frevo.

No próximo exemplo estilo *coqueiro*, relacionado aos trompetes e à escrita em acordes acentuados na região aguda principalmente:

61

sfz

sfz

sfz

cresc.

sfz

sfz

sfz

Figura 86: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, passagem relacionada ao estilo *coqueiro* do frevo.

No último exemplo, a relação da escrita com o estilo *de abafo*, que pode ser associado à utilização de notas longas no grave, sob uma escrita bastante aberta, possibilitando uma grande massa sonora.

63

ff

ff

ff

Figura 87: Guerra-Peixe, *Sonata n. 1*, 3º movimento, passagem relacionada ao estilo *de abafo*.

Encerramos assim a análise da *Sonata n. 1 obra* que representa as primeiras experiências de Guerra-Peixe com o novo material pesquisado e as primeiras dificuldades e acertos frente à manipulação e elaboração desse material, permeados pela busca pela renovação.

5 SÃO PAULO: O DESPERTAR DE UMA NOVA LINGUAGEM

Em São Paulo Guerra-Peixe retoma a composição abandonada no período de pesquisas em Recife e produz um número significativo de obras. Era o resultado do período de incubação vivido em Recife. As obras compostas são ao todo 25, havendo nas mesmas uma predileção do compositor pelas suítes. São as seguintes: *O Homem dos Papagaios*, *O Craque* e *O Canto do Mar* (trilhas para filmes); *Suíte n. 2* (para piano); *Suíte n. 3* (para piano); *Suíte Sinfônica n. 1 - Paulista*; *Suíte Sinfônica n. 2 - Pernambucana*; *Três Canções* (para canto e piano); *Trovas Capixabas*, *Trovas Alagoanas* e *Êh Boi!...* (para canto e piano); *Moda e Rasqueado* (para orquestra de cordas); *Pequeno Concerto* (para violino e orquestra); *A Inúbia do Cabocolinho* (para flautim obrigato e pequena orquestra); *Três Peças* (para viola e piano); *Ô Vaquêro* e *Eu ia Nadá* (para canto e piano); *Quarteto n. 2 para cordas*; *Miniaturas* (para viola e piano); *Chão Bruto* (trilha para filme); *Sinfonia n. 2 – Brasília*. As duas obras restantes foram: harmonização de três canções folclóricas recolhidas em São Paulo e a transcrição de seis peças do *Mikrokosmos* de Bartók. Em São Paulo Guerra-Peixe também deu continuidade às publicações de artigos sobre o folclore nacional em jornais locais.

O trabalho com a música popular também teve continuidade em São Paulo, como podemos ver através da presença de trilhas para filmes na relação de obras do compositor. Lá Guerra-Peixe trabalhou na Radio Nacional de São Paulo (1953), realizando orquestrações de música popular e na TV Paulista, onde criava prefixos musicais. Conseguiu naquela cidade ocupar um lugar de destaque como compositor, arranjador e orquestrador nas mídias daquela época, bem como com seu trabalho com a música erudita e a pesquisa folclórica.

A vida paulistana de Guerra-Peixe é marcada pelo respeito e credibilidade que seu nome desperta, por ser um grande nome do rádio, do cinema, da pesquisa folclórica e das salas de concerto, reconhecido pela sua capacidade de unir erudito e popular (AGUIAR, 2007, p. 141).

5.1 REPENSANDO AS TESES ANDRADEANAS

Em relação a esse período, Guerra-Peixe faz referências importantes em seu *Curriculum Vitae* (1971) no que diz respeito ao seu novo estilo composicional.

Segundo o compositor, suas obras naquele momento buscavam retratar as tradições populares e folclóricas como uma “fotografia artística do material sonoro”, algo diferente de uma mera cópia ou citação, cuja inspiração maior seria a pesquisa realizada em Pernambuco e em São Paulo. Com esse traço marcante estariam as obras: *Suíte n. 2 - Nordestina* e *Suíte n. 3 – Paulista* (ambas para piano); *Suítes Sinfônicas (Paulista e Pernambucana)*, *Três Peças* para viola e piano e *A Inúbia do Cabocolinho* (para orquestra). Guerra-Peixe ressalta também as possibilidades do trabalho com suítes.

A identificação com a música popular mais genuína melhora bastante em 1954. Resolve testar essa identificação compondo obras que são quase que uma revelação em termos análogos ao da arte fotográfica. E porque não?

E então o compositor trabalha especialmente suítes, para demarcar os elementos populares segundo as fontes de origem, enquanto tenta conseguir o metiê [sic] adequado aos propósitos dessa época, preparando-se para empreendimentos de maior envergadura (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 17).

A grande obra desse período de São Paulo foi a *Sinfonia n. 2 – Brasília*, para orquestra sinfônica, coro misto e locutor (1960). A obra foi composta especialmente para um concurso nacional, no qual não houve primeiro prêmio e o segundo foi dado a três compositores em empate: Guerra-Peixe, C. Santoro e Guerra Vicente. A obra alcançou grande sucesso de crítica na época elevando ainda mais o nome de Guerra-Peixe como compositor representante do novo nacionalismo.

De acordo com o *Curriculum Vitae* (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 18), no período passado em São Paulo e avaliando seu novo estilo, Guerra-Peixe recorda novamente as teses de Mário de Andrade e questiona se ele próprio estaria na fase da tese nacional¹¹⁸ e sobre as possibilidades da música nacionalista - os compositores nacionais teriam já esgotado esse assunto? Neste documento Guerra-Peixe traça um longo raciocínio acerca do caráter nacional da música (através do qual se atinge a universalidade) e cita como exemplos compositores consagrados como Beethoven, Mozart, Debussy, Webern, Kurt Weill, Bartók e Villa-Lobos, chegando à conclusão de que: para uma música nacional atingir um valor universal, o principal elemento era o processo composicional (“como fazê-lo”). Assim, propõe

¹¹⁸ Esta seria a fase inicial da composição de caráter nacional, na qual o compositor aproveita o material folclórico em suas obras, utilizando processos de citação e deformação dos mesmos. Mário de Andrade aponta elementos importantes nessa abordagem inspirada no folclore (o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma) e oferece material coletado como fonte de inspiração.

uma ampliação da tese nacional “adaptando-a aos conhecimentos que hoje já se possui do populário brasileiro”.

17 – Resta detalhar e ampliar a “tese nacional” proposta por Mário de Andrade, adaptando-a aos conhecimentos que hoje já se possui do populário brasileiro.

1º - O material – Entenda-se como tal elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subentendidas), eventual polifonia, ritmos, etc. – tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por ex [exemplo]: a música baseada na dos Cabocolinhos recifenses há de ser necessariamente feita com elementos próprios; a baseada na do Jongo paulista, será então, algo diverso, mas igualmente coerente.

2º - A seleção - Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por ex [exemplo]: o simples toque do gongué (instrumento musical) poderá fornecer o elemento principal para uma peça musical, bem assim como o baião-de-viola (pedal rítmico feito nos bordões do instrumento); ou então, noutro estilo de música, um detalhe, como um acorde estupendamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.

3º - A elaboração – Resume-se no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão. Se, como diria Mário de Andrade, esta fase é ainda a social, resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna, mas direta (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 18).

Ao propor essa reformulação Guerra-Peixe está colocando em prática o seu propósito de renovação do nacionalismo, demonstrando suas próprias ferramentas para esse propósito. Assim se coloca como compositor nacionalista de vanguarda, completamente envolvido com seus princípios estéticos e com a construção de uma tradição erudita brasileira (o que definiu como aspecto social da música).

5.2 O CONCEITO DE ESTILIZAÇÃO DO ELEMENTO FOLCLÓRICO E POPULAR

Elemento importante na reformulação do aspecto composicional foi o que Guerra-Peixe denominou de estilização do folclore¹¹⁹ - uma série de processos os quais passou a utilizar como forma de criar uma linguagem nacional renovada e de vanguarda, (o “como fazê-lo”, a “elaboração do material”). A pesquisa folclórica

¹¹⁹ Cabe aqui ressaltar que este processo não diz respeito apenas ao elemento de origem folclórica, mas também a elementos pertencentes às tradições musicais brasileiras populares e urbanas.

profunda, bem como de tradições populares e urbanas, a vivência da técnica dodecafônica e a busca pela renovação na música nacional propiciaram ao compositor ferramentas de grande importância na concepção dessa elaboração. Principalmente a técnica dodecafônica abriu o pensamento de Guerra-Peixe para possibilidades no tratamento do material folclórico/popular no que diz respeito a questões formais, de concepção e tratamento da melodia, do tratamento harmônico e da unidade. Mais tarde esses processos seriam ainda mais depurados através da atividade docente de Guerra-Peixe na área de composição.

Miguel (2006) analisa os processos de estilização utilizados por Guerra-Peixe através da análise de depoimentos e documentos, confrontando-os com importantes obras do compositor. O autor denomina os processos utilizados por Guerra-Peixe como estilização do folclore e nos dá uma visão bastante esclarecedora desse refinamento composicional. Ao fazer uma grande investigação em torno do termo estilizar e de seu significado, Miguel afirma ser esse termo para Guerra-Peixe “sinônimo de composição”, e que seria ainda um desdobramento da “deformação e adaptação” do material folclórico propostas por Mário de Andrade no *Ensaio*. Segundo Miguel (2006, p. 57) o conceito de estilização pode significar na obra de Guerra-Peixe “qualquer procedimento de caráter pessoal do compositor [grifo nosso] em relação a sua forma de compor e orquestrar” e que esse processo sempre teria como ponto de partida o material folclórico.

Miguel (2006) listou alguns desses procedimentos de estilização utilizados por Guerra-Peixe. São os seguintes: estilização das estruturas melódica, rítmica, rítmico-melódica e harmônica; estilização da estrutura instrumental por mudança de função (principalmente da percussão)¹²⁰, por ampliação funcional ou por substituição do conteúdo; estilização da estrutura propriamente dita – por fusão (de elementos folclóricos). A esses procedimentos ainda se somam possibilidades de elaboração de motivos: gerador, retrógrado, inverso e retrógrado do inverso (advindos da técnica dodecafônica). O autor ressalta a necessidade de se analisar mais profundamente esses processos nas obras de Guerra-Peixe, os quais imprimiram em sua música a tão buscada identidade nacional.

¹²⁰ Isso diz respeito à “melodização rítmica ou da percussão”, processo no qual um desenho rítmico de um determinado instrumento de percussão característico de uma determinada manifestação folclórica é desvinculado da função somente de *ostinato* ou acompanhamento e passa a ser apresentado sob forma de melodia na composição.

Num depoimento em 1980 Guerra-Peixe indica o seu modo de trabalho em relação à composição: inicia-se com o estudo (sistemático e consciente) e a experimentação de elementos do próprio folclore (criando um “*métier*”); passa por uma incorporação desses elementos (“com o tempo isso fica no subconsciente”); e atinge uma liberdade de expressão, de forma que o compositor não precise mais pensar na origem de sua linguagem, (“então pode-se dar ao luxo de escrever mais à vontade, estilizar”). Guerra-Peixe afirma ao final: “é preciso estudar o folclore para superar o folclore” (HORTA, *Jornal do Brasil*, 19/03/1984).

Em 1991, em depoimento a Randolf Miguel, Guerra-Peixe, já consagrado como compositor nacional refere-se novamente às reformulações para as teses de Mário de Andrade, complementando de certa forma as reformulações citadas de 1971 no que diz respeito à técnica composicional. Nesse momento demonstrava uma incrível maturidade acerca do assunto, e já possuía um valioso conjunto de obras na fase nacional, retrato dessa reflexão. Suas reformulações acerca das teses de Mário de Andrade e da música nacional expressam exatamente sua própria trajetória, o seu modo de trabalhar descrito anteriormente e seu objetivo de propor um novo nacionalismo. Entendemos que nesse momento Guerra-Peixe já havia encontrado seu ponto final: tinha total consciência de sua concepção estética, dos objetivos de sua música e da elaboração de seus procedimentos composicionais.

A primeira tese é a social. É o indivíduo fazer uma música elaborada, mas típica, afim de que tradicionalize esses elementos em sua música. Ele mesmo tem que elaborar a sua técnica pra poder realizar isto. Porque não pense você que o sujeito tendo técnica assim de qualquer jeito vai pegar um tema folclórico e fazer a coisa; não faz mesmo!!

Então será preciso desenvolver isto. Ele mesmo vai elaborando aos poucos, isso fica aí e vai servindo de exemplo aos outros que vão partir daí, vão fazer novos trabalhos. Já temos exemplos, já temos experiência.

A segunda fase, ou tese, aliás, é aquela que ele [Mário de Andrade] chama de inconsciente.

O indivíduo, já treinado à lidar com o material popular, faz o trabalho de tal maneira que ele aos poucos não pensa em fazer música típica, vamos dizer assim; não pensa porque já sai naturalmente. E a terceira fase, seria uma fase superior, de requintes, de elaboração, de requintes filosóficos; estamos muito longe dela ainda (GUERRA-PEIXE, depoimento a Randolf Miguel, 1991, apud FARIA, 1997, p. 73)¹²¹.

¹²¹ GUERRA-PEIXE, C. **Depoimento pessoal a Randolf Miguel**. Rio de Janeiro: arquivos pessoais de Randolf Miguel, fita n. 31 e n. 2, 1991.

Neste mesmo depoimento, Guerra-Peixe afirmou estar na segunda tese. Para nós o compositor já havia atingido a terceira tese e devido a sua grande autocrítica não se permitia afirmar isso.

Entendemos o processo de estilização como elaboração, portanto presente em todas as teses. Uma ferramenta para a superação do folclore, até transformá-lo num elemento inato no seu estilo composicional. Nesse sentido vamos de encontro à afirmação de Miguel (2006) de que a estilização do folclore proposta por Guerra-Peixe possui um caráter extremamente particular. Para nós essa importante ferramenta foi de suma importância no propósito de Guerra-Peixe de renovação da música nacionalista.

Nesse ponto em que estamos da trajetória do compositor, o nacionalismo como paradigma está sob reformulação para Guerra-Peixe. O compositor busca soluções técnicas, (baseadas em sua experiência composicional - incluindo o dodecafonismo, na pesquisa de tradições folclóricas e populares – elementos ainda não conhecidos do meio composicional brasileiro) para suprir seu sentido estético: construir uma identidade nacional através da música.

Como vimos, os processos de estilização no período passado em São Paulo ainda se mostravam em formação, mas muitos deles se tornariam uma marca dentro do estilo composicional de Guerra-Peixe. O que é importante ressaltar aqui é que os mesmos são fruto da busca do compositor pela renovação do nacionalismo musical e que os mesmos têm uma ligação estreita com o material folclórico e popular pesquisado.

5.3 AS SUÍTES PARA PIANO N. 2 E 3

No período passado em São Paulo, Guerra-Peixe compôs apenas duas obras para piano: a *Suíte n. 2 - Nordestina* (20/04/1953) e a *Suíte n. 3 – Paulista* (13/07/1953). O compositor não produzira nenhuma obra desde 1951, quando resolvera interromper sua produção com o intuito de se dedicar à pesquisa folclórica com maior profundidade.

Essas obras retratam exatamente a experiência da assimilação das tradições populares e folclóricas do Nordeste (principalmente do estado de Pernambuco) e do estado de São Paulo por Guerra-Peixe. Através dessas obras podemos sentir o contraste e as semelhanças entre essas duas regiões pesquisadas.

Os movimentos das obras trazem nomes de tradições e manifestações folclóricas e populares de cada região pesquisada bem como refletem características musicais das mesmas de uma forma mais direta que nas obras anteriores (principalmente a *Sonata n. 1*). Isso pode ser relacionado ao conceito de “fotografia artística do material sonoro”, mencionado por Guerra-Peixe (1971, p. 16-17). Nestas obras não existem movimentos nos quais exista uma fusão de elementos diversos, como no primeiro movimento da *Sonata n. 1*. Nas suítes de 1953, cada movimento representa uma “fotografia artística do material sonoro” da manifestação na qual foi inspirada. Cada manifestação ou tradição possui características (instrumentação, rítmica, melodia, forma, entre outras) que formam um idiomático. É exatamente isso que Guerra-Peixe procurou captar, sem fazer uso de citações e deformações de temas.

O piano, neste sentido pode ser visto como um instrumento extremamente adequado a essa fotografia, pelas suas possibilidades melódicas, polifônicas, harmônicas, percussivas e timbrísticas, podendo também ser abordado de forma sinfônica. Vieira (2007, p. 47) ressalta exatamente essa característica da escrita pianística de Guerra-Peixe, o que definiu como “um sentir sinfônico”, com um universo sonoro rico de timbres, sonoridades e texturas. A autora ainda ressalta a relação entre a escrita pianística da *Suíte n. 2 - Nordeste* e os instrumentos característicos nas tradições musicais representadas nos movimentos da obra, demonstrando como Guerra-Peixe captou tais sonoridades na escrita pianística.

As duas suítes também expressam a necessidade do compositor em trabalhar com formas mais simples inicialmente, novamente elegendo a suíte como principal meio, voltando a seguir os passos propostos por Mário de Andrade. O retorno à forma sonata se dará mais para o fim do período passado em São Paulo, com o *Quarteto n. 2* (1958) e a *Sinfonia Brasília*, de 1960.

No quadro a seguir, a relação de movimentos de cada suíte e a explícita relação com as regiões pesquisadas por Guerra-Peixe. O que chama a atenção é a diferença dos movimentos em relação ao modelo proposto por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Agora as suítes expressam a renovação da pesquisa folclórica realizada por Guerra-Peixe, incluindo tradições diversificadas, pouco abordadas pelos compositores nacionalistas, pesquisadas de maneira profunda, algo pretendido por Guerra-Peixe no momento do seu retorno ao nacionalismo. O compositor procurou manter a relação de contraste entre os

movimentos e não utilizou em nenhuma das obras a quantidade de movimentos proposta por Mário de Andrade.

Modelo andradeano	<i>Suíte n. 2 - Nordestina</i>	<i>Suíte n. 3 - Paulista</i>
1- Ponteio	I – Violeiro	I – Cateretê
2- Cateretê	II- Cabocolinhos	II- Jongo
3 – Côco	III – Pedinte	III – Canto de trabalho
4 – Moda ou Modinha	IV – Polca	IV - Tambu
5 - Cururú	V - Frêvo	
6 - Dobrado		

Quadro 6: comparação entre o modelo andradeano e as *Suítes n. 2 e 3.*

Segundo Serrão (2007), as obras fazem parte de um agrupamento no qual a característica principal é a complexidade da escrita pianística. Esse grupo inclui as obras de 1950 (iniciando com a *Sonata n. 1*, atingindo seu ápice com a *Sonata n. 2* em 1967). Entendemos que a linguagem das suítes de 1953 se mostra mais acessível que a da *Sonata n. 1* e *Sonatina n. 1*, devido exatamente à diferença entre as formas: suíte e sonata. Nas suítes a linguagem fica condicionada de forma mais direta ao elemento folclórico ou popular, pela busca pela “fotografia artística do material sonoro”. Nesse sentido, a necessidade do desenvolvimento temático é diluída pela necessidade de expressão dos elementos característicos das manifestações ou tradições evocadas. Já na forma sonata, o desenvolvimento temático se mostra com mais evidência e o material folclórico ou popular/urbano vincula-se a ele, tornando a linguagem menos direta e conseqüentemente mais elaborada. Essa diferença de abordagens traz às suítes um pianismo mais acessível ao intérprete. Nessas obras a linguagem pianística se mostra mais espontânea devido ao fato do material folclórico ser abordado de maneira mais direta que nas obras para piano de 1950 e 1951.

A abordagem mais ou menos direta do folclore (principalmente o folclore pernambucano) é citada por Guerra-Peixe, posteriormente na década de 1970, no documento intitulado *Relação cultural e artística de Guerra-Peixe com Pernambuco*, de 1974. As duas diferentes abordagens do material folclórico são denominadas

como folclorismo direto e indireto (VETROMILLA, 2006, p. 84)¹²². Num contexto de comparação, a *Suíte n. 2* expressa o folclorismo direto (linguagem mais clara e acessível) e a *Sonata n. 1* o folclorismo diluído (linguagem mais complexa, condicionada à natureza da composição).

Curiosamente as duas suítes, consideradas por Serrão (2007, p. 71) como “peças importantes na obra de Guerra-Peixe” demoraram a ser executadas. A *Suíte n. 2* teve sua estreia em 1967, em Ouro Preto, Minas Gerais e a *Suíte n. 3* em 1964, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os pianistas que fizeram as estreias das obras foram Maria Aparecida Ferreira e Heitor Alimonda, respectivamente. Ambas as peças foram editadas pela Ricordi Brasileira, sendo que a *Suíte n. 2* foi classificada em 1º lugar no Concurso de Composição Musical, em comemoração aos 150 anos da Ricordi de Milão. As obras foram dedicadas ao pianista Arnaldo Estrela e a Rossini Tavares de Lima, respectivamente.

Escolhemos a *Suíte n. 2* como obra representativa do período passado em São Paulo (1953 a 1961). A seguir faremos a análise da obra procurando caracterizar em sua linguagem os conceitos desenvolvidos por Guerra-Peixe neste período, reformulando as ideias de Mário de Andrade e conseqüentemente o nacionalismo musical.

5.4 A SUÍTE N. 2 – NORDESTINA

Nesta obra é visível a presença da reformulação feita por Guerra-Peixe acerca das ideias de Mário de Andrade, apresentadas no início deste capítulo. Em cada movimento o compositor se inspirou numa determinada tradição ou manifestação folclórica ou popular (“o material”), optando pela utilização de determinados elementos musicais característicos das mesmas (“a seleção”), estilizando-as através de seus próprios processos composicionais (“a elaboração”). Todos os movimentos são inspirados em fontes pesquisadas em Pernambuco. Mesmo manifestações já conhecidas como a cantiga de pedinte e a polca são

¹²² A reflexão sobre seus próprios processos composicionais e obras sempre foi uma constante na trajetória de Guerra-Peixe. Por muitas vezes, num período posterior à composição de determinadas obras, o compositor traçava conclusões sobre seus processos numa forma de demonstração de constante crítica e renovação de sua própria prática. É esse o caso das formas de utilização do material folclórico (de forma direta e diluída), apresentados pelo compositor na década de 1970, mas que pode ser encontrado em obras da década de 1950, como as duas suítes para piano de 1953, *Nordestina e Paulista* e nas obras *Sonata n. 1*, *Sonatina n. 1* e *Sonata n. 2* e *Sonatina n. 2*, posteriormente. Outros desdobramentos dessas formas de utilização do material folclórico pernambucano e nordestino serão abordados no capítulo 6.

abordadas pelo compositor sob um ponto de vista diferente. Isso pode ser corroborado pelas notas apresentadas pelo compositor na edição da *Suíte n. 2*, datada de 1959. O fato de a edição apresentar notas explicativas enfatiza a necessidade do compositor em divulgar as novas fontes pesquisadas, bem como criar uma maior conexão entre obra e o intérprete, tendo como meio o elemento folclórico/popular. Essa postura também indica a busca pela renovação. Além das notas explicativas sobre a obra utilizaremos como referencial de apoio outras publicações do compositor que tratam dessas tradições na análise da peça. Procuraremos ressaltar a particularidade de cada movimento a partir desses três aspectos descritos pelo compositor: material, seleção de elementos característicos e elaboração.

5.4.1 *Violeiro*

Este movimento substitui o tradicional prelúdio ou ponteio nas suítes e faz alusão ao canto do violeiro, “poeta-cantor que com sua inseparável viola se faz ouvir profissionalmente no meio do povo nordestino, entoando versos alegres e comumente improvisados ao sabor das circunstâncias” (GUERRA-PEIXE, 1959). Guerra-Peixe (1983) descreve o canto do violeiro também em sua *Apostila de Composição – Parte III*, indicando-o como sugestão para movimento vagaroso. Daí a sua utilização como movimento inicial da suíte.

Como elementos característicos Guerra-Peixe selecionou o aspecto melódico do canto do violeiro e o típico acompanhamento da viola para este canto. A melodia, segundo o autor possui dois tipos distintos: a *gemedeira* e o *galope-à-beira-mar*, as quais são localizadas no movimento pelo compositor nas notas explicativas. Existe uma grande semelhança entre a melodia utilizada na suíte e a melodia recolhida por Guerra-Peixe e apresentada na *Apostila de Composição* (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 6). Novamente o compositor optou pela criação de um tema apresentando características da tradição pesquisada. O que o compositor chamou de *galope-à-beira-mar* é uma variação rítmica da *gemedeira*. As melodias em ambos os casos apresentam modalismo, o que, segundo Guerra-Peixe (1959 e 1983) é uma característica marcante, que tem origem nos cantos bardos ibéricos medievais.

e.a. $\text{♩} = 96$

The image shows a musical score for Viola, Example 88. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'e.a. ♩ = 96'. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also circled letters 'A' and 'B' indicating specific sections of the music.

Figura 88: Guerra-Peixe (1983, p. 6), exemplo de canto do violeiro.

The image shows a musical score for Viola, Suite n. 2, I - Violeiro, measures 8-13. It consists of three staves of music. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Figura 89: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, melodia principal, compassos, 8-13.

Ao inserir a *gemedeira* no movimento o compositor o faz colocando a melodia “disfarçada” dentro de acordes em blocos, uma clara alusão ao acompanhamento da viola (com sua sonoridade característica) ao canto do violeiro. Também aqui o compositor utiliza os conceitos da harmonia acústica na construção dos acordes.

The image shows a musical score for Viola, Suite n. 2, I - Violeiro, measures 25-28. It consists of three staves of music. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The word 'express.' is written below the first staff.

Figura 90: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, relação da melodia com o *galope-à-beira-mar* e com a sonoridade da viola, compassos 25-28.

O elemento central da peça curiosamente não é a melodia, mas sim o típico acompanhamento da mesma: o *baião-de-viola*. Em sua *Apostila de Composição*

(GUERRA-PEIXE, 1983, p. 7-9) o compositor dá maiores detalhes sobre este elemento e suas variações. O *baião-de-violã* seria o “toque mais característico do violeiro nordestino”, e em algumas ocasiões o executante varia esse elemento percutindo o tampo superior do instrumento.



Figura 91: Guerra-Peixe (1983, p. 8-9), exemplo de *baião-de-violã* recolhido.

A forma do movimento proposta por Guerra-Peixe pode ser relacionada à descrição feita na *Apostila de Composição* (1983, p. 7) sobre o canto do violeiro: “antes de ter início o canto versificado pode haver um Prelúdio ‘para dar o tom’ [grifo nosso]; bem como fragmentos [grifo nosso] são introduzidos no decorrer da cantoria”. Guerra-Peixe utilizou a seguinte forma: introdução – A (*gemedeira*) – transição – B (*galope-à-beira-mar*) – transição – A’ (*gemedeira*) – coda. As duas formas diferentes de melodia são utilizadas como estruturação (a *gemedeira* com uma textura mais simples e o *galope-à-beira-mar* com uma textura mais carregada). O *baião-de-violã* é o elemento que faz toda a costura da forma no movimento, dando-lhe unidade.

Inicialmente o *baião-de-violã* é utilizado como ostinato (criando uma relação com a forma prelúdio), nas seções A, B e A’. Nas seções restantes é utilizado como introdução, transição e coda, sempre apresentando pequenas modificações. No exemplo a seguir, o trecho da introdução, no qual o *baião-de-violã* é apresentado inicialmente na região média e logo em seguida já sofre modificações (adquirindo um caráter harmônico). Como veremos Guerra-Peixe fez alusão na escrita pianística à forma mais simples do *baião-de-violã* e à sua variação (quando o violeiro percute a madeira da viola, já no compasso 5 da figura seguinte).

Figura 92: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, *baião-de-violão* estilizado na escrita pianística, compassos 1-5.

O *baião-de-violão* também acompanha a densidade da escrita da melodia. Quando a melodia é apresentada na forma de *gemedeira* sua configuração é apenas em uníssono. Quando a melodia é apresentada na forma de *galope-à-beira-mar* sua configuração já apresenta acordes.

Figura 93: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, variações do *baião-de-violão*, compassos 15-18.

O movimento apresenta relações cadenciais que são construídas a partir da melodia (com liberdade na condução dos acordes) ou também por relações intervalares entre o baixo do *baião-de-violão*. Nos dois casos há grande liberdade na construção dos acordes, podendo esse aspecto ser relacionado aos processos da harmonia acústica. Esses procedimentos enfatizam na peça a semelhança com o colorido sonoro da viola, extremamente rico de harmônicos e dissonâncias.

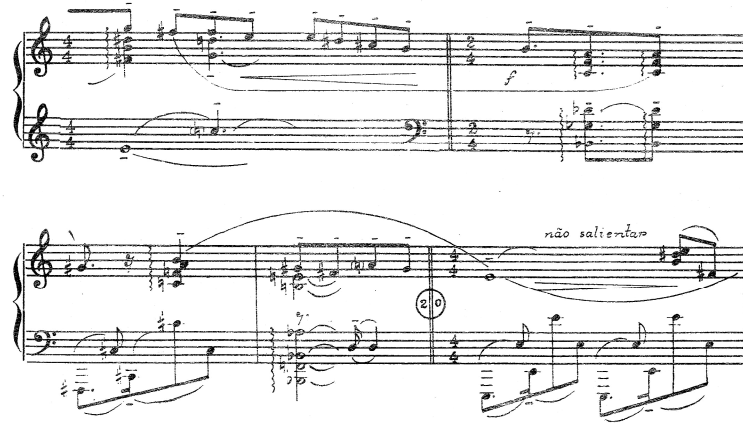


Figura 94: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, sugestões cadenciais, compassos 17-21.



Figura 95: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, I - Violeiro*, sugestão de polarização tonal a partir do baixo, compassos 50-53.

5.4.2 Cabocolinhos

O segundo movimento da *Suíte n. 2* é inspirado nos *Cabocolinhos do Recife*, uma típica manifestação popular do carnaval recifense. Guerra-Peixe teve contato com essa manifestação durante sua estada naquela cidade entre 1950 e 1952¹²³ no carnaval. Em 1972, passou novamente o carnaval em Recife e pôde novamente acompanhar essa tradição de perto. Os *Cabocolinhos* são grupos que se apresentam no carnaval trajando fantasias de índios, tendo para isso uma música

¹²³ Segundo Guerra-Peixe (2007, p. 36), nesses anos existia um grande número de associações de *Cabocolinhos* em Recife.

própria, denominada *baiano*. Também se apresentam em autos em ocasiões fora do carnaval¹²⁴.

A descrição dos *Cabocolinhos* encontrada em Guerra-Peixe (2007, p. 35-58) é bastante detalhada. Procuramos resumi-la aqui. O auto apresentado pelos *Cabocolinhos* é composto de vários momentos que se intercalam de forma dinâmica:

- Declamação – versos declamados, decorados ou improvisados, que tratam da história do Brasil, repletos de indianismo inspirado em autores como José de Alencar e Gonçalves Dias.
- Dança – denominada *toré*, que pode ser individualizada ou coletiva (em forma de coreografias denominadas manobras, as quais funcionam como elementos de ilustração da história declamada).
- Música – denominada *baiano* – possui uma instrumentação própria, tendo como instrumento principal uma pequena flauta de som bastante agudo (*inúbia*), cuja função é a execução da melodia durante toda a manifestação. Os outros instrumentos utilizados são todos de percussão: chocalhos (de metal, em formato de losango, denominados mineiros); tarol; surdo e apitos de metal.
- *Loas* - declamação específica para dias festivos, quando associações de Cabocolinhos se reúnem e trocam saudações.

Os *Cabocolinhos* também são encontrados em outros estados do Nordeste: Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte, mas somente na cidade do Recife apresenta música somente instrumental, algo que chamou a atenção de Guerra-Peixe.

No segundo movimento da *Suíte n. 2*, denominado *Cabocolinhos*, Guerra-Peixe utilizou como referência principalmente a música (*baiano*) dessa manifestação, a relação entre a *inúbia* e a coreografia (manobras) e os elementos melódicos (características da melodia da *inúbia*) e rítmicos (padrões recorrentes nos instrumentos de percussão).

Segundo Guerra-Peixe (2007, p. 46), cada *baiano* “consta de uma série de fragmentos melódicos independentes uns dos outros, mas que se repetem e se

¹²⁴ Informações sobre os *Cabocolinhos* podem ser encontradas nas notas explicativas da edição da *Suíte n. 2* (1959 – Ricordi), na *Apostila de Composição – Parte III* (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 17-21) e no livro *Estudos de folclore e música popular urbana* (2007- edição de Samuel Araújo), no qual se encontram vários textos de Guerra-Peixe publicados em revistas e jornais. O artigo *Os Cabocolinhos do Recife*, publicado em 1966 pela *Revista de Música Brasileira n. 15* se encontra neste livro. Entendemos que este texto (mais minucioso e mais antigo) é a base para os dois citados anteriormente.

intercalam à vontade do executante [da *inúbia*]”. A *inúbia* só para de ser tocada ao fim da composição, seja na dança, nas manobras ou nas declamações das *loas*. Entendemos que Guerra-Peixe se inspirou nessa constância da *inúbia* dentro da manifestação e suas variações para abordar a forma da peça.

Sendo uma forma A B A' coda, em todas as seções há a presença de uma melodia semelhante à da *inúbia* citada nos textos de referência. Essa melodia na seção A é apresentada após uma pequena introdução por duas vezes, sofrendo uma modulação. Na seção B, temos uma sequência de pequenas seções, nas quais a melodia sofre variações (escalares e rítmicas), sugerindo exatamente mudanças de coreografias (*manobras*) e as diferentes melodias tocadas na *inúbia*. A seção A' retoma a melodia inicial numa textura mais pesada e em tempo mais lento (com caráter dramático), seguida por uma variação melódica. A coda apresenta a mesma introdução inicial, com a melodia agora escrita uma oitava acima. Guerra-Peixe trabalhou com a tradicional forma ABA, mas inserindo características próprias do auto dos *Cabocolinhos* para diferenciar essas seções, não utilizando apenas a tradicional ideia de contraste entre as partes.

No aspecto melódico, o compositor procurou criar melodias à semelhança das que recolheu em suas pesquisas. Em Guerra-Peixe (1983, p.18) temos a descrição de diversas melodias recolhidas nos *Cabocolinhos* em Recife. As melodias utilizadas no segundo movimento apresentam diversas características das recolhidas, e são melodias criadas pelo compositor (e não citações). Nas figuras a seguir exemplos recolhidos e o exemplo da melodia apresentada na seção A. O primeiro grupo (1) é muito semelhante ao motivo utilizado na introdução. A melodia de Guerra-Peixe apresenta uma combinação de vários fragmentos rítmicos encontrados nesse exemplo.

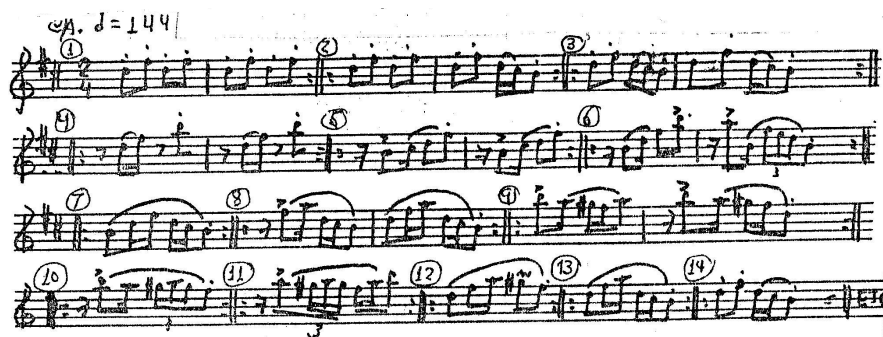


Figura 96: Guerra-Peixe (1983, p. 18), melodia de *Cabocolinhos* recolhida.

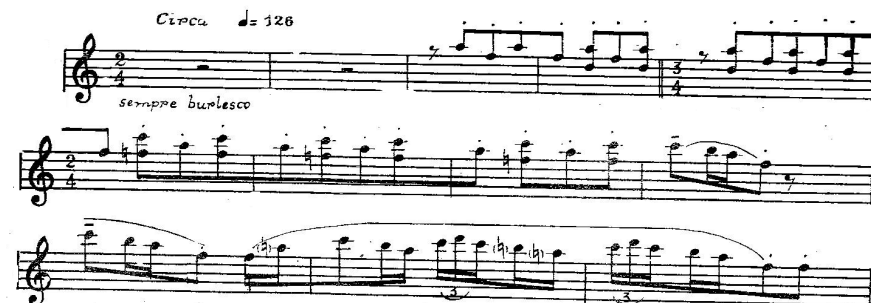


Figura 97: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, melodia inicial, compassos 1-12.

As melodias criadas por Guerra-Peixe também foram inspiradas nas escalas por ele recolhidas nos *Cabocolinhos*. O compositor cita algumas delas:



Figura 98: Guerra-Peixe (2007, p. 46), escalas identificadas nas melodias de *Cabocolinhos*.

Curiosamente o compositor não reproduziu nenhuma delas no movimento da suíte. A semelhança está na sonoridade (sugestiva de modalismo). Na seção A temos uma escala usada na melodia principal que é apresentada sobre as tônicas fá, lá e dó. São escalas de cinco notas (cinco notas iniciais do modo lídio). Esta escala é semelhante à segunda do exemplo acima no que se refere à quantidade de notas. Tem como principal característica o intervalo de quarta aumentada (como demarcado nos exemplos abaixo).



Figura 99: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, escalas utilizadas na seção A.

Já na seção B as escalas são de sete notas, apresentando um intervalo de terça na base. Esta escala assemelha-se à terceira escala descrita por Guerra-Peixe (sem a segunda nota), numa sugestão do modo mixolídio. O intervalo de sétima menor é colocado em evidência na melodia. Entendemos que Guerra-Peixe criou

suas próprias escalas procurando uma sonoridade modal característica e também evitando a citação de um elemento recolhido.



Figura 100: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, escala utilizada na seção B.

Na transição entre as seções A e A' a melodia oscila entre essas duas escalas, reforçando a característica modal da melodia do movimento.



Figura 101: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, compassos 35-37.

Os elementos rítmicos dos instrumentos de percussão dos *Cabocolinhos* também são utilizados por Guerra-Peixe com diversas funções. O toque dos apitos é utilizado como elementos que separam as diferentes entradas da melodia e também sofrem variações, como nos exemplos abaixo.



Figura 102: Guerra-Peixe (2007, p. 52), toques de apito utilizados nos *Cabocolinhos*.

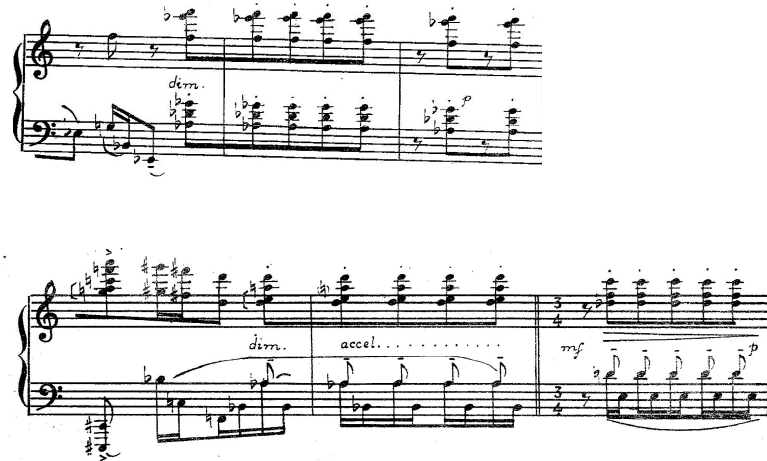


Figura 103: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, relação da escrita pianística com os toques de apitos, compassos 13-15 e 44-46.

Outro elemento que serve como estruturador é a marcação do surdo no *baiano*. Este instrumento apresenta um ritmo característico que pode sofrer variações de acordo com o grupo de *Cabocolinhos*.

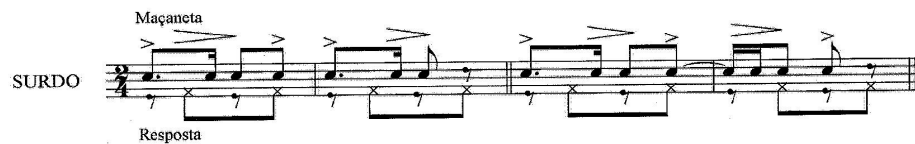


Figura 104: Guerra-Peixe (2007, p. 53), toque de surdo nos *Cabocolinhos*.

Inicialmente o compositor utilizou o ritmo do surdo na introdução (na qual aos poucos deixa de ser elemento percussivo e se torna também harmônico).



Figura 105: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, toque de surdo inserido na linguagem pianística, compassos 1-7.

Em outros momentos, o ritmo do surdo se transforma numa estrutura harmônica mais elaborada (com dois planos).

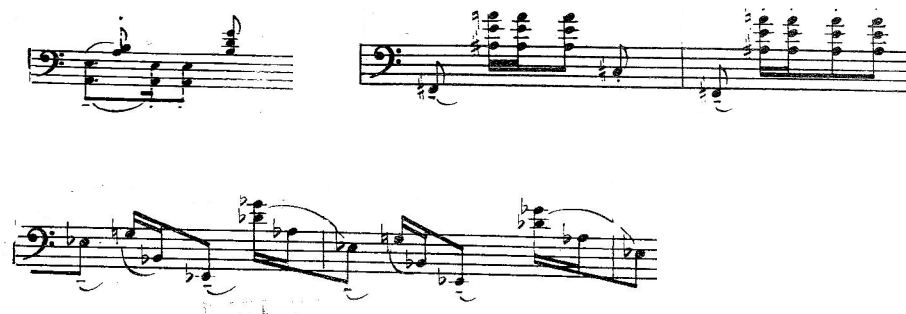


Figura 106: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, variantes do toque de surdo.

O ritmo do surdo também é utilizado como elemento de transição entre pequenas seções.



Figura 107: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, toque de surdo, compasso 34.

O tarol e os chocalhos não são utilizados de forma explícita. Nos exemplos a seguir (retorno da seção A) podemos relacionar a escrita pianística ao ritmo resultante de todo o instrumental do *baiano*. Comparemos a passagem e a descrição rítmica de Guerra-Peixe (2007, p. 53).

Figura 108: Guerra-Peixe (2007, p. 53), descrição do conjunto percussivo dos *Cabocolinhos* (*Tupis*).

Figura 109: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, compassos 42-47.

O aspecto harmônico do movimento aponta para a utilização dos modos de maneira livre. Segundo Faria (2007, p. 36) a forma como Guerra-Peixe tratava os modos “era livre de fórmulas estereotipadas”, evitando “acordes triádicos e cadências típicas”. Como já vimos, no segundo movimento da *Sonata n. 1*, o compositor criou uma harmonia inspirada de forma livre nas notas de uma escala modal.

Os processos da harmonia acústica (sobreposição de intervalos de forma independente da melodia, buscando maior ou menor tensão harmônica) também podem ser encontrados neste movimento associados à melodia de caráter modal. Essa mistura cria uma sonoridade especial: ao mesmo tempo com um “sabor” modal, mas dissonante e moderna, dissociada das cadências típicas dos modos e, portanto, da previsibilidade.

Na figura abaixo um exemplo de sobreposição de modos em diferentes tônicas (melodia na escala criada por Guerra-Peixe, que tem o intervalo de 4ª aumentada como característica, inspirada na sonoridade da *inúbia*) e acordes (sugerindo o modo mixolídio em mi bemol).

Figura 110: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, compassos 10-12.

Já neste exemplo, também de forte relação com o colorido modal, melodia e acompanhamento tem a mesma tônica. A melodia ainda se encontra na escala criada por Guerra-Peixe e no acompanhamento sugere o modo mixolídio sobre tônica lá (a mesma da escala).

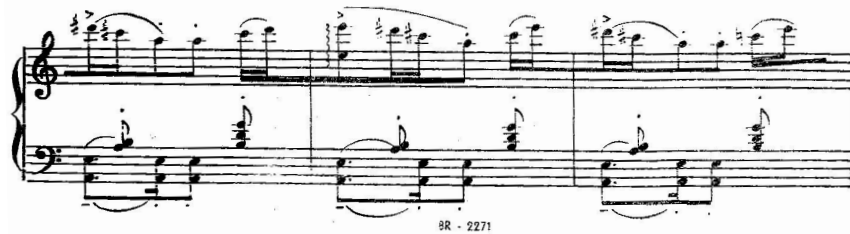


Figura 111: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, compassos 17-19.

No exemplo abaixo uma associação entre uma das escalas criadas por Guerra-Peixe (seção B) sobre uma harmonização que sugere acordes construídos a partir da harmonia acústica (os acordes apresentam a mesma relação intervalar). Dessa forma a melodia de caráter modal se encontra sob uma estrutura dissonante constante, que, pela repetição, perde essa característica (emancipação da dissonância).

Figura 112: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, II - Cabocolinhos*, compassos 27-34.

O movimento apresenta uma grande riqueza de timbres resultante da busca pela sonoridade característica do instrumental dos *Cabocolinhos* (a oposição constante entre a inúbia e os instrumentos de percussão). Assim, as regiões do piano são colocadas em constante contraste. A articulação utilizada tanto com inspiração na inúbia quanto nos instrumentos de percussão contribui para dar relevo à escrita, enriquecendo-a de nuances sonoras. Outro elemento explorado é o contraste de dinâmica e as mudanças de andamento, uma forma de alusão ao caráter diferenciado da coreografia. Se no primeiro movimento a ressonância do piano foi o elemento principal a ser explorado, neste foram a sonoridade brilhante, estridente e percussiva do piano.

5.4.3 – *Pedinte*

O terceiro movimento é o mais lento da suíte e é inspirado nas cantigas de pedinte, uma tradição musical encontrada em várias regiões do Brasil. As cantigas de pedinte, também conhecidas como cantigas de mendigo, são uma categoria dos chamados cantos de trabalho (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 150).

[...] tais cantos visam não uma regularização ou acréscimo da atividade do trabalhador, mas à obtenção de um resultado que se deseja conseguir de outrem. Os cantos de pedintes mais característicos são os de cegos de rua. Monótonos e tristonhos, constituem uma tradição portuguesa. Nas feiras nordestinas ainda se conserva o costume dos cegos pedintes. Alguns tocam instrumentos, outros cantam em dueto ou isoladamente, pedindo esmolas numa súplica plangente e anasalada (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 150).

Camacho (2004, p. 70) define este tipo de tradição musical oral como um desdobramento da cantoria a qual define como “poesia em verso da tradição oral nordestina, incluindo tanto a parte narrativa como improvisada”. No quadro abaixo, os desdobramentos da cantoria nordestina descritos pela autora:

ÁREA	Nordeste Sertanejo				
GÊNERO	Cantoria				
SUBGÊNERO	Narrativa			Improviso	
ESPÉCIE	Romance	Desafio	Xácara	Desafio	Cantiga (de pedinte)

Quadro 7: aspectos da cantoria nordestina (CAMACHO, 2004, p. 70).

Guerra-Peixe (1959) também ressalta o caráter de improvisação das cantigas de pedinte, que se diferenciariam pelo texto literário, e pela “maneira como são interpretadas na voz popular, tendo-se em vista as oportunidades”. O compositor ainda enfatiza que nessas cantigas se usam escalas modais e que as mesmas podem ser cantadas a duas vozes e também com acompanhamento instrumental - como teria observado em Caruaru (PE) e Paulo Afonso (BA). O acompanhamento instrumental não seria a forma habitual, segundo o compositor.

Encontramos outra referência à cantiga de pedinte ou de cego em Guerra-Peixe (2007, p. 199-200), no texto “*Na sanfona de oito baixos*”. Neste texto o compositor descreve melodias coletadas de um cego de rua (José Ribeiro de Meneses), que pedia esmolas enquanto tocava sua sanfona de oito baixos nas ruas do Recife. Ao tratar das melodias coletadas Guerra-Peixe acrescenta: “na sua sanfona popular tanto executava melodias modais como tonais; estas no modo maior e menor” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 199). Esta oscilação entre tonalidade e modalidade foi utilizada como inspiração na estilização da cantiga de pedinte. No movimento da suíte em questão, o compositor utiliza o conceito da oscilação só que entre os modos.

Guerra-Peixe construiu o movimento numa forma A B A' B' (condensado) coda. Cada seção apresenta uma melodia principal que se repete. O primeiro elemento que destacamos na análise diz respeito ao caráter da cantiga de pedinte, do qual Guerra-Peixe não fala de maneira explícita, mas refere-se a ele com a expressão “a maneira” como as cantigas são interpretadas. Relacionamos isso ao discurso rítmico do movimento, que sugere declamação (pela simplicidade dos valores), insistência (pela repetição de frases), lamentação (pela utilização de síncofes) e liberdade (pela constante mudança de compassos). Abaixo os dois modelos de frase rítmica utilizados por Guerra-Peixe no movimento nas seções A e B respectivamente:



Figura 113: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, III – Pedinte*, perfil rítmico da melodia das seções A e B.

As síncofes dentro das frases representam exatamente a súplica do pedinte. Uma cantiga de cego citada por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira* apresenta também síncofes e a repetição de uma mesma frase rítmica. Este tema foi utilizado por Camargo Guarnieri em sua *Sonatina n. 3* para piano.



Figura 114: Andrade, (1962, p. 149), cantiga de pedinte (*O Cego*).

À construção da frase rítmica se une a utilização dos modos (elemento selecionado e estilização). Novamente temos aqui o tratamento livre dos modos, um traço no estilo composicional de Guerra-Peixe. Neste movimento este aspecto é centralizador. Segundo Faria (2007, p. 36) Guerra-Peixe utilizava no tratamento dos modos o que chamou de “flutuações e deformações modais”, algo que seria resultante das pesquisas junto às fontes populares.

Por flutuação [grifo nosso] entenda-se a introdução de notas estranhas ao modo; isto é uma prática comum a todas as culturas e que transcende em muito as tipologias modais traçadas por teóricos. Estas tipologias que são constituídas por “escalas” fixas e inalteradas, estão muito longe da prática artística dos povos. E é no folclore, que é coisa popular, que os modos são deformados [grifo nosso] 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 em música de concerto (FARIA, 2007, p. 36).

Nesse sentido, a partir de Faria (2007), entendemos como flutuação a oscilação entre vários modos e deformação como a introdução de notas estranhas (principalmente cromatismos) ao modo.

A flutuação e deformação do modo se dão tanto na melodia quanto na harmonia e, a partir desses processos Guerra-Peixe consegue a “fotografia artística” da cantiga de pedinte, evitando a citação de temas recolhidos e a abordagem “acadêmica” dos modos, privilegiando uma determinada escala e sua cadência típica. O compositor opta pela textura harmônico-polifônica (uma forma de maior exploração das possibilidades do piano). Assim é possível ter uma gama de variações harmônicas e melódicas dos modos (flutuação e deformação). Essa textura também pode ter uma relação com os instrumentos mais usuais das cantigas de pedintes (cegos): rabeca, viola e sanfona, nos quais é possível estabelecer notas pedais e melodias em contraponto.

A textura criada possui nota pedal (grave), melodia intermediária (ascendente em graus conjuntos) e a melodia em acordes paralelos de três sons. As modificações em

relação ao modo e sua harmonia vão acontecendo de forma progressiva nessa estrutura, sugerindo relação com a repetição comum na cantiga de pedinte (na qual as frases são repetidas com insistência). Abaixo exemplos da frase principal da seção A na textura citada anteriormente em quatro diferentes “coloridos modais”. No primeiro exemplo a melodia estaria no modo lídio (tônica sol); no segundo, lídio (tônica fá); no terceiro, dórico (tônica ré) e no quarto, modo lídio (tônica ré). Nas quatro frases a melodia (em acordes) apresenta deformações ou flutuações, através das notas do acorde e não da melodia propriamente. Na parte inferior da textura, nos dois primeiros exemplos temos a mesma tônica da melodia, mas modos diferentes, apresentando também flutuação ou deformação. Nos dois últimos exemplos as tônicas da melodia e da parte inferior da textura são diferentes, sendo os modos da parte inferior também alterados.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different modal coloring of the same phrase. Each staff features a downward-pointing arrow indicating a specific chord in the upper voice. The first staff is marked 'p'. The second is marked 'f'. The third is marked 'p' and 'cresc.'. The fourth is marked 'mf' and has a circled '10' in the lower voice.

Figura 115: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, III - Pedinte*, compassos 3-4, 7-8, 9-10.

Relacionamos esses coloridos também como uma alusão à “maneira” de cantar do pedinte descrita por Guerra-Peixe (1959). A flutuação modal seria uma referência aos artifícios expressivos do pedinte enquanto canta, utilizando alterações melódicas, acompanhado ou não por instrumentos, criando assim uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição.

Já na seção B, após uma expressiva mudança de direção e expansão da melodia, esta se desloca para uma região muito mais aguda, e a repetição de notas é mais enfatizada (insistência) culminando numa nota longa. Em seguida, surge a parte mais expressiva da seção B, na qual a melodia é apresentada solo, acompanhada apenas de grandes acordes longos e arpejados, como numa cadência. A melodia sugere os modos lídio e mixolídio (na tônica fá). O acorde arpejado apresenta notas cromáticas estranhas (deformação).

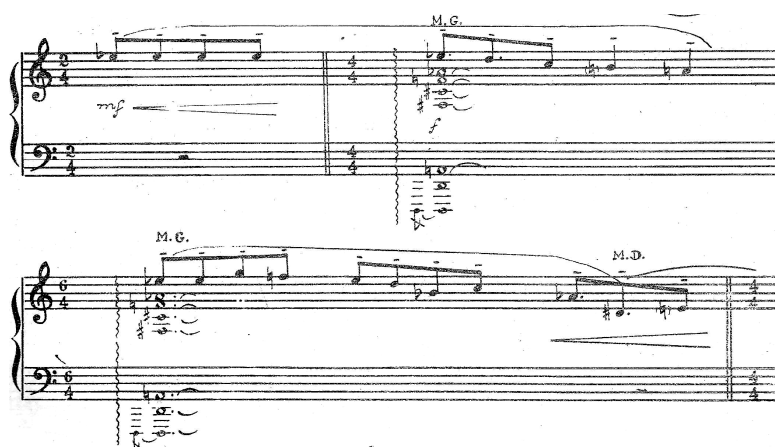


Figura 116: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, III - Pedinte*, deformação dos modos através da harmonia, compassos 16-18.

Em seguida uma nova mudança de textura articula a volta da seção A. Um fragmento da frase apresentada em B surge em textura coral e em seguida com a melodia no baixo, numa progressão por cromatismo, também em flutuação modal.

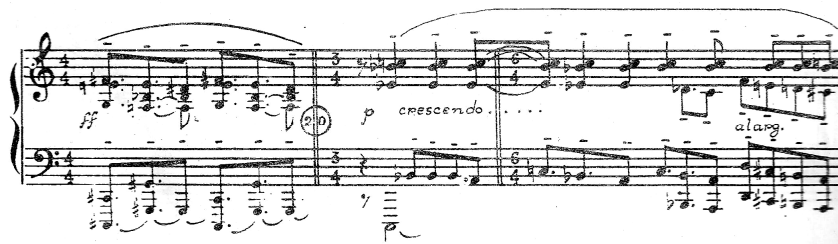


Figura 117: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, III - Pedinte*, exemplo de flutuação modal, compassos 19-21.

A seção A retorna numa textura mais complexa, com um tratamento mais orquestral do piano. Esse tratamento se estende à repetição também da seção B. Os processos de flutuação e deformação modais persistem nessa nova textura.

A coda traz um resumo das duas seções e um retorno à textura mais simples (inicial). Elementos utilizados nas duas seções são apresentados em *stretto*, com as melodias principais sofrendo aumento rítmica. O objetivo desse processo é a finalização, liquidando os elementos do canto do pedinte.



Figura 118: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, III - Pedinte*, finalização do movimento, compassos 43-47.

5.4.4 Polca

O quarto movimento da obra em questão aborda a polca como gênero. De origem europeia, mais precisamente da Boêmia, esta dança espalhou-se pela Europa a partir da primeira metade do século XIX como dança de salão e com forte associação à música para piano. Suas principais características são o compasso binário, andamento *allegro*, melodia saltitante, configurações rítmicas em colcheias e semicolcheias e a utilização de pausas no segundo tempo do compasso. A polca difundiu-se no Brasil a partir de 1845, como dança de salão, passando a dança popular, principalmente associada aos conjuntos de choro e sociedades carnavalescas. No Brasil fundiu-se com outros gêneros, ganhando duplas denominações: polca-lundu, polca fadinho, polca-militar, entre outras. Alcançou também o mundo rural, folclorizando-se (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, p. 636).

Uma das principais fusões relacionadas à polca no Brasil resulta no maxixe e no tango brasileiro. Nesses gêneros, a polca teria se fundido com o lundu, a *habanera* e

também incorporado a síncope afro-lusitana. Os compositores que melhor definem esses gêneros em suas obras são Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, p. 494). Muitas discussões podem ser encontradas acerca desses dois gêneros. A quem diga que são distintos e a quem diga que são a mesma coisa, apenas com nomes diferenciados por questões históricas e sociais. O próprio Guerra-Peixe (2007, p. 155) discorre sobre essa problemática. O autor diferencia os dois gêneros pela escrita: o tango apresenta simples melodia acompanhada e o maxixe uma estrutura mais complexa, “melodia contrapontada pela baixaria¹²⁵, passagens melódicas a guisa de contraponto ou variações e, em alguns casos, baixaria tomando importância capital”. O compositor ressalta a “procedência afro-europeia”, que se dá exatamente pela fusão do ritmo polqueado e do lundu e conclui: “a diferença entre o tango e o maxixe implica valores unicamente estilísticos e exige, para compreendê-la que se situem os compositores em sua época e nos lugares em que viveram” (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 155).

Essa breve introdução sobre a polca e suas fusões se fez necessária para análise do quarto movimento da *Suíte n. 2* justamente pelo fato de Guerra-Peixe ter abordado esse gênero exatamente sob o ponto de vista das fusões às quais este se prestou no Brasil e no nordeste. Nas notas editoriais da suíte o compositor relaciona as origens europeias da polca, sua forte relação com o repertório para piano e com a música tonal. Em seguida o compositor completa:

No Nordeste êsse [sic] tonalismo persiste nos meios populares, mas o povo, ao fazer sua Polca, o deformou, alternando-o segundo as suas tradições modais. Daí, quem tenha ouvido Polcas em sanfonas elementares, ou conjuntos típicos da região, notar que nelas é comum a mistura de elementos tonais e modais (GUERRA-PEIXE, 1959).

Guerra-Peixe se refere também à polca de forma mais abrangente, mas muito enriquecedora para nossa análise, nos vinte artigos publicados em uma série para o *Diário de Pernambuco*, denominada *Um século de música no Recife* (abril a outubro de 1952)¹²⁶. Nesta série o compositor realiza uma pesquisa nos arquivos da Casa Victor Préalte (fundada em 1851) e da Casa da Música (extinta em 1951). Através dessa

¹²⁵ Segundo Guerra-Peixe (2007, p. 154), denominava-se baixaria, na linguagem típica do choro, o “contracanto na parte grave do instrumento [violão] desde a modinha até as polcas, e, mais recentemente, os choros (forma musical)”. Cabe aqui ressaltar que o autor se refere ao choro primeiramente como uma forma de execução e interpretação de gêneros diversos (valsas, polcas, modinhas, entre outros) e depois como gênero.

¹²⁶ Todos esses artigos foram revisados e organizados por Samuel Araújo, no livro *Estudos de folclore e música urbana* (GUERRA-PEIXE, 2007).

pesquisa o compositor trata de assuntos diversos relacionados à vida musical do Recife nesse espaço de tempo, resgatando compositores e suas obras. O gênero polca é por muitas vezes abordado por Guerra-Peixe nesses artigos, sempre vinculado à música para piano (que muito contribuiu para o crescimento do mercado editorial no Brasil e no nordeste) e a diversos compositores nordestinos daquele período. Nos artigos Guerra-Peixe ressalta as características da polca de cada compositor, as fusões com outros gêneros, características rítmicas e harmônicas, forma, a popularidade do gênero. Essas características serão abordadas em momento oportuno.

Analisando o quarto movimento da suíte, encontramos algumas características que podem ser relacionadas à polca dos compositores nordestinos¹²⁷ descrita por Guerra-Peixe. O compositor enxergou na polca por ele vivenciada no nordeste (música popular para piano, suas fusões e desdobramentos – relações com os modos) uma autêntica manifestação musical nacional. Daí a sua utilização como referência na suíte, buscando uma "fotografia artística do material sonoro".

O primeiro aspecto que chamamos a atenção no quarto movimento é a questão formal. Esse é o movimento no qual a forma se mostra mais clara: A (aba) B (ab) A (aba). Entendemos essa escolha como uma referência às polcas pesquisadas por Guerra-Peixe. Em suas análises, por várias vezes salientou a clareza formal. Partindo desse esquema formal demonstraremos outros aspectos da polca criada por Guerra-peixe e suas relações.

A seção A (aba) possui diversas relações com a pesquisa realizada em Recife acerca da polca. Em primeiro lugar, Guerra-Peixe utilizou a relação entre tonalismo e modalismo para criar contrastes na seção A (aba):

- a - melodia tonal, que oscila entre o modo maior e menor e também entre tonalidade e modalismo.
- b - melodia totalmente modal.

Nas figuras a seguir os exemplos da riqueza da melodia, da primeira seção de A, na qual temos oscilação entre lá maior, lá menor e si eólio. A harmonia expressa polarizações apenas nos baixos do acompanhamento. Na parte aguda (acordes) é tratada de forma livre, em acordes que se movem por cromatismo, criando uma

¹²⁷ Cabe aqui citar a imensa admiração que Guerra-Peixe nutria por Misael Domingues (1857-1932), compositor e pianista alagoano radicado no Recife, e que tinha na polca seu gênero preferido. Nos artigos Guerra-Peixe faz uma comparação entre M. Domingues e Ernesto Nazaré: "Domingues está para a polca assim como Nazaré está para o tango. Sem se confundirem, há muita semelhança entre ambos. Ou melhor, Domingues é o Nazaré da polca" (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 260). Em vários depoimentos, Guerra-Peixe citou Misael Domingues como um compositor que era "nacional" em seu tempo.

sonoridade dissonante. A escrita representa uma fusão da polca com o choro (simbolizando a sabida relação histórica desses gêneros). A mão direita lembra a escrita do cavaquinho e a mão esquerda do violão. Essas relações também são salientadas por Gandelman (1996) e Vieira (2007).



Figura 119: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, compassos 1-5.

O próximo exemplo trata da segunda seção da parte A (b), cuja melodia é explicitamente modal, bem como seu acompanhamento, fazendo uma referência à polca do povo, tocada nas sanfonas de oito baixos. O acompanhamento agora apresenta articulações que podem ser associadas ao efeito do fole das sanfonas.

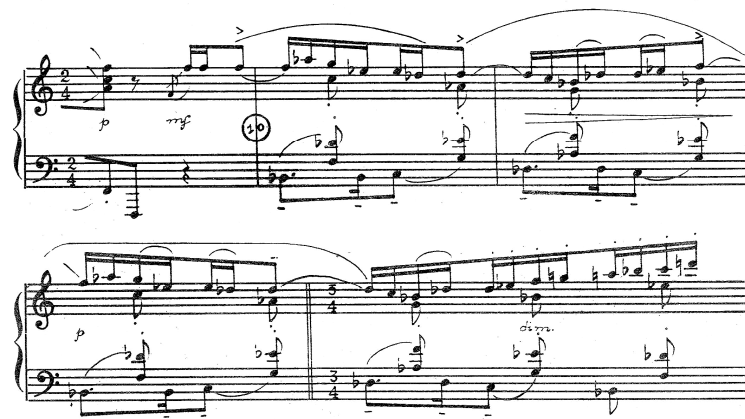


Figura 120: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, excerto de melodia modal, compassos 9-13.

No retorno à seção A, a melodia retorna em outra tônica, mas apresentando as mesmas oscilações na tonalidade e também modalidade.

As características melódicas de cada seção também podem ser relacionadas à polca (música de salão para piano, relacionada também ao choro) e à polca tocada nas

sanfonas nordestinas. Na primeira, temos um caráter jocoso, apimentado (representado pelos arpejos em *staccato*, pelas apojeturas, pela articulação - indicando medidas e delicadeza, e pelas intervenções rápidas e cromáticas nos finais das frases). Já na seção B a melodia é mais plana, com notas repetidas e em *legato*, indicando a sonoridade da sanfona e certa melancolia da música modal nordestina.

A melodia das duas seções apresenta uma característica rítmica que pode ser relacionada às pesquisas de Guerra-Peixe no acervo das editoras de música citadas anteriormente. Em um dos artigos, ao analisar uma polca de Eurico de C. Britto (sem data), intitulada “*Polka Brasileira*”, Guerra-Peixe encontra relações entre o ritmo da peça e do frevo e conclui: “seria preferível tê-la chamado polca pernambucana, porque num dos seus mais interessantes trechos é patente a aproximação que tem com o frevo”. (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 238). O compositor cita um trecho da obra analisada, o qual se encontra na figura abaixo:



Figura 121: Guerra-Peixe (2007, p. 238), excerto de *Polka Brasileira*, de Eurico de C. Britto.

A relação com o frevo levantada por Guerra-Peixe está exatamente na utilização da síncope no último tempo do compasso. Essa configuração rítmica pode ser encontrada na melodia das duas seções de A (a e b) do movimento em questão, como uma alusão à fusão da polca com o frevo na cultura pernambucana.



Figura 122: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, excertos da melodia, compassos 4, 9-13.

Na seção B (a) Guerra-Peixe utiliza como referência em sua estilização a fusão da polca com o choro, ao deslocar a melodia principal para a região grave do piano, numa clara referência a baixaria do choro. Esta melodia tem como principais características a constante modulação, a riqueza do desenho melódico e o uso de cromatismos (linguagem típica do choro). A escrita pianística reflete a sonoridade do violão (grave) e do cavaquinho (médio-agudo). Curiosamente a síncope (elemento da fusão da polca com o frevo) persiste no acompanhamento da mão direita (cavaquinho). Neste trecho também há sutis oscilações entre modo e tonalidade.



Figura 123: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, relações da escrita pianística com a linguagem do choro, compassos 23-28.

Na segunda parte da seção B (b), a melodia apresentada anteriormente passa para a região aguda, apresentando as mesmas características citadas e com a mão esquerda (violão) dialogando com a mão direita (cavaquinho).



Figura 124: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, compassos 37-39.

Na transição entre as seções B e A' Guerra-Peixe utiliza a melodia em uníssono e podemos perceber a clara intenção de oscilação entre modo e

tonalidade. No exemplo abaixo, temos a melodia inicialmente no modo de ré lídio, passando a ré menor, mas no fim da frase temos a sugestão de ré frígio.



Figura 125: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, IV - Polca*, oscilação entre modo e tonalidade, compassos 50-51.

A seção A é repetida com pequenas modificações apenas na melodia e nos baixos em alguns momentos (utilização de oitavas).

Guerra-Peixe conseguiu na *Polca* demonstrar a trajetória desse gênero, principalmente sob o ponto de vista das suas origens como gênero do repertório pianístico e das fusões com outros gêneros, criando na suíte um movimento dotado de delicadeza, humor e expressividade melódica.

5.4.5 Frêvo

No último movimento da *Suíte n. 2* Guerra-Peixe volta a abordar o frevo como tradição musical (como já o havia feito na *Sonata n. 1*). O *Frevo* da *Suíte n. 2* apresenta todas as características do frevo-de rua (frevo instrumental) já abordadas por Guerra-Peixe na *Sonata n. 1* e descritos em textos Guerra-Peixe (1983, 2007): frases anacrústicas, evocação da escrita e da sonoridade dos instrumentos da orquestra de frevo (palhetas e metais, principalmente), utilização de síncopes, exploração de regiões antagônicas do piano, contrastes bruscos de dinâmica e utilização de *crescendo* e *decrescendo* associados à progressão melódica, exploração na escrita dos diferentes estilos do frevo-de rua (*ventania*, *coqueiro* e de *abafo*), forma A- B- A (típica do frevo) e acorde em *tutti* no final. Na suíte a linguagem é muito mais simples e objetiva, diferenciando-se do último movimento da *Sonata n. 1*, no qual, além das características citadas, temos uma forte associação entre desenvolvimento temático, textura contrapontística e exploração das regiões do piano, o que resulta num elemento complicador da escrita.

No *Frevo* da *Suíte n. 2* podemos sentir claramente a intenção do compositor em criar uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição musical optando

por uma simplificação da linguagem, economizando seus meios principalmente em relação ao desenvolvimento temático e à utilização do contraponto. É recorrente o uso de melodias em uníssono, melodia sob simples acompanhamento, melodia em acordes arpejados, e, quando a textura contrapontística é utilizada se dá de forma simples, por movimento contrário ou pela utilização de elementos rítmicos simplificados. Abaixo, exemplos de duas passagens em textura contrapontística simplificada:

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble staff with a 'cresc.' (crescendo) marking, and a bass line with simple accompaniment. The second system shows a melodic line in the treble staff with a 'pp' (pianissimo) marking, and a bass line with simple accompaniment. The third system shows a melodic line in the treble staff with a 'pp' (pianissimo) marking, and a bass line with simple accompaniment.

Figura 126: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, V - Frevo*, exemplos de textura contrapontística simplificada, compassos 32-33, 52-58.

Outro exemplo dessa simplificação está também na forma. O compositor adaptou a forma A-B-A do frevo da seguinte maneira: A (a a' b a'); B (caráter de desenvolvimento); A' (a a' b a'). Todas as vezes que o elemento (a) surge, o faz por meio de uma introdução que sintetiza exatamente os estilos do frevo-de rua (*ventania* – caracterizado pelas semicolcheias dos saxofones, e *coqueiro* – caracterizado pelas notas agudas dos metais). Essa introdução dá unidade à obra e ao mesmo tempo simplifica a escuta, criando sempre uma referência para um novo acontecimento e pode sofrer modificações de altura e de textura.



Figura 127: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, V - Frevo*, exemplos de entrada do elemento (a), compassos 1-3 e 27-29.

Guerra-Peixe utilizou as características dos diferentes estilos do frevo-de-rua para diferenciar as seções do movimento em questão. A seção denominada A se caracteriza pelo predomínio da linguagem relacionada ao frevo *ventania* (escrita sugerindo virtuosidade e velocidade), com poucas intervenções da linguagem do frevo *coqueiro* (acordes sincopados na região aguda). O acompanhamento é simples sugerindo a marcação comum do frevo e é pontual¹²⁸.



Figura 128: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, V - Frevo*, excertos da seção A, compassos 6-12.

¹²⁸ Este também é um traço marcante do movimento. Embora o frevo seja uma dança que possui acompanhamento percussivo por todo o tempo, Guerra-Peixe pouco utilizou essa referência. Isso pode ser visto como uma forma de afastamento dos modelos de ostinato frequentemente utilizados nas obras nacionalistas.

Na seção B a predominância é da escrita do frevo *coqueiro*, ocorrendo acordes sincopados da região médio-aguda:



Figura 129: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, V - Frevo*, excertos da seção B, compassos 21-25.

Na seção B (com caráter de desenvolvimento), Guerra-Peixe explora as notas longas (do estilo do frevo *de abafo*), associadas ao desenvolvimento das ideias da seção A, inclusive a introdução.

Figura 130: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2, V - Frevo*, relações da escrita com o frevo *de abafo*, compassos 37-39, 24-28.

A seção A' é uma repetição da seção A, com diferenciação no acorde final (o qual já havia sido utilizado no fim da seção A)

Guerra-Peixe usa no frevo uma linguagem harmônica livre, na qual a melodia apresenta progressões por intervalos de segundas e os acordes são construídos livremente a partir dessa relação (utilizando os processos da harmonia acústica). Como exemplo utilizaremos o início da seção B, na qual a melodia obedece uma relação descendente de segundas em ambas as mãos. Esse processo traz equilíbrio à melodia, ao mesmo tempo em que a torna o foco do discurso, colocando a harmonia numa função de colorido e sob uma perspectiva de liberdade.

Figura 131: Guerra-Peixe, *Suíte n. 2*, V- *Frevo*, compassos 21 - 27.

Encerramos assim a análise da *Suíte n. 2*. Nela, Guerra-Peixe buscou a criação de uma “fotografia artística do material sonoro” de várias tradições musicais através da estilização do material folclórico e popular, uma característica marcante da linguagem composicional surgida após um período de intensa pesquisa folclórica. Esses processos demonstram a busca do compositor pela renovação de sua própria linguagem e conseqüentemente do nacionalismo musical.

6 UM REPRESENTANTE DO NOVO NACIONALISMO: DE VOLTA AO RIO DE JANEIRO:

Em 1961 Guerra-Peixe retorna ao Rio de Janeiro já como compositor reconhecido nacionalmente¹²⁹. No Rio de Janeiro o compositor retoma suas atividades como violinista, voltando a tocar em orquestras (Orquestra Sinfônica Nacional, da Rádio MEC) e se dedica como integrante a um quarteto de cordas recém-formado, denominado Quarteto Sul-Americano. Também dá continuidade à atividade com a música popular, ainda trabalhando com trilhas de filmes e programas de rádio (cujo perfil sofrera transformações). Na Rádio MEC passa a redigir o programa “*Nossa Música... Nossa Alma...*” (1963 - 1968), no qual não realizava mais orquestrações, mas redigia o programa que tratava da música e cultura nacionais, utilizando discos como ilustrações musicais. Também redigiu o programa “*O Assunto é Música*”, no qual tratava da evolução da música para cinema (AGUIAR, 2007, p. 144). Nesta fase Guerra-Peixe passa também a realizar arranjos para programas televisivos e para discos, como, por exemplo, os arranjos e regência de *Afro-Sambas* de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Em 1970, faz o arranjo do *jingle Prá Frente Brasil*, alcançando grande sucesso. Guerra-Peixe já tinha seu nome reconhecido como um dos maiores arranjadores do país e esses fatos vieram trazer ainda mais prestígio ao seu nome como arranjador.

Uma atividade que tem início com o retorno ao Rio de Janeiro é a de professor de harmonia e composição – a partir de 1963 - o que consideramos, a partir de então, uma importante influência em seu estilo composicional. Anos mais tarde essa experiência seria compilada num livro: *Melos e Harmonia Acústica* (1988). Trataremos desse aspecto com mais detalhes no capítulo seguinte.

¹²⁹ Segundo Egg (2004) desde o período passado em São Paulo, no qual Guerra-Peixe compôs obras relacionadas diretamente à pesquisa folclórica em Pernambuco e São Paulo, o compositor passou a ser considerado pelos críticos musicais da época (Luiz Heitor Correia de Azevedo, principalmente, e Vasco Mariz) como um importante nome do novo nacionalismo. A afirmação de seu nome se tornou completa através da publicação e estreia de obras orquestrais importantes como as *Suítas Orquestrais – Paulista e Pernambucana*, e mais tarde a *Sinfonia Brasília*. Guerra-Peixe também figura entre os seis compositores entrevistados pelo musicólogo e compositor português Fernando Lopes-Graça em 1958, com o objetivo de colher material para um artigo. O musicólogo buscava a compreensão da situação da música brasileira naquela época e, além de Guerra-Peixe entrevistou figuras importantes da música nacional como: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Luís Cosme e Cláudio Santoro. Este fato também reforça a ideia de reconhecimento de Guerra-Peixe como um representante no novo nacionalismo no Brasil naquele período.

6.1 UMA NOVA PAUSA NA COMPOSIÇÃO E A RETOMADA EM 1967

De forma contrastante, no período de retorno ao Rio de Janeiro Guerra-Peixe passa por um período de pausa na atividade de composição (1961-1967). Durante a pesquisa bibliográfica não encontramos muitas informações sobre as causas desse fato. Faria (1997, p. 78), afirma que o compositor associou essa pausa a problemas de ordem particular e não forneceu maiores detalhes sobre o assunto. Ao que tudo indica, Guerra-Peixe passou por uma nova crise composicional nesse período. Essa conclusão é reforçada pela correspondência entre Guerra-Peixe e o compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994)¹³⁰.

Tacuchian (2006) revela aspectos da correspondência entre os dois compositores no período de 1947 a 1975. Nessa correspondência, iniciada na fase dodecafônica de Guerra-Peixe e tendo 25 cartas no total, foram discutidos assuntos de grande relevância para o próprio Guerra-Peixe (como a divulgação de suas obras por meio do contato com Lopes-Graça), bem como assuntos de grande relevância para a música brasileira (como o embate entre dodecafonistas e nacionalistas em 1950 com a *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri e suas repercussões).

Curiosamente numa dessas cartas Guerra-Peixe faz uma importante alusão ao período de pausa na composição citado anteriormente. Tacuchian (2006, p. 104) afirma que em 1965 Guerra-Peixe estaria passando por um momento de “crise existencial”. O autor cita um trecho de uma das cartas de Guerra-Peixe a Lopes-Graça (datada de 16 de julho de 1965), na qual o compositor afirma: “verdade é que tenho mandado a composição às favas, deixei há alguns anos de ter determinados problemas” (GUERRA-PEIXE, 1965, apud TACUCHIAN, 2006, p. 104)¹³¹. Essa pequena frase realmente pode ser relacionada a alguma espécie de crise na composição.

Na resposta de Lopes-Graça a Guerra-Peixe (12 de agosto de 1965), as palavras do compositor português são mais elucidativas e dão a entender a

¹³⁰ Fernando Lopes Graça (1906-1994) compositor e escritor português. Foi aluno de Vianna da Motta. Possui uma vasta obra musical, incluindo peças para piano, orquestra e outras formações diversas, bem como obras de inspiração nacionalista. Como escritor produziu uma obra bastante significativa acerca da música portuguesa e da música de seu tempo. Na década de 1950, foi perseguido pelo regime fascista português, tendo suas obras proibidas de serem executadas pelas orquestras portuguesas. A perseguição pelo regime fascista perdurou até 1972. Segundo Tacuchian (2006, p. 109), Lopes-Graça “foi uma versão portuguesa de Mário de Andrade”.

¹³¹ GUERRA-PEIXE, C. Carta a Lopes-Graça, 16/07/1965.

existência de uma crise e que Guerra-Peixe teria como intenção o abandono da composição.

Meu caro Guerra-Peixe. Gostei muito de receber notícias suas, mas estas mais me agradariam se viessem menos carregadas do pessimismo que o seu estado de espírito denota. Quero crer que a sua decisão de abandonar a composição será provisória [o grifo é nosso]. Todos nós temos desses momentos de desalento, mas essa nossa tirana – a composição – acaba por vencê-los e a ela acabamos por voltar mais rendidos. E será esse o seu caminho, assim o espero firmemente, porque você deve-se à música brasileira, embora esta possa momentaneamente não lhe oferecer as condições de que todo o artista tem necessidade para trabalhar – mas também se pode trabalhar sem elas... (LOPES-GRAÇA, 1965, apud TACUCHIAN, 2006, p. 104)¹³².

Em 1967 o retorno de Guerra-Peixe à composição se dá por meio de uma obra para piano, a *Sonata n. 2*, uma obra de grande dificuldade pianística. Para Faria (1997, p. 83), o retorno pode ter sido diretamente influenciado pela atividade como professor de composição. O autor cita trabalhos de arranjos e transcrições feitos por Guerra-Peixe neste período, os quais teriam sido relevantes nessa retomada. Esses trabalhos foram denominados por Faria (1997, p. 84) como uma espécie de “ensaio geral” do retorno à composição.

Segue-se a partir de 1967 uma fase de composição extremamente prolífica e quase ininterrupta até o fim de sua vida¹³³. As obras a partir de 1967 apresentam formações diversificadas fruto do trabalho de renovação do nacionalismo do compositor, que agora já possuía um estilo sedimentado. As obras são ao todo cento e quinze (115): 28 para violão solo; 23 para canto e piano; 22 para piano solo; 14 para música de câmara (grupos variados); 14 para orquestra (incluindo obras para instrumento solista e orquestra); 7 transcrições; 6 peças para coro e 1 obra para cinema. Nesse período Guerra-Peixe atinge sua maturidade musical, estilo totalmente consciente, no qual sua concepção estética está conciliada à sua técnica. A tradição e a modernidade se encontram fundidas. São algumas obras de destaque deste período: *Sonata n. 2* (para piano), *Prelúdios Tropicais* (para piano), *Museu da Inconfidência*, *Tributo a Portinari* e *A Retirada de Laguna* (para orquestra), *Série Xavante* (para coro misto), *Sonata n. 2* (para violino e piano), *Drummondiana* (para

¹³² LOPES-GRAÇA, F. Carta a Guerra-Peixe, 12/08/1965.

¹³³ Depois do período de pausa (1961 a 1967), o qual associamos a um momento de crise na composição, Guerra-Peixe ainda vivenciou dois curtos períodos em que sua produção foi interrompida. São estes períodos: entre os anos de 1974 a 1976 e 1989 a 1991.

meio-soprano e orquestra), *Sumidouro* (para voz média, violino, violoncelo e piano), *Lúdicas* (para violão), *Minúsculas* (para piano) e *Rapsódica* (para piano).

Entendemos que o período de pausa citado anteriormente (1961-1967) serviu a Guerra-Peixe como um momento de amadurecimento, de tomada de consciência do seu novo estilo composicional, principalmente da relação entre a pesquisa das tradições musicais folclóricas e populares/urbanas com os processos por ele criados de estilização desse material. Para Egg (2004, p. 192-193), no período que sucede essa pausa (a década de 1970) Guerra-Peixe teria adotado um “nacionalismo mais livre” como estilo composicional, fruto da reavaliação de seu próprio estilo.

Curiosamente após o período de pausa, o compositor redige seu *Curriculum Vitae* (1971), no qual descreve os principais traços evolutivos de seu estilo composicional e outro texto, *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, de maio de 1974. No segundo ressalta a importância do folclore pernambucano e nordestino como uma espécie de “selo” em seu trabalho a partir da década de 1950, o qual seria refletido de duas formas: direta e diluída, o que Vetromilla (2006) denominou de “folclorismo direto e diluído”. A influência do folclore pernambucano/nordestino seria tanta em seu estilo que o compositor afirma sobre si mesmo:

[...] mesmo quando pretende escrever música de caráter paulista, como resulta dos seus estudos em São Paulo, os elementos típicos do Nordeste marcam sempre sua presença em todas as situações da criatividade. (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 5)

Ao analisar as obras separadas pelo próprio compositor dentro desses dois aspectos no texto de 1974 concluímos que a utilização dos elementos folclóricos e populares de maneira direta está associada ao que Guerra-Peixe denominou de “fotografia artística do material sonoro” em seu *Curriculum Vitae* em 1971. Isso se reflete principalmente nas suítes: *Suíte n. 2 e 3* para piano, *Suítes Sinfônicas (Paulista e Pernambucana)*, *Três peças* para viola e piano. Outras obras também apresentam essas características como, por exemplo, *Três canções* (para voz e piano), *A Inúbia do Cabocolinho* (para flauta e orquestra), *Ponteado* (para viola sertaneja, posteriormente, *Prelúdio n. 5* para violão), *Duo característico* (para violino e violão), *Concertino* para violino e orquestra de câmara.

Já a utilização de elementos folclóricos e populares de forma mais ou menos diluída pela natureza do trabalho pode ser relacionada principalmente à utilização da

forma sonata e suas demandas formais e do desenvolvimento temático. Também surgem outras situações nas quais as obras exijam um tratamento diferenciado, como, por exemplo, a *Sinfonia Brasília*, na qual, além da forma sonata, a composição é associada a um texto, ou a *Retirada de Laguna*, na qual há associação com uma obra literária.

A ideia de diluição do material folclórico/popular em suas obras será algo que acompanhará o estilo composicional de Guerra-Peixe até as obras finais. Em texto apresentado por ocasião da estreia da obra *Sumidouro* (GUERRA-PEIXE, 1991)¹³⁴, o compositor afirma a busca por um estilo composicional mais pessoal, no qual a objetividade folclórica (a referência direta ao material folclórico ou popular) não fosse mais o foco principal e sim uma “abordagem mais liberada no tratamento do material de fonte popular”. Essas características seriam comuns às obras após o ano de 1976 e serão tratadas no capítulo seguinte.

A retomada da composição em 1967 dava início ao que seria o último momento da fase nacional, no qual Guerra-Peixe tinha total convicção de sua posição em relação à música nacional, total consciência dos seus objetivos composicionais e do papel que desempenhava como compositor e futuramente como professor de composição. Savary (2007, p. 212) denomina o período de 1967 até o fim da vida de Guerra-Peixe como “*Síntese Nacional*”, no qual o compositor teria atingido a inconsciência nacional descrita por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*. Usaremos essa nomenclatura para denominar o último período dentro da divisão utilizada neste trabalho dentro da fase nacional (1967-1993).

Através da pesquisa bibliográfica, pudemos visualizar que a partir desse último período Guerra-Peixe consolida o seu conceito de nacionalismo e sua linguagem composicional entra num processo de síntese e simplificação. Outros aspectos também podem ser ressaltados. Guerra-Peixe passou utilizar o termo música nacional, numa forma de oposição ao termo nacionalismo. Entendia o “nacionalismo” como uma atitude, na qual poderiam coexistir orientações estéticas diversas, e não como algo fechado, cristalizado. Não se considerava relacionado ao nacionalismo de Villa-Lobos, F. Mignone, e Lorenzo Fernandez, entre outros. Para

¹³⁴ Texto disponível em <<http://www.guerrapeixe.com/index2.html>>.

ele, naquela corrente havia uma situação artificial muito relacionada à política. Isso enfatizava o viés de renovação em seu nacionalismo.

O nacionalismo é uma atitude política e ideológica antes de ser musical. Mas o sujeito pode ser nacional sem ser político. No meu caso, por exemplo, a minha preocupação foi ter uma música nacional. Claro que não existe nacionalismo sem política. Mas não com aquela situação do movimento [nacionalismo modernista] que era meio artificial (GUERRA-PEIXE, 1992, apud BARROS, 2007, p. 229-230).

Para Guerra-Peixe, o sentido da composição nacional deveria ser social, visando à criação de uma identidade nacional através da música, culminando numa linguagem universal (refletindo o pensamento de Mário de Andrade). As bases de sua música nacional seriam: a pesquisa das tradições folclóricas e populares (a qual renovou trazendo elementos ainda desconhecidos), a reflexão estética (advindas do pensamento de Mário de Andrade, de filósofos como Taine e G. Lukács¹³⁵ e de obras literárias de autores brasileiros), e da elaboração técnico-composicional (advinda da sua própria necessidade de renovação e da prática do ensino da composição iniciada a partir de meados da década de 1960). Dessas bases surgiu um idioma musical nato, de identidade nacional e coerente com a modernidade. Nesse sentido Guerra-Peixe muito contribuiu para a renovação do nacionalismo como paradigma, adotando uma postura aberta, principalmente defendendo a coexistências de várias estéticas dentro de uma linguagem nacional e propondo processos inovadores de elaboração do elemento folclórico. São suas palavras:

O nacionalismo não é uma posição estética exatamente, mas uma atitude dentro da qual podem caber as tendências estéticas mais diversas. [...] Eu tenho para mim não ser importante usar ou não temas folclóricos, escrever ou não música aleatória, eletroacústica simples ou de mistura com instrumentos, música tonal – que afirmam estar “superada” – modal à maneira nordestina ou o que for. O essencial é que resulte da criação daquilo que a identifique como música nacional, flexível aberta, contemporânea e outras qualidades (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21/04/1984).

[...] acho que não interessa que a música de um compositor brasileiro seja de vanguarda, eletrônica, concreta, serial: interessa é que seja música brasileira (KRIEGER, *Jornal do Brasil*, 10/05/1974).

¹³⁵ Segundo Vetromilla (2006) Guerra-Peixe foi influenciado pelo pensamento do filósofo húngaro G. Lukács, através da obra *Estética*. O conceito de mimetismo, “capacidade de assinalar valor extra-musical à obra de arte” (GUERRA-PEIXE, 1985, p. 1, apud VETROMILLA, 2006, p. 83) é utilizado pelo compositor principalmente com a intenção de “facilitar a compreensão por parte do ouvinte”, gerando maior comunicabilidade. Esse aspecto se relaciona aos títulos e subtítulos expressos em suas obras, algo muito marcante a partir das obras compostas em São Paulo. Segundo Vetromilla (2006) a utilização do folclore pernambucano/nordestino de forma direta e de forma diluída também tem influência da filosofia de G. Lukács, no sentido da música ser uma representante legítima dos fenômenos da natureza. Para Guerra-Peixe o folclore era uma legítima representação da natureza.

Entendemos a *Sonata n. 2* como uma obra de grande importância no que diz respeito à retomada da atividade composicional (como ponto de partida para o último período dentro da fase nacional). A obra pode ser relacionada à linguagem musical que começava a se afastar da objetividade folclórica e já apontava para a intenção de uma abordagem do elemento folclórico/popular de forma mais deliberada, buscando uma maior síntese entre o elemento nacional e os aspectos composicionais (uma espécie de desdobramento do “folclorismo diluído”). A *Sonata n. 2* também apresenta uma característica de dualidade muito particular entre a dificuldade pianística (na execução) e a busca pela síntese (estilo composicional). Apresentaremos uma análise da *Sonata n. 2* ressaltando os pontos levantados aqui.

6.2 A SONATA N. 2: EM DIREÇÃO À SÍNTESE NACIONAL...

A *Sonata n. 2* foi dedicada a Maria Aparecida Ferreira, que foi aluna de Guerra-Peixe nos Seminários Pró-Arte do Rio de Janeiro. Guerra-Peixe, em entrevista (1984), considerou a *Sonata n. 2* uma das suas dez principais obras¹³⁶. Segundo Serrão (2007, p. 63-64) a peça poderia ter sido dedicada ao pianista Nelson Freire (por sugestão de uma personalidade do mundo musical carioca a Guerra-Peixe). Mas esse fato não se consolidou, levando o compositor mais tarde a se questionar sobre as possibilidades de projeção da peça se o tivesse feito.

Na bibliografia consultada a *Sonata n. 2* sempre é destacada pela sua grandiosidade pianística e pela sua dificuldade na execução. Gandelman (1996, p. 78) lista as dificuldades técnicas da obra e classifica-a como nível avançado III (o penúltimo nível de dificuldade em sua escala). Já Alimonda (2007, p. 110) se refere à obra como peça monumental e de forma descontraída acrescenta: “difícil a danada!”. Serrão (2007, p. 69) considera a obra o ponto máximo de dificuldade técnica nas obras para piano de Guerra-Peixe, considerando que, após essa obra o compositor “começou a compreender as implicações de uma peça de tal porte: sua música se tornara inacessível à maioria dos intérpretes”.

¹³⁶ Em entrevista a Lucas Raposo (*Suplemento Literário* do jornal *O Estado de Minas Gerais*) em 1984, Guerra-Peixe listou suas dez principais obras: *Noneto* (1945); *Suíte Sinfônica n. 2* (1955); *Sinfonia n. 2 - Brasília* (1960); *Sonata n. 2* para piano (1967); *Duo* para clarineta e fagote (1970); *Cânticos Serranos n. 2* para canto e piano (1976); *Sonata n. 2* para violino e piano (1978); *Drummondiana* para meio-soprano e orquestra (1978); *Prelúdios Tropicais* para piano (1978-1979) e *Lúdicas* para violão (1979).

Se a obra apresenta complexidade técnica em relação à linguagem pianística, por outro lado já aponta para sínteses no que diz respeito à linguagem composicional. A *Sonata n. 2* Guerra-Peixe expressa em sua linguagem a influência das pesquisas realizadas em Pernambuco (principalmente) e em São Paulo. Os processos de estilização do elemento folclórico e popular ocorrem de forma mais refinada (se mostram de forma mais diluída), como cita no documento *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com o estado de Pernambuco* (1974), apontando para as obras da maturidade (a partir da segunda metade da década de 1970, que, nas obras para piano são representadas pelos *Prelúdios Tropicais*). Nas obras da maturidade a diluição do material folclórico se torna mais efetiva, e a linguagem composicional apresenta uma síntese entre material folclórico e popular e aspectos técnicos composicionais (forma e desenvolvimento temático principalmente)¹³⁷. Essa síntese relaciona-se com o conceito de estilização do material folclórico e popular muitas vezes mencionado por Guerra-Peixe em seus depoimentos. Significa uma superação do folclore, como afirma Alimonda (2007, p. 109).

E o Guerra-Peixe jamais se cansou. Pesquisou, aprendeu, comeu folclore, dormiu com folclore e muito diferentemente daquele senhor [Villa-Lobos] que disse eu sou o folclore, e não era nada disso, o Guerra superou os seus próprios conhecimentos e em vez de transformar-se no folclore transformou a este em mais uma ferramenta ao dispor de seu gênio criador. Sem dúvida o Guerra- chegou ao estágio final da criação, em música brasileira, esperado por Mário de Andrade. O elemento nacionalista sublimado e, de certa forma, internacionalizado. Tem que saber muito para chegar a esse ponto. É quando se pode chamar alguém de mestre (ALIMONDA, 2007, p. 109).

Na obra em questão a representatividade das tradições folclóricas populares de Pernambuco e São Paulo encontra-se principalmente no segundo e terceiro movimentos, nos quais é possível identificar claramente alusões às tradições musicais desses estados. No segundo movimento na parte central há uma clara referência ao canto das folias de reis (São Paulo), enquanto que no terceiro, na forma rondó, o compositor utiliza danças nordestinas (marcha-rancho, frevo, polca e cabocolinhos) para alternar as seções contrastantes. Essas referências folclóricas e

¹³⁷ Cabe aqui ressaltar que ao se referir ao elemento folclórico/popular, não estamos tratando de citações e sim de características próprias de uma determinada tradição musical brasileira (sejam elas melódicas, rítmica, harmônica, formais, timbrísticas, relacionadas ao caráter ou à forma de execução). Esse conhecimento só foi possível através da pesquisa folclórica.

populares se afastam da ideia da “fotografia artística do material sonoro” (período passado em São Paulo) na obra e são abordadas de forma extremamente adequada ao contexto musical (forma, contrastes entre as seções, apresentação de temas, desenvolvimento temático). A caracterização da síntese citada anteriormente é possível através da relação de contraste entre os temas dos movimentos, pela elaboração entre a forma e as danças nordestinas (no terceiro movimento), e pelo desenvolvimento temático por meio de motivos geradores (principalmente no primeiro movimento). Todas essas relações se dão tendo o elemento folclórico/popular como principal referência no processo composicional¹³⁸. Abordaremos esses aspectos em cada movimento separadamente.

6.3 PRIMEIRO MOVIMENTO – VIVACE

O primeiro movimento da *Sonata n. 2* apresenta uma forma muito clara e proporções muito equilibradas entre as seções típicas do *allegro* de sonata (exposição, desenvolvimento e recapitulação). Se tomarmos como objeto de comparação a *Sonata n. 1* (1950) veremos que na *Sonata n. 2* esses aspectos são trabalhados de forma muito mais objetiva. Na *Sonata n. 1* o desenvolvimento temático se mostra excessivo e associação deste ao uso constante do contraponto provoca certo desequilíbrio em relação à clareza do discurso musical (principalmente no primeiro movimento e no último). Já na *Sonata n. 2* o uso do contraponto é bastante comedido e se dá de maneira mais estrutural, colocando-o a serviço do desenvolvimento temático e da estrutura.

O elemento folclórico/popular se mostra bastante diluído e amalgamado às questões temáticas e formais. É possível relacionar os dois grupos temáticos (como na *Sonata n. 1*) às tradições folclóricas ou populares brasileiras, mas isso se dá de forma muito mais sutil¹³⁹. Novamente Guerra-Peixe lança mão de uma fusão de tradições. Na *Sonata n. 2* relacionamos o primeiro grupo temático, de caráter rítmico, marcado e percussivo à música afro-brasileira (principalmente *xangô* pesquisado no Nordeste), e o segundo, de caráter lírico e expressivo, à modinha e ao choro.

¹³⁸ Cabe aqui ressaltar a importância da vivência dos processos composicionais ligados ao dodecafonismo (principalmente o desenvolvimento temático e o uso da harmonia acústica) na estilização do elemento folclórico e popular.

¹³⁹ Obviamente, que na análise da *Sonata n. 1* tivemos a preciosa “ajuda” do compositor na identificação dessas tradições através da sua descrição da obra numa carta a Mozart de Araújo.

Guerra-Peixe utiliza características do toque da viola (violeiros) de forma estrutural no movimento, em momentos de transição.

Em entrevista a Sônia Maria Vieira (1985), ao ser indagado sobre o primeiro grupo temático da obra em questão e sua relação com o toque de tambores (muito utilizados na música afro-brasileira) o compositor afirma não ter tido a intenção de imitar um tambor: “se parece é porque coincidiu. Já se trata de um hábito no subconsciente que se extrapola na obra”. A entrevistadora insiste nessa questão:

SONIA – Não estou querendo dizer um determinado tambor especificamente, estou pretendendo dizer que a preocupação maior não era com um som determinado, era com o indeterminado; não era uma coisa exatamente precisa de sonoridade, era a ideia [grifo nosso], que você queria (canto exemplificando), ...

GUERRA – Exato (VIEIRA, 1985, p. 100).

Na entrevista citada acima Guerra-Peixe se refere ao que denominou de “hábito mental” em relação ao seu próprio processo composicional no sentido de se criar algo com identidade nacional (principalmente relacionado ao nordeste). São as palavras do compositor:

O hábito [mental] pode ser através da influência, quer dizer, no fundo é aculturação, coisa ocasional promovida por várias circunstâncias e a gente vai no rolo; ou pode ser como eu fiz, que me aculturei como nordestino mas foi proposital, o que em antropologia moderna chama-se ENCULTURAÇÃO. Quer dizer, é uma enculturação deliberada, resolvida, determinada pela própria pessoa. Foi o que aconteceu comigo, com referência ao nordeste (VIEIRA, 1985, p. 100-101).

Através das palavras do compositor podemos caracterizar o processo de síntese em seu estilo composicional: a diluição do elemento folclórico e ao mesmo tempo o fato desse elemento já se encontrar assimilado de forma inconsciente à prática composicional de Guerra-Peixe. A essa síntese ainda se une a forte relação que o próprio compositor afirmou ter sua música com o folclore pernambucano.

A relação da ideia inicial do primeiro grupo temático com a música de *xangô* se dá através da utilização de um padrão rítmico apresentado como ostinato (♩ ♪♪). Esse padrão é o mesmo do toque do *ilu* (tambor, no toque *jexá*), descrito na *Apostila de Composição* (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 33). A seguir os padrões rítmicos em questão:

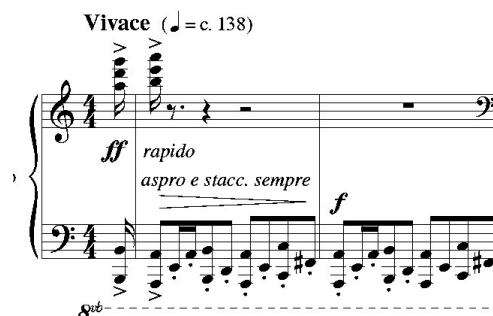
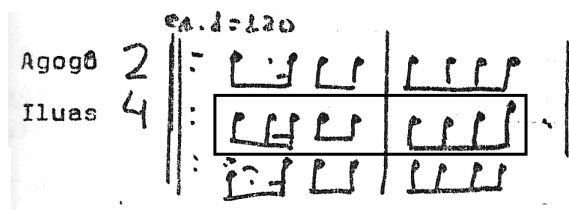


Figura 132: Guerra-Peixe (1983, p. 33), toque (*jexá*) de percussão de *xangô*; *Sonata n. 2*, 1º movimento, compassos 1-2.

Esse elemento rítmico é o ponto central da primeira parte do primeiro grupo temático (compasso 1 a 12), inclusive como motivo gerador. Nessa seção temos uma espécie de introdução na qual o ostinato demonstrado acima surge sob uma melodia em acordes incisivos e que se move por graus conjuntos da região médio-grave à médio-aguda, numa textura polifônica.

O ostinato apresenta um desenho melódico que se repete em todo o primeiro grupo temático e que pode ser relacionado ao processo de melodização da percussão, já citado neste trabalho. Como veremos adiante, este modelo rítmico-melódico de ostinato será um importante elemento no desenvolvimento temático do primeiro movimento e da própria sonata¹⁴⁰. A relação desse elemento com o toque percussivo do *xangô*, com o processo de melodização da percussão e com o desenvolvimento temático na obra pode ser relacionada às palavras de Guerra-Peixe sobre a *Sonata n. 2* em seu *Curriculum Vita* (grifos do autor). “Já residindo no Rio de Janeiro em 1967, volta ao trabalho com a *Sonata n. 2* para piano, que é uma espécie de continuação do espírito da *Brasília* no que tange ao ritmo (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 21).

¹⁴⁰ O ostinato é gerador de todo o primeiro movimento e da primeira seção do segundo movimento. No terceiro a coda é uma repetição primeiro grupo temático do movimento inicial (gerado pelo ostinato). Dessa forma, o ostinato é um elemento catalizador entre os movimentos da sonata, trazendo-lhe ainda uma dimensão cíclica.

Entendemos como “continuação do espírito da Brasília [a *Sinfonia n. 2*]” exatamente a utilização do processo de melodização da percussão, principalmente no primeiro movimento da *Sonata n. 2*. Esse aspecto foi destacado pelos críticos da época em relação à sinfonia, como uma nova forma de abordagem na música nacionalista. Guerra-Peixe cita as palavras do crítico Eurico de Nogueira França acerca da *Sinfonia n. 2*:

Sobre a composição escreveu Eurico de Nogueira França, quanto ao emprego dos instrumentos de percussão, que é interessante prevenir, são os comuns de orquestra sinfônica: “..... o emprego arguto da percussão que às vezes soa até como solista, chegando mesmo a adquirir valor melódico, são alguns dos elementos que perfazem essa atmosfera reconhecivelmente nossa, sem o menor intuito de nacionalismo ostensivo. (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 21).

Na segunda parte do primeiro grupo temático surge uma melodia que também pode ser associada às melodias de *xangô*, principalmente por apresentarem notas repetidas, insistência em determinados desenhos melódicos e caráter modal (a melodia criada por Guerra-peixe oscila entre o modo de lá dórico e eólio). Essas características ocorrem na melodia criada por Guerra-Peixe. No exemplo abaixo, a melodia sob o ostinato (e suas derivações na região intermediária).

Figura 133: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 1º movimento compassos 13-16.

A utilização de uma melodia marcada sob um forte ostinato melódico-percussivo reforça a relação entre a escrita e a música de *xangô*. As palavras do compositor ao descrever o ambiente sonoro do *xangô* nos levam a fazer essas

relações com o primeiro grupo temático da *Sonata n. 2*, caracterizando a diluição do material folclórico e popular (abordado de maneira sutil, transformando-se numa textura que expressa a linguagem percussiva do piano).

Ao cantar no Xangô o iniciado – negro, mulato ou branco – abre sua voz e se faz ouvir sem a menor inibição, tal como sucede com os músicos que executam o Frevo. E tem de ser assim em virtude da alta intensidade da percussão, que é violenta [o grifo é nosso]. Não há meio termo (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 30).

A exploração do aspecto percussivo no primeiro grupo temático, estabelecendo uma sonoridade quase que primitiva, na qual o elemento rítmico figura como principal, como solista, está diretamente relacionada à dificuldade técnica da obra ressaltada anteriormente.

O segundo grupo temático contrasta totalmente ao primeiro no que diz respeito à sonoridade. Apresenta textura polifônica, agora sem a utilização de ostinatos. A melodia é de caráter lânguido e expressivo e a polifonia ocorre à maneira do choro (baixos que possuem um sentido melódico, movendo-se por graus conjuntos e cromatismo, melodia central contrapontando a melodia principal, sugestão de polarizações tonais).

Molto meno (♩ = c. 80)

50

p senza rigore sempre

sostenere il basso quanto possibile

poco rit.

53

Figura 134: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 1º movimento, entrada do segundo grupo temático, compassos 50-55.

No ponto culminante da melodia Guerra-Peixe explora a dissonância de acordes relacionados à harmonia acústica, direcionando uma maior tensão para

esse ponto. A dissonância da passagem é algo extremamente expressivo, sugerindo as influências e coloridos do *jazz* no choro e na música popular.

Un poco largamente

Figura 135: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 1º movimento, compasso 61.

6.3.1 – O desenvolvimento temático e suas relações

Como vimos, o primeiro grupo temático pode estar relacionado ao toque dos *ilus* no *xangô* e ao processo de melodização a percussão. Sendo o ostinato o ponto principal do primeiro movimento, veremos como Guerra-Peixe construiu este modelo e como procedeu em relação ao desenvolvimento temático a partir dele. Esse processo é para nós o aspecto mais importante desse movimento, pois a partir de um único elemento, todo o movimento é construído. Guerra-Peixe utiliza dois procedimentos importantes e que podem ser associados à técnica dodecafônica: o uso de motivos (células geradoras) e o processo de desenvolvimento contínuo.

No que diz respeito à utilização de motivos ou células geradoras, identificamos dois motivos, os quais denominaremos **X** e **Y**. O motivo **X** é curto e incisivo, e formado por acordes (inicialmente quartais) e oitavas que se movem numa relação de intervalo de 2ª. É o primeiro elemento apresentado no início do movimento. A seguir o motivo **X** e algumas de suas derivações em desenvolvimento contínuo nos compassos iniciais:

Vivace (♩ = c. 138)

Piano

ff rapido
aspro e stacc. sempre

f energico

dim. *mf cresc.*

8^{va}

Figura 136: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, motivo X e suas variantes, compassos 1-10.

O motivo Y já é uma derivação do motivo X. Optamos por nomeá-lo como motivo, pelo fato de ser maior e conter uma nova relação intervalar (o intervalo de 3ª). O motivo Y dá origem a diversas sequências intervalares que irão ser utilizadas como referência no desenvolvimento contínuo (os principais intervalos são: 2ª, 3ª e 4ª). A seguir o motivo Y e suas possibilidades de relações intervalares.

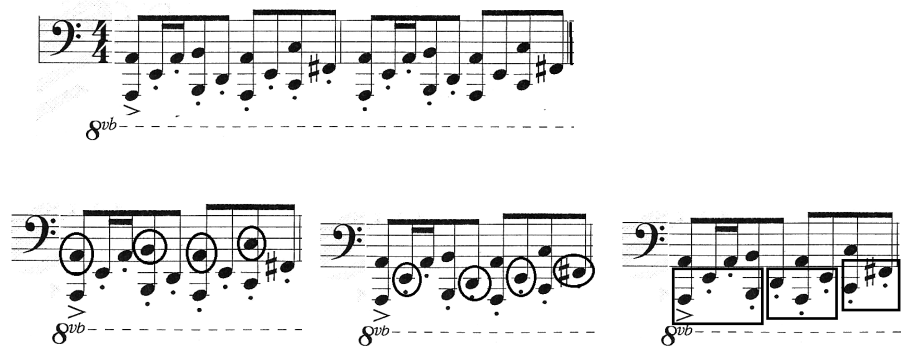


Figura 137: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, motivo Y e suas relações intervalares.

Nos exemplos a seguir o motivo Y e suas derivações em desenvolvimento contínuo:

Figura 138: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, derivações do motivo Y, compassos 11-14.

De forma original estes dois motivos geradores se fundem no desenvolvimento contínuo no primeiro grupo temático atingindo o ápice no compasso 25, no qual já se mostram modificados.

Figura 139: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, compassos 25-26.

Guerra-Peixe associou o desenvolvimento contínuo dos dois motivos no primeiro grupo temático à abertura na escrita pianística e ao aumento gradativo da intensidade. Esses processos reforçam a ideia da ambientação sonora da música dos cultos afro-religiosos no Brasil, a qual muitas vezes é associada à repetição e intensificação sonora.

Outra relação com o *xangô* ocorre com o próprio desenvolvimento contínuo (principalmente do ostinato), uma vez que no *xangô* são frequentes as variações de toques na percussão, como muitas vezes ressaltou nas cartas a Mozart de Araújo em tempos de pesquisa *in loco*. Esses aspectos representam a síntese entre elemento folclórico/popular e técnica composicional, tornando o discurso musical mais claro, coeso e ainda dotado de identidade nacional.

Após a apresentação do primeiro grupo temático, Guerra-Peixe realiza uma “manobra” extremamente criativa: insere uma transição que é derivada exatamente do ostinato transformado, na qual figura uma alusão ao toque da viola. O elemento folclórico é tomado como estruturador, mas deriva do desenvolvimento temático. Curiosamente, o toque dos violeiros não é algo que se relacione diretamente ao caráter percussivo das tradições afro-brasileiras. Mas a entrada do *baião-de-viola* no baixo e da alusão do toque da viola se fazem de maneira fácil, pelo fato de ser uma consequência do desenvolvimento contínuo dos motivos geradores. Além disso, essa alusão novamente confere identidade nacional à passagem num momento de estruturação importante.

Figura 140: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, utilização do baião-de-viola, compassos 27-32.

Após a transição segue uma pequena coda (repetição variada do início do primeiro grupo temático) que culmina numa nova transição, na qual o motivo **Y** sofre variações de compasso (no baixo) e a partir dessas variações vai adquirindo um novo caráter e é apresentado de forma aumentada e intercalado a grandes acordes. Essa transição anuncia o segundo grupo temático.

Figura 141: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, transição, compassos 47-49.

O segundo grupo temático é derivado também do motivo **Y**, mas apresentando um caráter completamente oposto, sugerindo a atmosfera da modinha e do choro, de andamento mais lento e de toque *cantabile*. A textura é polifônica e o contracanto central (derivado do motivo **Y**) também tem função harmônica. A harmonia é sugestiva de tonalidade, mas utilizando acordes da

harmonia acústica. Podem ser estabelecidas polarizações tonais através das repetições da melodia e pela linha do baixo, que se mostra ao estilo da baixaria do choro, com sentido melódico e movendo-se por graus conjuntos e cromatismo.

Molto meno (♩ = c. 80)

50

P senza rigore sempre

sostenere il basso quanto possibile

poco rit.

53

Figura 142: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 1º movimento, segundo grupo temático, compassos 50-55.

Após o ponto culminante (exemplificado na figura 213), no qual Guerra-Peixe lança mão da harmonia acústica no encadeamento (criando uma sonoridade quase jazzística), segue-se uma pequena coda (que faz a transição entre a exposição e o desenvolvimento), na qual a melodia (derivada de **Y**) é novamente colocada em desenvolvimento contínuo, agora sendo apresentada no baixo, com intervenções de acordes, numa espécie de evocação do espírito da valsa-choro. A escrita é muito semelhante a uma passagem da *Valsa n. 3*, o que reforça a relação do segundo grupo temático com o choro. A seguir os exemplos das duas passagens respectivamente:

67 a tempo Un poco mosso
senza rigore
71 accel. rit. rit.
dim.

Figura 143: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, compassos 67-72.

41 Poco meno (♩ = 40)
f dim.
44 poco a poco p

Figura 144: Guerra-Peixe, *Valsa n. 3*, compassos 41-47.

O desenvolvimento inicia-se associado ao caráter do primeiro grupo temático, explorando as diversas sonoridades do piano: oposição de regiões, de timbres e texturas. Os elementos **X** e **Y** são explorados de formas diversas (compassos 75 a 117), as quais podem ser associadas à elevada dificuldade técnica da obra, exigindo do pianista diferenciação de toques, de articulações, posições diferenciadas de acordes, escalas e arpejos, diferenciação de dinâmica e compreensão dos elementos que formam as texturas:

- Motivo **Y** em oitavas dobradas e motivo **X** em oposição de regiões (aguda e média);

Figura 145: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, desenvolvimento dos motivos X e Y, compassos 74-78.

- Motivo X em acordes quartais arpejados sobre motivo X (melodia em acordes movendo-se por intervalos de segundas);

Figura 146: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, desenvolvimento dos motivos X e Y, compassos 86-88.

- Variações do motivo X (acordes quartais) sobre arpejos, seguido de cromatismos (derivado do desenvolvimento do motivo Y);

Figura 147: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, desenvolvimento dos motivos X e Y.

- Melodia do primeiro grupo temático (2ª parte derivada de Y), modificada em acordes sobre motivo Y (ostinato transformado) e desenvolvimento dessa nova textura através de dobramentos e imitação em oposição de regiões.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 97-98) is marked *mf* and features a complex rhythmic pattern in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The second system (measures 109-110) shows a change in the bass clef pattern, becoming more rhythmic and repetitive. The third system (measures 111-112) continues the development of these motifs, with a clear transition in the bass clef pattern.

Figura 148: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, desenvolvimento dos motivos X e Y, compassos 97-98 e 109-112.

Numa segunda seção do desenvolvimento é evocado o caráter da segunda região temática. O motivo **Y** é o ponto central dessa seção, no qual o ostinato surge em oitavas dobradas no agudo e a melodia da segunda região temática na região média, criando uma brusca mudança no timbre.

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 118-120) is marked *p* and includes the instruction *Tranquillo (♩ = c. 69)*. The music features a steady, repetitive pattern in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. The second system (measures 121) shows a change in the bass clef pattern, becoming more rhythmic and repetitive.

Figura 149: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 1º movimento*, desenvolvimento dos motivos X e Y, compassos 118-121.

Uma nova transição é utilizada, novamente com os elementos do toque dos violeiros, na qual o compositor explora o *baião-de-violã* sob arpejos. Em seguida chega-se a recapitulação.

Na recapitulação, Guerra-Peixe utiliza o artifício de não apresentar a segunda região temática, enfatizando assim o caráter percussivo do movimento. O movimento se encerra com a afirmação dos dois motivos geradores (**Y** e **X**).

Figura 150: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 1º movimento, compassos 184, 186.

6.4 SEGUNDO MOVIMENTO: LARGO

O segundo movimento, construído em forma A (aba) B (ab) A (ba – com caráter de coda) pode ser relacionada ao conceito de folclorismo diluído, mas também já aponta para uma abordagem mais deliberada do elemento folclórico/popular, principal característica da maturidade de Guerra-Peixe.

Na primeira seção (A), temos a apresentação de uma melodia na primeira pequena seção (a), cujo caráter é expresso pelo próprio compositor (*calmo e afetuoso*) e que apresenta desenho descendente e repetição de notas. Desta melodia deriva a seção seguinte (b), cujo contraste principal se dá pela expansão da tessitura, da harmonia e da natureza do acompanhamento. Nos exemplos abaixo excertos das melodias principais das duas pequenas seções:

Figura 151: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 2º movimento, excertos da melodia das pequenas seções a e b, compassos 1-4 e 11-13.

Apresentando modalismo (o que remete naturalmente à música nordestina) as melodias citadas podem ser associadas a vários tipos de cantigas da tradição folclórica brasileira. Uma delas é o *acalanto*, pela sua simplicidade, compasso composto (sugestão do embalo) e pela associação com o caráter proposto pelo compositor. Por outro lado, a melodia também pode ser associada ao canto dos pedintes nordestinos, já abordado por Guerra-Peixe na *Suíte n. 2* para piano, uma vez que apresenta uma melodia insistente, repetitiva e de caráter declamado.

Não sabemos se houve um elemento nacional inspirador para esse início de movimento: o que queremos ressaltar é a relação existente entre a melodia e elementos pertencentes às cantigas de tradições musicais brasileiras. A presença dessas características aponta para o que Guerra-Peixe definiu como um “hábito mental” em sua prática composicional. Ao criar uma melodia (cujo objetivo é contrastar ao enérgico primeiro movimento), as características das tradições folclóricas e populares já se fazem presentes de maneira natural, como parte de um idioma, superando o elemento folclórico/popular e colocando-o a serviço dos propósitos composicionais e expressivos.

Guerra-Peixe novamente utiliza o processo de flutuação modal (FARIA, 2007) na construção da melodia das seções, o que considerava uma característica marcante na utilização dos modos no nordeste. Outra característica é a mistura entre modo e tonalidade na melodia. Relacionamos este aspecto ao que Guerra-Peixe denominou como uma abordagem mais deliberada do elemento folclórico/popular, uma característica da última fase dentro da fase nacional.

O compositor tratou da mistura entre modalismo e tonalidade em sua música numa entrevista a Sônia Vieira (1985). Esta seria uma “liberdade” que passou a utilizar com a maturidade, com a assimilação do elemento folclórico/popular à sua linguagem, à medida que ia se distanciando da uma abordagem desses elementos de forma muito objetiva (“fotografia artística do material sonoro”).

Durante um certo tempo evitei misturar elementos modais com tonais. Então se eu fizesse música de caráter nordestino seria nordestina na melodia, na harmonia, no contraponto e no ritmo também. Se eu fizesse música tonal, coisa que raramente fazia, no caso do choro, jamais se misturaria com coisa nordestina. [...] mas agora, com o tempo, já estou conseguindo um casamento, uma fusão desses elementos (VIEIRA, 1985, p. 104).

Essa mistura pode ser visualizada na melodia da primeira seção de A, na qual temos uma oscilação entre o modo eólio, a escala menor melódica ascendente e o modo dórico (sobre tônica lá). Essas flutuações entre modo e tonalidade podem ser tomadas pelo intérprete como elemento de expressividade e nuances dentro do fraseado, ao ressaltar essas diferenças.



Figura 152: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, melodia da primeira seção de A, compassos 1-10.

Na segunda seção de A, a melodia oscila entre os modos dórico e eólio (sobre tônica ré) e no modo eólio e na escala menor melódica (sobre tônica lá).

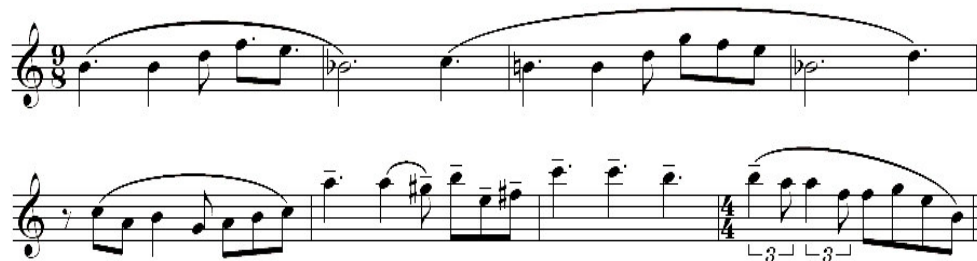


Figura 153: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, excerto da melodia da segunda seção de A, compassos 11-19.

A relação com a tonalidade também pode ser estabelecida através das seções de A. Na primeira seção (a) temos uma polarização na nota lá. Na segunda seção (b) temos polarização na nota ré (subdominante de lá), retornando à nota lá na terceira seção (a'). No ponto culminante da seção (b), Guerra-Peixe utiliza numa passagem uma mistura de harmonia tonal e modal: no compasso 17 – dominante da dominante (si – tonal); compasso 18 - acorde com função de dominante modal (mi – sol si –ré fá lá) em inversão.

Figura 154: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 2º movimento, compassos 17-22.

A melodia inicial da seção A pode ser relacionada aos motivos geradores do primeiro movimento pelas relações intervalares (principalmente pelo intervalo de segunda 2ª maior e pela repetição de notas). Ambos os movimentos apresentam polarização melódica na nota lá. Embora o tema inicial do segundo movimento possua apenas um plano melódico, é possível visualizar que esse contorno e sua sonoridade estão contidos na estrutura de vários planos do elemento **Y** (1º movimento). A transformação do caráter deste motivo gerador, de enérgico e primitivo em algo *calmo e affetuoso*, dão ao segundo movimento extrema expressividade e ao mesmo tempo unifica a obra. O desenvolvimento contínuo também é utilizado em toda a seção A, partindo da melodia inicial. Nos exemplos abaixo a comparação entre o motivo **Y** do primeiro movimento e da melodia apresentada inicialmente no segundo movimento.

Figura 155: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, relação entre o motivo Y (1º movimento) e o tema inicial do segundo movimento.

Ao terminar a seção A surge um elemento folclórico na transição entre as seções A e B e já anunciando o caráter da seção B (*un poco festivo*). Trata-se do toque da viola na Folia de Reis. Essa tradição musical brasileira foi descrita por Guerra-Peixe em sua *Apostila de Composição* (1983, p. 4), na qual a associa aos andamentos médios, indo de encontro à mudança de andamento que ocorre entre as seções A e B. Novamente temos uma caracterização do conceito de folclorismo diluído na obra, sendo a diferença entre os andamentos e o caráter do elemento folclórico como estruturador entre as partes.

Toda a seção B (ab) é construída tendo como referência a Folia de Reis, associada ao desenvolvimento contínuo. Em Guerra-Peixe (1983, p. 4, grifos do autor), o compositor descreve essa manifestação:

II – Em andamento MÉDIO.

1 – Folia de Reis. Grupo festivo popular que aparece no período natalino, em especial no dia 06 de janeiro, mas costuma se apresentar até alguns dias após. Há canto a solo e coral a duas vozes. Geralmente ao final da melodia os participantes entoam longamente (por tempo indefinido) um acorde distribuído em vários registros; isto é o acorde perfeito a diversas vozes (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 4).

Em seguida o compositor trata do ritmo acompanhante da Folia, onde figura o toque da viola utilizado como elemento de transição. Guerra-Peixe utilizou uma variação desse toque.

The image displays two musical scores. The top score is a rhythmic accompaniment for a Brazilian folk ensemble. It is written for Viola, Chocalho, Pandeiro, and Surdo ou Bombo. The tempo is marked 'ca. 100' and the time signature is 2/4. The Viola part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Chocalho part consists of a steady eighth-note pattern. The Pandeiro part has a similar eighth-note pattern. The Surdo ou Bombo part is a simple bass line with dotted rhythms. The bottom score is a piano accompaniment for measure 23 of the second movement of Sonata n. 2. It is in 4/4 time and marked 'animando'. The right hand plays a sustained chord of G major (G4, B4, D5) with a fermata. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Figura 156: comparação: Guerra-Peixe (1983, p. 4), ritmo acompanhante da Folia de reis e compasso 23 da Sonata n. 2, 2º movimento.

Quando a primeira seção de B se inicia, o ritmo apresentado na transição se transforma num coral, evocando a Folia de Reis, em acordes que se movem por paralelismo e que apresentam um ritmo marcado por síncopes. Neste momento continua a manter a unidade na obra, estabelecendo uma relação melódica entre as seções A e B (notas repetidas e intervalos de 2ª, principalmente a terminação em 2ª maior descendente). A escrita dos acordes expressa a utilização da harmonia acústica, explorando a dissonância e ao mesmo tempo evocando a sonoridade tipicamente “desafinada” e anasalada dos corais populares associados à sonoridade da viola (rica de harmônicos). Em seguida o coral é repetido oitava acima.

23 Un poco mosso (♩ = c. 63)

animando *p un poco festivo*

26 *mf*

Figura 157: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 2º movimento, seção B, relação com a Folia de Reis.

O coral também apresenta modalismo, característica também enfatizada na descrição das Folias de Reis na *Apostila de Composição* (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 4), o que o compositor denominou como “arcaísmo modal que lembra a música eslava, quer quanto à melodia como à harmonia”. A oscilação modal se faz presente (entre os modos mixolídio e dórico), agora se referindo ao folclore paulista, pesquisado por Guerra-Peixe no período passado em São Paulo e através do contato com Rossini Tavares de Lima.

Guerra-Peixe descreve a Folia de Reis como cantada a duas vozes na *Apostila de Composição*, mas utiliza três vozes na obra em questão. Em entrevista a Sônia Vieira (1985) o compositor também se referiu a essas diferenças no que diz respeito às referências ao material folclórico, que pode ser relacionado à Folia.

Agora, eu sei, por exemplo, a música que tem um tipo de melodia que o povo não canta em terças, eu evito botar essas terças. E se canta em terças, eu procuro coloca-las. Eu não ouvi cantar além de terças, mas há grupos em São Paulo que cantam a três vozes. O Rossini Tavares de Lima registrou isso, né? São três vozes quase sempre paralelas. Eu fiz aqui na Moda da Suíte Paulista, Cateretê, duas vozes com aquelas terças; uma terceira voz completa, no caso uma harmonia mais estilizada, que é para não deixar as coisas funcionarem sem recursos harmônicos, senão uma harmonia só de terças acaba cansando. Assim essa voz varia, dá um tempero (VIEIRA, 1985, p. 104-105).

Isso demonstra a estilização do material folclórico, que se coloca a serviço do objetivo composicional, no caso a construção da textura, do colorido harmônico e das possibilidades do instrumento, caracterizando o conceito de folclorismo diluído “pela natureza da composição”. A escrita coral cria uma total oposição entre as seções A e B, no que diz respeito à textura: a primeira apresentando melodia em textura harmônico-polifônica e a segunda com a melodia em paralelismo e escrita coral. Os objetivos composicionais e a identidade nacional se encontram amalgamados. O tratamento harmônico pode ser relacionado à harmonia acústica, mesmo partindo de uma melodia modal. Temos assim uma nova síntese de elementos musicais distintos: modalismo e harmonia acústica.

A seção seguinte de B, (b), representa o desenvolvimento da ideia do paralelismo (característica intrínseca da Folia de Reis). Agora somente na mão direita e em acordes quartais (evocando uma sonoridade muito utilizada no primeiro movimento), esta estrutura pode ser entendida como uma forma de melodização da percussão da Folia de Reis, uma vez que é colocada sobre uma melodia em acordes na mão esquerda.

Nessa estrutura também é possível identificar as oscilações de modo (mixolídio e lídio). Entendemos que esta seção representa a parte instrumental da Folia de Reis, que geralmente se intercala ao canto¹⁴¹. A mão esquerda pode ser

¹⁴¹ Em exemplos de Folias de Reis recolhidos por Castro e Couto (1977, p. 23 e 25), é comum a intercalação entre ao canto e a parte instrumental nesta manifestação.

relacionada à viola ou até mesmo à sanfona (instrumentos utilizados na Folia)¹⁴², agora com característica de solista. A escrita da mão esquerda enfatiza essa realização, principalmente devido às apojeturas nos inícios das frases, sugerindo o idiomático da viola. A escrita em acordes de três sons pode ser relacionada tanto à viola quanto à sanfona. Abaixo, o exemplo da segunda seção de B, ressaltando que aqui a dificuldade técnica se faz presente na execução dos acordes quartais em paralelismo, associada à aceleração do andamento e ao *crescendo*.

Figura 158: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, compassos 34-37.

A segunda seção de B culmina em grandes acordes no extremo agudo do piano, marcado o retorno à seção A. Nesses três compassos (44-46), a melodia inicial do movimento é evocada, mantendo a unidade no movimento e estabelecendo mais uma síntese entre os temas das seções.

Figura 159: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, ponto culminante, compassos 44-56.

¹⁴² Os instrumentos utilizados na Folia de Reis são: caixa, viola e pandeiro (principalmente), podendo também ocorrer a utilização de violão, cavaquinho, harmônica, sanfona, reco-reco-, triângulo, rabeca, entre outros (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 296).

Ao retornar à seção A, temos uma supressão da primeira seção (a). Surge a melodia de b, com o acompanhamento transformado e apresentando o paralelismo dos acordes apresentados em B. Mais uma forma de desenvolvimento contínuo. Este retorno retrata a dualidade entre a busca pela síntese na linguagem composicional e a elevação da dificuldade técnica. Cria um discurso claro e contínuo para o entendimento do intérprete, mas agrega a dificuldade técnica à sua realização.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 47, is marked 'a primo tempo' and 'f con molto suono e emozione'. It features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. The music includes a melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand with slurs and 's' markings. The second system, starting at measure 48, continues the piece with similar notation and dynamics.

Figura 160: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 2º movimento*, compassos 47-48.

A escrita pianística segue exuberante em toda a seção (b), chegando a ocupar três pautas. Em seguida a seção (a) é retomada no compasso 55, com caráter de coda, onde a melodia principal é apresentada parcialmente e intercalada com os acordes arpejados advindos da seção B, agora numa sonoridade delicada, na qual o compositor sugere: “imitando Celesta” e “*senza rigore*”. A ideia é de liquidação da melodia principal, com a exploração de partes da melodia:

57
imitando Celesta
e senza rigore
dim. poco a poco

64
poco rit.
cresc. p cresc.

66
a tempo
f molto suono e un poco pesante mf

71
lunga
pp sino estinguire il suono

Figura 161: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 2º movimento, excertos da liquidação da melodia e suas partes, compassos 57-58, 64-68, 71-74.

6.5 TERCEIRO MOVIMENTO – ALLEGRO

O terceiro movimento da *Sonata n. 2* apresenta características relacionadas ao conceito de “folclorismo diluído” (abordagem do elemento folclórico/popular de

forma diluída de acordo com as demandas da obra). Como já vimos, Guerra-Peixe buscou esse conceito principalmente em obras em forma sonata. No caso do terceiro movimento, em forma Rondó, a forma é construída associada ao elemento folclórico/popular de forma inovadora, sendo utilizadas danças brasileiras (principalmente nordestinas) no contraste entre as seções: o refrão (A) é uma marcha (carnavalesca), que é variada a cada reapresentação; as seções contrastantes são Polca, Frevo e *Cabocolinhos*. O compositor utilizou nas seções contrastantes danças as quais já havia abordado na *Suíte n. 2 - Nordestina*, para piano. Entendemos a relação entre forma e elemento folclórico/popular estabelecida por Guerra-Peixe como mais uma forma de estilização¹⁴³. Uma elaboração da forma a partir do elemento nacional, relacionando o contraste presente nas seções do Rondó (contrastes de caráter) ao contraste entre as danças nordestinas.

A referência à marcha carnavalesca e às danças nordestinas aponta a fusão entre os diversos materiais de conotação nacional (folclórico e popular), pesquisados por Guerra-Peixe. Esse tipo de procedimento já foi identificado em outras obras analisadas (principalmente a *Sonata n. 1*). O grande diferencial da *Sonata n. 2*, é que esse tipo de fusão se deu num movimento que se caracteriza essencialmente pela relação com a dança (rondó), sendo a utilização das danças brasileiras e seus respectivos caracteres contrastantes a própria essência desse rondó: uma síntese entre forma e elemento folclórico/popular.

Estilização semelhante (forma e material folclórico/popular) foi utilizada por Guerra-Peixe no *Quarteto de Cordas n. 2* (1958), no qual o compositor substituiu o *allegro de sonata* pela forma do *Cateretê* (dança paulista pesquisada em São Paulo)¹⁴⁴. Sobre essa estilização o compositor comentou (os grifos são do autor):

Nesta obra o ainda usual “allegro de Sonata” é substituído pela forma ampliada do *Cateretê* paulista. Apenas a forma, pois o conteúdo é no estilo nordestino; e no caso, uma coisa nada tem a ver com a outra. Possibilitam a substituição os próprios elementos contrastantes do *Cateretê*: o Rasqueado (toque rítmico-harmônico de viola “brasileira”, viola caipira); a Moda (canto a duas vozes de solista e seu “segunda”); o Palmeado e o Sapateado (elementos necessariamente rítmicos); e o Recortado (canto coral em terça, em andamento mais vivo). Sugerem seções mais ou menos equivalentes (não análogas) às do desenvolvimento da clássica Sonata bitemática, porém mais ingênuas em virtudes dos temas. Pois introduzir temas de caráter matuto ou caipira no “allegro de Sonata” seria o mesmo que colocar

¹⁴³ Miguel (2006) cita esse tipo de estilização nas categorias que propõe em seu trabalho.

¹⁴⁴ A utilização da forma do *Cateretê* e suas possibilidades também é citada por Guerra-Peixe (1983, p. 34-36) de forma mais detalhada no que diz respeito às seções contrastantes da dança.

um interiorano, com toda a sua simplicidade e costumes rústicos, dentro de um refinado smoking (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 20, grifos do autor).

Alimonda (2007) cita o terceiro movimento da *Sonata n. 2* como um “movimento que se sobrepõe” exatamente devido à relação entre forma e material folclórico/popular (estilização).

De repente o Guerra resolve, consciente ou inconscientemente, em compondo, dar uma aula de composição. Como tantos e grandes compositores o fizeram. E assim criam-se modelos. É o que acontece com a Segunda Sonata para piano. Toda ela monumental. Difícil a danada! E um terceiro movimento que se sobrepõe. Trata-se de um rondó formal, acadêmico mesmo. O genial é que o Guerra, conhecendo como conhece as danças nordestinas usa, após cada refrão, genialmente variado, uma dança na seguinte ordem: polca, frevo, cabocolinhos e uma grande coda com o material principal do terceiro movimento. Qualquer um poderia fazer isso? (ALIMONDA, 2007, p. 110).

Alimonda (2007) ainda ressalta uma escolha das seções do movimento (tema principal e demais seções contrastantes) dotada de “lógica formal e emocional”, o que relacionamos a capacidade de síntese entre elemento folclórico/popular e as questões composicionais (no caso a forma), uma característica marcante nesse último período da fase nacional.

Outra questão interessante deste movimento é a utilização da primeira seção temática do primeiro movimento como coda do *Rondó*, dando uma dimensão cíclica à obra, conferindo-lhe também unidade. O movimento apresenta a seguinte forma: A- B - A' – C – A'' – D – A''' – coda – A''''.

A renovação se faz presente neste movimento por se tratar de um “*rondó* abrazeirado”, com danças brasileiras contrastantes, principalmente danças pesquisadas no nordeste, que expressam a tradição musical daquela região e suas fusões, como é o caso da polca. Ao mesmo tempo essas danças caracterizam a tradicional forma *rondó* e expressam a identidade nacional: novamente uma síntese. O compositor ainda estabelece relações entre os materiais característicos de cada dança e o tema principal (marcha), em suas repetições, expressando novamente uma síntese (agora entre os diferentes elementos das danças utilizadas). Em momento oportuno demonstraremos essas relações.

O estribilho ou refrão do movimento apresenta uma melodia cuja origem é um exercício de contraponto realizado por uma aluna de Guerra-Peixe (a quem o compositor dedicou a obra – Maria Aparecida Ferreira). Esse fato reforça a

afirmação de Faria (1997) de que a prática pedagógica recém-iniciada no Rio de Janeiro (Seminários Pro-Arte) teria animado Guerra-Peixe a voltar a compor após o período de 1961 a 1967, citado no início deste capítulo. Em uma das cópias manuscritas consta a seguinte frase dedicatória¹⁴⁵:

Onze aninhos após a data da composição, ofereço a Aparecida este trabalho que lhe dediquei nos tempos da Pro-Arte. Convém lembrar que o tema do estribilho do III movimento deriva de um seu exercício de contraponto. Rio de Janeiro, 03/08/1978. (GUERRA-PEIXE, 1978).

O tema do estribilho é uma espécie de marcha (“*quase stilo de marcia*”, segundo o compositor), que pode ser associada à tradicional música de bandas brasileira, principalmente às marchas carnavalescas¹⁴⁶. A escrita pode ser relacionada aos instrumentos de sopro dessas bandas: uma linha melódica no grave (instrumentos graves da banda) marca o tempo da marcha e ao mesmo tempo estabelece um contraponto à melodia principal (instrumentos médio- agudos) construída sobre acordes. Tanto a melodia quanto os acordes a ela vinculados apresentam síncofes, dando à marcha uma característica de marcha carnavalesca. Guerra-Peixe utilizou compasso quaternário em sua marcha (com algumas alternâncias de compasso), mas manteve as características das marchas de carnaval, principalmente o diálogo entre a marcação do baixo e as síncofes na melodia.

No exemplo a seguir, a título de comparação, temos a introdução de *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga, considerada a primeira marcha carnavalesca composta no país, e os compassos iniciais do refrão do terceiro movimento. A marcação da marcha no baixo e a utilização de síncofes é característica de ambos os exemplos, bem como a utilização de compasso quaternário.

¹⁴⁵ Informações encontradas no catálogo de obras disponível no site <guerra-peixe.com>, no item Sonata n. 2.

¹⁴⁶ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 477-478) as marchas carnavalescas destinavam-se a acompanhar o desfile dos foliões dos blocos de rua e dos cordões de salões. Caracterizam-se pelo compasso binário, com apoio no primeiro tempo, numa forma de facilitar as passadas dos foliões. Inicialmente apresentavam andamento mais calmo, mas, a partir da segunda metade do século XX, tiveram seu andamento acelerado. A primeira peça considerada uma marcha carnavalesca foi *Ó abre alas*, composta em 1899 por Chiquinha Gonzaga.

Allegro

O a-bre a-las Eu que-ro pas-sar

Figura 162; Gonzaga (1899), *Ó abre alas*, compassos 1-4.

Allegro (♩ = c. 120) (Quasi stilo de marcia)

Piano

mf *non marcato*

Figura 163: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, compassos 1-6.

O tema da marcha apresenta pequena forma ternária (aba'). Na primeira parte e sua repetição (a e a') apresenta modalismo (modo eólio sob tônica sol). A utilização de modalismo na melodia expressa a fusão entre uma tradição tipicamente brasileira (a marcha carnavalesca) e a cultura nordestina, cuja música é essencialmente modal.

A segunda seção (b) é uma forma de desenvolvimento da primeira seção (a) e apresenta uma mistura entre modalismo e tonalismo, uma vez que podemos encontrar o modo eólio novamente (tônica sol suspenso) e a escala de si menor. Isso caracteriza a utilização desses dois sistemas na melodia de forma mais livre pelo compositor nesse último período da fase nacional, como citamos anteriormente através de um depoimento seu.

Após a primeira entrada da marcha (A) já temos a entrada da primeira dança, polca, seção B, que se dá por intermédio de uma desaceleração do pulso, de forma bastante simples, sem grandes preparações. Ocorre uma brusca mudança de caráter, sendo a polca um momento de delicadeza, sutileza e, acima de tudo, de bom humor.

Guerra-Peixe constrói a polca de forma semelhante à polca da *Suíte n. 2*, traçando relações entre as fusões ocorridas este e outros gêneros nacionais (choro e frevo) através da escrita, agora utilizando com mais frequência as mudanças de compasso associadas às modificações no tempo. A utilização da polca nesse rondó “abrasileirado” denota a importância desse gênero para o compositor, como expressão de fusões na música nordestina.

Em pequena forma ternária (aba'), a polca em questão apresenta polarização em torno da nota dó, com sutis sugestões de flutuação entre a tonalidade e o modo. É possível identificar a escala de dó maior, o modo lídio e o modo mixolídio no decorrer da melodia, uma alusão à fusão da polca (dança europeia de caráter tonal) com a cultura nordestina, de melodia essencialmente modal. A harmonia apresenta paralelismo por graus conjunto e características da harmonia acústica. O tema é derivado de intervenções rítmicas ocorridas na marcha (estribilho).

Figura 164: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 3º movimento, elemento gerador e melodia da polca (B), compassos 16-18 e 22-25.

Na primeira pequena seção (a) temos uma melodia formada por pequenos motivos rítmico-melódicos, cuja articulação é rica e direciona o discurso para o primeiro

tempo do compasso, enfatizando o caráter de dança. Esses motivos são colocados em progressão e sofrem desenvolvimento contínuo, característica muito explorada nos movimentos anteriores.

Nessa polca, podemos visualizar alusões à fusão da polca com o choro através de vários elementos: o acompanhamento estabelece relações harmônicas e ao mesmo tempo realiza intervenções melódicas (contraponto); o desenvolvimento contínuo é associado às progressões melódicas e harmônicas (também comuns ao choro). A escrita pode ser associada aos instrumentos do choro (cavaquinho e do violão) e também ao repertório de piano de salão do final do século XIX (padrões de acompanhamento e articulação). Essas características podem ser visualizadas no exemplo abaixo:

Figura 165: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento, excertos da polca (B)*, compassos 23-32.

Como elemento inovador temos o tratamento da harmonia (harmonia acústica), que apresenta polarizações, mas as relações entre os acordes se dão de forma livre. O paralelismo é uma característica do tratamento harmônico na polca, revelando a liberdade entre a condução da melodia e dos acordes. Isso pode ser visualizado ainda no exemplo anterior (principalmente nos compassos 22- 27 e 31 – no qual ocorre uma conclusão na melodia).

Guerra-Peixe faz menção novamente à fusão entre polca e frevo, constatada em suas pesquisas em Pernambuco e a utiliza como característica da segunda

pequena seção (b). Esta menção se dá pelas frases em acéfalo, pelos acentos nos últimos tempos do compasso e pelos acentos em frases progressivas, gerando uma falsa polifonia. Nesta seção o acompanhamento típico da polca se encontra no baixo, ainda apresentando paralelismo nos acordes advindos da harmonia acústica.

33

mf dim.

37

p

f

Figura 166: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, compassos 33-39.

Após uma pequena transição, temos o retorno do refrão (A) na região grave e em oitavas. Na mão direita temos como ostinato o ritmo de acompanhamento da polca, estabelecendo um diálogo entre as referências nacionais. Novamente a capacidade de síntese entre material folclórico/popular e aspectos composicionais.

a tempo (Quasi stilo de marcia)

44

f sempre
un poco legato

48

poco

rit. accell.

Figura 167: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, fusão entre elementos da polca (B) e marcha (A), compassos 44-51.

O elemento derivado da polca (ostinato) sofre desenvolvimento contínuo durante a reapresentação do refrão, sendo que na parte b do mesmo há uma modificação no padrão rítmico decorrente do desenvolvimento contínuo.

Figura 168: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, desenvolvimento contínuo de elementos da polca (B), compassos 55-57, 61-62.

A seção C se inicia no compasso 68, com a entrada do frevo, que se articula por meio de uma mudança no tempo. O frevo em questão apresenta as características descritas por Guerra-Peixe em seus trabalhos sobre o assunto (GUERRA-PEIXE 1983 e 2007): frases em acéfalo com sentido anacrústico, apresentando progressões e riqueza de articulação e acentuação, contrastes bruscos de dinâmica. Os diferentes estilos de frevo também podem ser visualizados na escrita, principalmente o estilo *ventania* (relacionado às palhetas da orquestra e à virtuosidade) e o estilo *coqueiro* (relacionado aos trompetes e aos acordes acentuados e sincopados). A escrita passa a apresentar uma textura mais densa e também contrapontística, causando um aumento da dificuldade técnica. A harmonia também apresenta relações com a harmonia acústica e os acordes apresentam paralelismo em seu movimento. O frevo apresenta pequena forma ternária (a – b – a').

A pequena seção (a) é construída enfatizando o contraste entre os estilos *ventania* e *coqueiro*, numa forma de diálogo entre os naipes relacionados a esses estilos dentro da orquestra de frevo e apresentando as características essenciais do frevo, descritas anteriormente. A frase inicial apresenta semelhança com o tema da polca (repetição do intervalo de segundas), podendo também ser derivado do refrão (ver figura 164).

Frevo
a tempo ma pochissimo più (♩ = c. 132)

Figura 169: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, início da seção C (frevo), compassos 69-76.

A pequena seção b apresenta uma grande progressão na mão direita (à maneira do estilo *ventania*), cuja escrita sugere uma falsa polifonia, que curiosamente traz o *baião-de-violão* no baixo, como ostinato. Esta progressão, iniciada em dinâmica *piano* e culmina numa passagem virtuosística em acordes paralelos e, em sua grande maioria quartais, em dinâmica *forte*, cuja acentuação cria uma quebra na métrica, ao estilo do frevo. Nessa passagem Guerra-Peixe sintetiza a ideia de improvisação, o contraste de dinâmicas e a acentuação variada (elementos do frevo) ao mesmo tempo em que faz uma alusão aos movimentos anteriores (ao utilizar os elementos *baião-de-violão* e acordes quartais paralelos).

Figura 170: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, compassos 85-89.

No retorno da pequena seção a', o frevo é concluído, novamente explorando os dois estilos citados, variando seus elementos ritmicamente. O frevo se encerra com o típico acorde em fermata citado por Guerra-Peixe como característica marcante da dança.

Figura 171: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, finalização de C (frevo), compassos 94-95.

No retorno do refrão (A''), ocorre uma mudança de andamento na marcha. Isso ocorre por meio de uma pequena introdução, cuja melodia deriva do tema da marcha. Essa anunciará o contraponto na região grave que será estabelecido em relação ao tema nesta repetição do refrão.

Figura 172: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, mudança de caráter na marcha, compasso 96.

O compositor utiliza a designação “*stilo di marcia lenta*”. A melodia agora na região médio-grave, sobre o contraponto na região grave, em dinâmica *pp*, traz um caráter saudoso e melancólico ao refrão. Entendemos essa mudança de caráter como uma alusão ao frevo-canção¹⁴⁷, que, segundo Guerra-Peixe (2007, p. 132) eram marchas mais antigas e se diferenciavam por serem cantadas. Outra particularidade era a utilização de poucos instrumentos de sopro e percussão, “enquanto um enorme coro canta sob fundo harmônico de violões”. O contraponto no grave poderia ser uma alusão à linguagem do violão, caracterizando novamente uma síntese de elementos característicos. Essa síntese traz à marcha carnavalesca (refrão) um caráter de marcha-rancho, que se diferenciava pelo “ritmo mais dolente” e pelo “maior desenvolvimento da parte melódica”, relacionado ao frevo-canção (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 374). A nova entrada do refrão sintetiza então dois tipos de tradições carnavalescas: o frevo-canção e a marcha-rancho. Abaixo o refrão (A’’) e as características descritas anteriormente.

Musical score for Guerra-Peixe, Sonata n. 2, 3º movimento, seção A'', compassos 87-102. The score is in 4/4 time and features a piano (p) to pianissimo (pp) dynamic range. It includes a tempo marking "Meno (stilo di marcia lenta)" and a metronome marking "(♩ = c. 92)". The score is written for piano and includes a bass clef staff with a 2/4 time signature change at measure 100.

Figura 173: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento, seção A''*, compassos 87-102.

A última dança contrastante à marcha, *Cabocolinhos* (C), será utilizada como contraste de tempo, de caráter e, principalmente de timbre. Sua entrada se dá também por uma pequena introdução, onde o elemento do contraponto no grave se transforma num ostinato cuja origem rítmica é o surdo (instrumento utilizado na percussão dos cabocolinhos). Guerra-Peixe utilizou o ritmo do surdo melodizando-o, numa estrutura baseada num acorde de três sons.

¹⁴⁷ O frevo-canção também é denominado como marcha-regresso, quando é cantado em tom lamentoso, quando os dançarinos retornam de seus blocos na madrugada no carnaval recifense (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 306).

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'SURDO' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, typical of a surdo. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, starting at measure 122, featuring a steady eighth-note bass line with a melodic line in the right hand.

Figura 174: Guerra-Peixe (2007, p. 53), toque de surdo de *Cabocolinhos (Paranaguá)*; Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, referência ao toque do surdo.

A seção C apresenta pequena forma ternária (a - a' - b - a''). Toda a seção é construída sob a ideia da *inúbia* (flauta de som agudo utilizada nos grupos de cabocolinhos) e suas melodias em constantes variações, como acontece na *Suíte n. 2*, no movimento denominado *Cabocolinhos*. A cada nova entrada da melodia inspirada na *inúbia* ocorre um adensamento da escrita. Na pequena seção inicial (a) a melodia inspirada na *inúbia* é de caráter modal sob tônica si bemol e apresenta oscilações entre o modo lídio e mixolídio (por enfatizar os intervalos característicos desses modos). Apresenta padrões rítmicos semelhantes aos das melodias recolhidas por Guerra-Peixe (uma espécie de mistura desses estilos). O ostinato citado anteriormente é utilizado como acompanhamento. A seguir, excertos da melodia inicial (a) sob o ostinato citado e o exemplo recolhido por Guerra-Peixe e as oscilações na escala modal.

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 122, marked 'poco a poco' and 'Allegro un poco mosso (♩ = c. 138)'. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand. The second system starts at measure 129, showing a more complex melodic line with triplets and a more active bass line. The tempo and dynamics are indicated as 'p' (piano).

Figura 175: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, melodia sob ostinato, compassos 122-125, 129-131.

Figura 176: Guerra-Peixe (2007, p. 55-54), melodias de *Cabocolinhos* recolhidas (*Tupis e Tupinambás*).

A segunda seção (a') apresenta o mesmo tema das seções anteriores variado, agora na mão esquerda, sob um novo ostinato, derivado do ritmo dos chocalhos dos cabocolinhos (denominados *mineiros* ou *caracaxás*). Este novo ostinato possui função harmônica e melódica. A melodia continua a apresentar caráter modal, podendo ser associada ao modo lídio sob tônica dó.

Figura 177: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, compassos 136-137.

A terceira seção (b) mantém o ostinato acima e apresenta uma nova melodia, agora em acordes grandes, mas que também deriva de uma melodia recolhida por Guerra-Peixe.

Figura 178: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, relação entre a melodia em acordes e a melodia recolhida por Guerra-Peixe (2007, p. 56).

A última seção (a'') apresenta o tema inicial novamente, agora em terças paralelas. O ostinato também surge variado, com uma escrita mais densa e pode ser associada às variantes do surdo descritas por Guerra-Peixe (2007). A escrita pianística é bastante aberta. Associada à ideia de crescendo sonoro a escrita vai se fechando até o fim da seção até atingir a dinâmica forte.

The image displays a musical score for Figure 179. The top part is a piano score starting at measure 150, marked with a dynamic of *p* and the tempo marking *scherzando*. It features a melody in the right hand with triplets and a bass line with chords. The bottom part is a surdo score labeled 'SURDO' in 2/4 time, with 'Maçaneta' (mallet) and 'Resposta' (response) markings. The surdo part consists of rhythmic patterns with accents.

Figura 179: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, relações entre a escrita e as variações do surdo (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 53).

A marcha (refrão) retorna após uma transição, na qual se misturam elementos dos *Cabocolinhos* (ostinato em colcheias) e elementos da marcha (excertos da melodia no grave em oitavas). Apresenta um tempo mais lento e um novo ostinato que pode ser relacionado ao ritmo dos apitos dos *Cabocolinhos*. Essa ideia é transformada por desenvolvimento contínuo, como podemos verificar nos exemplos seguintes.

The image shows a musical score for Figure 180, consisting of four staves of rhythmic notation. The notation uses eighth notes and rests, with some patterns circled in black to highlight specific rhythmic motifs. The score is set in 2/4 time.

Figura 180: Guerra-Peixe (2007, p. 52), ritmo dos apitos nos *Cabocolinhos*.

Pochissimo meno che il primo tempo (♩ = c. 112)
 175 Stilo de marcia

182 *mf*
espressivo il tema

192 *f*
a tempo

Figura 181: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, elementos relacionados aos apitos nos *Cabocolinhos* fundidos na marcha (A), compassos 175-176, 182-184, 192, 194.

Após uma nova transição temos a coda, que é a repetição do primeiro grupo temático do primeiro movimento, dando a sonata uma dimensão cíclica. A síntese se dá mais uma vez na obra, agora pela relação cíclica entre os movimentos.

199 rit. *Coda come all'inizio del o'per*
 Vivace (♩ = c. 138)
ff aspro stacc. sempre

201 *energico*

Figura 182: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2, 3º movimento*, excerto da coda, repetição do início do 1º movimento, compassos 199-203.

A apresentação do primeiro grupo temático do movimento culmina grande acorde em *tremolo* e em seguida na última repetição da marcha de forma majestosa utilizando toda a extensão do piano.

The image shows a musical score for Guerra-Peixe's Sonata n. 2, 3º movimento, excerto da coda, compassos 225-228. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. It includes markings such as 'poco rit.', 'rapido', 'com trillo', 'dim.', 'Maestoso (♩ = c. 92)', 'mf', 'f', 'brilhante e sonoro', and 'cresc. poco a poco'. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The tempo markings are 'poco rit.' and 'rapido'. The dynamics are 'mf' and 'f'. The articulation is 'brilhante e sonoro'. The tempo is 'Maestoso (♩ = c. 92)'. The score includes a trillo and a diminuendo. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The tempo markings are 'poco rit.' and 'rapido'. The dynamics are 'mf' and 'f'. The articulation is 'brilhante e sonoro'. The tempo is 'Maestoso (♩ = c. 92)'. The score includes a trillo and a diminuendo.

Figura 183: Guerra-Peixe, *Sonata n. 2*, 3º movimento, excerto da coda, compassos 225-228.

Após a *Sonata n. 2* Guerra-Peixe inicia um processo de simplificação em sua escrita pianística (no sentido de ser mais acessível pianisticamente) de forma gradual. Segundo Serrão (2007, p. 72), a *Sonatina n. 2* exemplifica o engajamento nesse processo de forma clara. Entre 1969 e 1979 o compositor não compõe para piano, com exceção de uma transcrição feita da peça *A inúbia do Cabocolinho* (1971). Ao retornar ao universo do piano em 1979 a autora ressalta uma mudança em sua escrita no que diz respeito à simplificação:

[...] o essencial já havia sido expressado e a simplificação encontra seu equilíbrio artístico. De agora em diante, dominando a poética do instrumento, desfrutando de técnica composicional amadurecida e tendo alcançado a assimilação total do folclore – *tão universal como um sentimento de fome e de morte* – o autor compõe pequenas peças, isoladas ou em grupos, frutos de discussões informais com amigos músicos, verdadeiras joias do repertório pianístico brasileiro do final do século XX (SERRÃO, 2007, p. 73).

A total assimilação do folclore citada significa a superação do mesmo, o que permitiu a Guerra-Peixe nesta última fase uma abordagem mais deliberada desse elemento e ao mesmo tempo uma linguagem mais simplificada. Tudo isso significa

amadurecimento e experiência após trilhar um caminho árduo na busca por uma nova linguagem nacional.

No capítulo seguinte abordaremos esse último período da fase nacional (o qual estamos denominando Síntese Nacional¹⁴⁸) sob o ponto de vista da simplificação da linguagem. Serão analisados os *Prelúdios Tropicais*, obra que foi escrita em três momentos distintos e que retratam muito bem a simplificação da linguagem pianística de Guerra-Peixe, bem como sua relação com a prática pedagógica de composição.

¹⁴⁸ O termo Síntese Nacional foi extraído de Savary (2007) e denomina a última fase dentro da fase nacional de Guerra-Peixe.

7 A SIMPLIFICAÇÃO DA LINGUAGEM E A SÍNTESE NACIONAL

Como vimos no capítulo anterior, após a *Sonata n. 2* Guerra-Peixe iniciou um processo de simplificação de sua linguagem pianística no que diz respeito à acessibilidade técnica¹⁴⁹. Neste capítulo iremos traçar relações entre essa simplificação e a ideia de síntese entre o elemento folclórico /popular e a linguagem composicional nas obras de Guerra-Peixe.

Guerra-Peixe já havia passado por momento semelhante na fase dodecafônica. Agora, a necessidade mais latente era realmente conquistar uma linguagem tecnicamente mais acessível. No período anterior, além da dificuldade técnica, havia o problema da comunicabilidade nas obras, que, segundo o compositor, ocorria devido à ausência de relações daquela música com a cultura nacional, tornando-a sem função social. Na fase nacional essa relação já existia, mas havia a necessidade da simplificação. Em depoimento de 1984, Guerra-Peixe afirma buscar um estilo composicional mais acessível no sentido da execução e da apreciação, inserindo-o como parte importante de sua linguagem dotada de identidade nacional.

Quanto a mim, creio que a muito encontrei o meu caminho e me renovo a cada curto período nesse caminho. Evito hoje escrever obras de execução difícil do ponto de vista técnico, bem como a comunicação que minha obra assinala me tem sido gratificante pela aprovação do público e da crítica. Não é música piegas, mas apenas sentimental; não é dramática, mas vigorosamente rítmica; e não é romântica no mau sentido, mas lírica. Não uso o *pathos*, a morbidez doentia que já os gregos evitavam, mas o *ethos*, que é o elemento nacionalizante e otimista por excelência. (RAPOSO, *O Estado de Minas*, 21 de abril de 1984).

A simplificação da linguagem composicional de Guerra-Peixe se reflete na obra para piano e é perceptível à primeira vista através da observação das obras compostas a partir de 1979 (relembrando que entre 1969 e 1979 Guerra-Peixe não compôs para piano). São vinte e uma obras para piano que se caracterizam principalmente pela utilização de pequenas formas e/ou formas livres. Nesse espaço de tempo Guerra-Peixe não volta a abordar a forma sonata (que se relaciona às suas obras mais complexas). Pelo contrário, escreve obras didáticas, pequenas suítes, obras inspirados em texto literário ou poesia, obras em formas livres

¹⁴⁹ Serrão (2007) e Faria (1997) apontam essa característica como marcante no período entre 1967 e 1993.

(prelúdio, tocata e rapsódia). A título de ilustração apresentamos o quadro abaixo, com as obras compostas entre 1979 e 1993.

Peça	Forma e outras características	Data	Classificação de dificuldade técnica: Gandelman (1996)
<i>Prelúdios Tropicais</i> (1 a 4)	Prelúdio	1979	Nível intermediário III
<i>Sugestões Poéticas</i> (<i>Em memória de Fernando Pessoa</i>)	Tema com variações livres (GANDELMAN, 1996, p. 81). Inspirada em poemas de Fernando Pessoa	1979	Nível Intermediário III
<i>Prelúdios Tropicais</i> (5 a 7)	Prelúdio	1980	Nível intermediário II, I; e Nível avançado I, respectivamente.
<i>Minúsculas I a VI</i>	Suítes (didáticas). “Peças fáceis”: designação do autor.	1981	Nível intermediário I
<i>O Gato Malhado</i>	Obra livre, inspirada no livro de Jorge Amado, <i>O gato malhado e a andorinha sinhá</i> .	1982	Nível avançado I
<i>Tocata do Joezinho</i>	Obra livre	1987	Não consta
<i>No estilo popular e folclórico</i>	Suíte. Evocação da música popular urbana.	1987	Não consta
<i>Prelúdios Tropicais</i> (8 a 10)	Prelúdio.	1988	Nível intermediário I (n. 8 e 9) e nível intermediário II (n. 10)
<i>Rapsódica</i>	Forma livre em duas partes contrastantes	1993	Não consta

Quadro 8: obras para piano na fase nacional e suas características formais, data de composição e dificuldade técnica.

Como pudemos visualizar no quadro anterior, no que diz respeito à dificuldade técnica, a grande maioria das obras se encontra no nível intermediário (I a III) proposto Gandelman (1996), com apenas duas exceções: *Tocata (Prelúdios Tropicais n. 7)* e *O Gato Malhado*, que são classificadas como Nível avançado I. Nenhuma peça atingiu os níveis atingidos pelas *Sonatas 1 e 2* (Nível avançado II e III, respectivamente). Nesse sentido, a busca por uma linguagem pianística mais acessível se mostra claramente.

A relação entre a busca de uma linguagem mais acessível e o processo de síntese entre o elemento folclórico/popular e os processos composicionais é permeada neste último período pela intensa atividade como professor de composição, o que trouxe mais reflexão a Guerra-Peixe sobre seus próprios meios e processos composicionais. Exemplos dessa reflexão são os materiais destinados ao ensino de composição criados pelo compositor: a *Apostila de Composição* (1983) destinada ao Curso de composição da Escola de Música da UFMG, da qual se originou o livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988).

7.1 O ENSINO DA COMPOSIÇÃO E A SÍNTESE NACIONAL: TAMBÉM UMA FORMA DE RENOVAÇÃO

A atividade de professor de composição foi iniciada por Guerra-Peixe em meados dos anos 1960 e se estendeu até o fim de sua vida. Essa atividade pode ser entendida como uma extensão do objetivo de renovação do nacionalismo e ao mesmo tempo um importante aspecto dentro do último período da fase nacional (síntese nacional). O trabalho como professor de composição foi um momento fundamental para Guerra-Peixe em dois sentidos: particular e universal. No sentido particular, consolidou todo o processo composicional vivenciado pelo compositor através da reflexão de seus próprios meios composicionais e de sua posição estética. No sentido universal, coloca em questão exatamente a possibilidade de contribuir para a consolidação de uma nova escola - não rotulada como nacionalista, mas nacional. Mesmo que isso representasse algo para um futuro próximo.

Cabe aqui ressaltar que o nacionalismo para Guerra-Peixe não era apenas uma posição estética, mas “uma atitude” dentro da qual poderiam caber tendências estéticas diversas. Era nesse sentido que o compositor pretendia contribuir para a criação de uma escola nacional. O paradigma em questão nas atividades como

professor continua sendo o nacionalismo, também sob o ponto de vista da renovação, do comprometimento com a atualidade, através da contribuição no surgimento de uma nova geração de compositores.

Na atividade docente conviveram aspectos diversos: os ensinamentos de Newton Pádua (conteúdos tradicionais) e de Koellreutter (abordagem de conteúdos ligados à música moderna e aspectos estéticos); a experiência de reelaboração dos meios composicionais vivenciados nas fases dodecafônica (nacionalização do dodecafonismo) e nacional (pesquisa e processos de estilização do elemento folclórico e popular) com o objetivo de criar uma linguagem de identidade nacional. A ideia de renovação do nacionalismo tem o foco no futuro, uma vez que a construção de uma escola é algo que demanda tempo.

Guerra-Peixe ministrou cursos de composição em diversos centros formadores. Participou da criação dos seguintes cursos: Seminários Pró-Arte (Rio de Janeiro, 1966); Escola de Música Popular do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, 1968-1971); Centro de Estudos Musicais (Rio de Janeiro, 1972-1980); e Oficina Musical Guerra-Peixe na Escola de Música Villa-Lobos (1991). Ministrou palestras e cursos em diversos estados do país. Trabalhou ainda como professor nos cursos de composição e orquestração da Escola de Música da UFMG (1980-1990) e da UFRJ (1990). Vários alunos passaram por suas classes e hoje são nomes de destaque na música brasileira erudita e popular.

Neves (2008)¹⁵⁰ trata da atividade docente de Guerra-Peixe e ressalta seu modo aberto de trabalhar com composição, possibilitando um espaço para a discussão e o debate, e também a liberdade dada ao aluno para escolher seu caminho.

[...] o clima informal, a possibilidade de discutir abertamente todos os assuntos relacionados à música e à composição, e sobretudo, a chance de ouvir periodicamente as obras compostas, nos concertos organizados pelo professor. Por certo, Guerra-Peixe orientava seus alunos para os caminhos do nacionalismo, ainda que não os forçasse a uma tomada de posição idêntica à sua. Em razão disso, não se deu no curso de Guerra-Peixe a formação de uma escola como no de Camargo Guarnieri, algo que, para nós é um dado positivo. Ao contrário, diversos de seus alunos se orientaram para a experimentação musical e, especialmente, para a música eletroacústica (NEVES, 2008, p. 215).

Guerra-Peixe criou uma metodologia muito particular em seus cursos, a qual utilizava em todos os espaços que trabalhou. Numa entrevista de 1984 ao jornalista

¹⁵⁰ O compositor e musicólogo José Maria Neves foi um dos alunos de composição de Guerra-Peixe.

Lucas Raposo, o compositor explicou como se organizava em suas aulas. Essa organização era comum a todos os seus cursos de composição.

Em primeiro lugar desconheço a divisão dos alunos em semestres separados. Junto todos numa sala e à mesma hora se quiserem. O iniciante aprende com os que estão mais adiante: e estes observam nos trabalhos dos iniciantes as soluções mais diversas que não haviam usado. Em segundo lugar, faço-lhes sentir que o ensino tradicional, por mais acadêmico que venha ser, é imprescindível ao adestramento, ainda que como autores venham a se opor ao tradicionalismo. Em terceiro, para contrabalancear o academicismo do curso, transmito-lhes informações novas, livres e contrastantes com o que realizam de acadêmico. Em quarto, cada aluno deve fazer a sua música na medida do possível nestes primeiros passos; sem interferência minha e evitando que venha a imitar qualquer compositor, inclusive a mim. E o que exijo dos alunos é a melhor realização possível; e ainda que eu discorde de suas ideias, costumo fornecer-lhes as sugestões de como realizá-las. A coisa mais tola do professor é quando ele pretende impor aos alunos ideias que eles não aceitam (Raposo, *O Estado de Minas*, 21/04/1984).

Fica clara a posição de Guerra-Peixe em não impor sua estética aos alunos e também à forma original de trabalho reunindo alunos de níveis diferentes na mesma classe e fundindo conteúdos tradicionais e renovadores. As palavras de seus alunos comprovam a originalidade de seu ensino.

O Guerra-Peixe dizia que os exercícios de harmonia, contraponto e fuga, não eram para ninguém escrever obras, eram para a organização mental do estudante, quer dizer, com pequenos exercícios a gente se organiza para depois trabalhar com grandes espaços.

O método de ensino do professor Guerra-Peixe me impressionou pela originalidade. Nós, os alunos, convivíamos todos no mesmo ambiente da sala de aula, embora tivéssemos níveis diferentes de conhecimento de harmonia. [...] As correções e comentários que o maestro fazia eram sempre muito úteis, e eu sentia que havia uma boa relação entre rigidez e liberdade. Havia regras a serem seguidas, mas ao mesmo tempo havia também a possibilidade de contorná-las sempre que houvesse uma justificativa coerente. [...] Era um método em constante renovação. (BAUER, 2007, p. 196, 198- 199).

O trabalho realizado nos Seminários Pro - Arte e na Escola de Música da UFMG foram os mais representativos na carreira de professor de Guerra-Peixe. Durante o trabalho na UFMG Guerra-Peixe concebeu sua obra *Melos e Harmonia Acústica*, publicada em 1988. Numa entrevista de 1982, Guerra-Peixe fala do seu trabalho naquela instituição (que resultaria na obra):

Estou aplicando um sistema de ensino que funciona muito bem. Para o curso de composição que dura seis semestres, tenho um manual de não mais que 46 páginas. E ainda vou reduzir para 40. A sintetização é importante. E dou duas matérias que não são propriamente novas, mas

eram ministradas sem uma didática própria. A primeira chama-se Melos, ou o estudo da melodia do ponto de vista dos intervalos. Estou tirando o hábito das tônicas da cabeça dos alunos, abordando desde os modos antigos até as concepções contemporâneas. A outra chama-se Harmonia Acústica, e consiste no estudo da harmonia do ponto de vista físico, ou a aplicação de consonância e dissonância racionalmente e de forma clara (MARQUES, *O Globo*, 16/06/1982).

Para o Curso de Composição da UFMG Guerra-Peixe organizou os conteúdos em uma apostila¹⁵¹ de forma que contemplasse os conteúdos tradicionais, mesclando-os com conteúdos inovadores, os quais eram relacionados com as expressões: “matéria fundamental” e “matéria paralela”. Na “matéria fundamental” trabalhava com a estruturação melódica e formas tradicionais. Na “matéria paralela” abordava a harmonia acústica, sua utilização em vozes, bem como questões estéticas através de redações dos próprios alunos sobre temas sugeridos.

O curso em questão era organizado em seis semestres, e parecia ser clara a intenção do compositor em mesclar conteúdos relacionados à tradição e a renovação no ensino. Em entrevista Guerra-Peixe afirmou que o ensino da composição no país era precário, exatamente porque tendia sempre para um só caminho: por um lado “uma rotina tremenda [se referindo aos conteúdos tradicionais]; de outro, uma liberação sem ordem” (MARQUES, *O Globo*, 16/06/1982). Por isso, o compositor entendia que os jovens compositores não obtinham segurança através do ensino. A sua proposta procurava exatamente suprir as demandas citadas acima de forma equilibrada. O conteúdo da *Apostila de Composição- Parte I* se dividia em “matéria paralela” e “matéria obrigatória” e se encontra em anexo neste trabalho, em forma de quadro (anexo 1).

Na *Parte II da Apostila de Composição*, Guerra-Peixe abordava as principais formas musicais da tradição europeia, utilizando os compositores tradicionais como exemplo e propondo exercícios de composição. Também buscou associações dessas formas com as tradições populares e folclóricas nacionais, através de

¹⁵¹ Documento datilografado, organizado por Guerra-Peixe, composto por uma página inicial (na qual apresenta um roteiro resumido do curso e de 3 partes) . Na Parte I o compositor descreve os conteúdos dos semestres (conteúdo fundamental e paralelo) e as formas de avaliação. Na Parte II apresenta um sumário das principais formas musicais a serem trabalhadas nos semestres, definindo-as e apresentando exemplos musicais, inclusive utilizando trechos de compositores conhecidos ou de suas obras. Na parte III apresenta “sugestões de tradições musicais populares, no que tange à melodia e ao ritmo e por vezes a harmonia”, com o objetivo de oferecer material para trabalhos dos alunos “objetivando a permuta de apoio com uma cultura nacional”. O material faz parte do acervo particular de Nelson Salomé de Oliveira, compositor mineiro e aluno de Guerra-Peixe na Escola de Música da UFMG na década de 1980.

exemplos de suas próprias obras, como é da obra *Museu da Inconfidência*, utilizada como exemplo de forma Rondó.

Guerra-Peixe não tinha a intenção de que o seu roteiro para o curso fosse algo fechado. Suas observações ao final da folha inicial da apostila demonstram sua abertura em relação ao programa proposto:

No decorrer dos trabalhos serão discutidos numerosos problemas de forma musical, mencionando-se as que não constam deste programa. O roteiro das formas, a partir do semestre III, é esse como consta ainda, mas nada impede que algumas formas sejam feitas anteriormente (GUERRA-PEIXE, 1983, s. p.).

Em várias passagens das três partes da apostila Guerra-Peixe deixa claro que seu objetivo maior é orientar e não impor seu ponto de vista sobre a criação dos alunos, que o trabalho de composição necessita de reflexão acerca de si mesmo, da assimilação dos conteúdos e da prática dos mesmos. Essa forma de ver o ensino de composição aponta para a influência de Koellreutter sobre Guerra-Peixe, de quem o compositor dizia ter herdado o gosto pela indagação. Na passagem abaixo o compositor discorre sobre a composição a ser apresentada como trabalho final do primeiro semestre, expressando sua intenção de criar em seus alunos a reflexão:

Escreva-a como quiser, respeitados os princípios gerais já determinados. Mas não se esqueça de uma coisa importante: forma (ó) não é forma (ô). (Ortografia mais antiga: forma não é fôrma). Seja tão livre na criatividade quanto goste de ser no seu modo de pensar. Você não deve trair a sua vontade; e o resto examinaremos a cada momento. No entanto é precioso que pense em particular: o que é o seu modo de ser? Será um conjunto de códigos que vem estudando? Os livros antigos ou modernos que você leu? A opinião, mesmo geral, dos seus colegas? Não se iluda, o modo de ser de cada um é apenas um conjunto de hábitos mentais adquiridos ao contato com tudo isso, que por força de uma série de circunstâncias, terminou criando preconceitos e prevenções. [...] As aulas de Composição não ensinam a criar coisa alguma. Ensinam apenas a disciplinar os trabalhos. A criatividade é coisa muito particular que nem as teorias de Piaget ajudam coisa alguma. Não foi em vão que Luis de Camões escreveu: "NÃO SE APRENDE, SENHOR, NA FANTASIA, SONHANDO, IMAGINANDO OU ESTUDANDO, SENÃO VENDENDO, TRATANDO E PELEJANDO" (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 2).

Na *Parte III* da apostila Guerra-Peixe se refere à música de caráter nacional, ao apresentar materiais derivados de tradições musicais do país como sugestão para os alunos utilizarem em suas composições. Nesse momento o compositor não impõe sua orientação estética, ressaltando que são sugestões para "quem queira

tentar elaborar trabalhos objetivando a permuta de apoio com a cultura nacional”. O compositor ainda afirma:

Cada exemplo, aqui, é apenas uma sugestão, como se esclarece antes. O interessado não precisa (e nem deve) se limitar ao mero aproveitamento do material sonoro; mas deve deverá alterá-lo tanto quanto o queira, ou mesmo inventar o que acha que deva fazer a fim de atender às suas necessidades expressivas e melhor manejo com sua técnica. Que seja tão pessoal quanto possível, em todos os sentidos (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 1).

Nessa passagem podemos observar vários aspectos na postura de Guerra-Peixe como professor: a preocupação em fornecer material de estudo em relação às manifestações da tradição folclórica e popular nacional – resultado de sua incansável pesquisa no assunto; o objetivo de desenvolver nos alunos a sua própria capacidade de desconstruir e recriar esses elementos, adaptando-os à sua própria estética e linguagem; o caráter inovador dessa postura, pois apresentava esse conteúdo como algo vivo, passível de transformações e de interlocuções com a música moderna. Segundo Oliveira (2007, p. 97) a sugestão do material folclórico na apostila deveria ser vista como um meio de despertar o “interesse do aluno pela música e pesquisa do folclore brasileiro”.

Esse aspecto vai de encontro à opinião de Guerra-Peixe sobre a necessidade de se estudar o folclore como conteúdo, no caso de o compositor ter uma posição inclinada à música nacional. Era preciso criar uma condição para esse estudo. Neste sentido sua metodologia era inovadora.

É preciso, além de se estudar composição – e hoje em dia é muito comum o compositor não ter estudado – naturalmente é imprescindível que a pessoa esteja a par das correntes que existem em todo o mundo seja lá quais forem, não interessa – e os que têm a preocupação da música nacional estão certos no caminho deles – mas se o compositor quer fazer música nacional, dizer que está fazendo música nacional, então ele tem que estudar o folclore, que é o único caminho certo; assim como o sujeito que estudou dodecafonismo, música eletrônica etc., tem de estudar o folclore. [...] A pessoa deve estudar o folclore para saber utiliza-lo. [...] Senão fica no ramerrão de muita gente que fiz música nacional e faz vergonha, e o povo mete a lenha no nacionalismo. Chegam a dizer que o folclore brasileiro está esgotado, quando não está nem conhecido (HORTA, *Jornal do Brasil*, 21/01/1980).

Continuando na *Parte III* da apostila, Guerra-Peixe sugere a utilização do material folclórico, relacionando-o aos andamentos, os quais divide em: “Vagaroso”, “Médio” e “Vivo”. Para cada andamento Guerra-Peixe indica exemplos

manifestações folclóricas, pesquisadas e recolhidas, que seriam adequadas. Organizamos essas referências no quadro a seguir.

Andamento	Referência metronômica	Material folclórico adequado
Vagaroso	M.M. 40/66	Aboio Canto de trabalho Encantação Reza-de-defunto Excelência ou (Incelência)
Médio	M.M. 88/112	Folia de Reis Quadrilha Violeiro Pericom Mineiro-pau Cururu
Vivo	120/a quanto for possível	Cabocolinhos Baião ou Baiano Jongo Frevo Xangô

Quadro 9: Guerra-Peixe (1983), sugestão de material folclórico adequado aos andamentos.

Ainda na *Parte III*, Guerra-Peixe apresenta sugestões para o tratamento do ritmo da música folclórica brasileira, que entendia como um problema no “chamado nacionalismo”. Como solução o compositor apresenta um processo que denominou de “melodização da percussão” algo que ele próprio teria conseguido utilizar em suas obras com sucesso e que consistia em “transformar o material rítmico da percussão em valores sonoros em termos de melodia e/ou passagens rítmico-melódicas de quanto for possível,” o que seria “dar um sentido estético à matéria bruta” (GUERRA-PEIXE, 1983, [*Parte III*], p. 16). Sobre esse assunto Guerra-Peixe se remete a Bach, Mozart e Beethoven, que teriam utilizado a rítmica da música folclórica de seus países em suas composições, nas quais o folclore era uma mera sugestão artística. Outra sugestão inovadora na *Parte III* é a utilização da forma do

Cateretê substituindo o *allegro* de sonata, algo que o próprio Guerra-Peixe afirma ter utilizado em suas obras.

A *Parte III* da apostila elaborada por Guerra-Peixe mostra a sua faceta de pesquisador do folclore e também a sua experiência em relação à estilização desse material. As informações sobre as manifestações folclóricas são extremamente ricas de detalhes proporcionando ao aluno uma visão ampla do assunto. Ao mesmo tempo Guerra-Peixe instiga o aluno a refletir, a buscar suas próprias soluções, muitas vezes citando passagens de autores consagrados como J. P. Sartre, Camões e Mário de Andrade.

Guerra-Peixe ainda elaborou um material de apoio relacionado à estética da música, no qual abordava quatro temas principais. Cada tema era uma pequena apostila, onde o compositor desenvolvia o assunto. São eles: “processo de criação musical”, “história estética da música”, “diversidade cultural e outras notas”, “Idade Média” e “Idade Moderna”. Relacionamos esse aspecto do ensino ministrado por Guerra-Peixe como um reflexo da influência de Koellreutter.

Originado na *Apostila de Composição*, o livro *Melos e Harmonia Acústica* apresentava uma forma inovadora de estudo da melodia e da harmonia, afastada de tradicionalismos. Essa inovação tinha raízes exatamente na fase dodecafônica, na qual Guerra-Peixe experimentou a construção de séries e células melódicas e teve o primeiro contato com o conceito de harmonia acústica. A elaboração desses dois conceitos era o resultado da vivência do compositor e da sua própria elaboração acerca desses conceitos. Procuraremos ressaltar os principais pontos dessa obra.

A obra se divide em duas partes (melos e harmonia acústica). No estudo da melodia, dividido em três partes, o objetivo principal é a construção melódica, sem a relação com a tonalidade, mas buscando o equilíbrio entre os intervalos e o movimento. As ideias de liberdade na construção melódica e da utilização da dissonância como elemento emancipado podem ser entendidas como renovação e serem relacionados aos procedimentos da música dodecafônica, vivenciados por Guerra-Peixe entre 1944 e 1949. Sobre esse aspecto o compositor afirma no prefácio do livro:

[...] desenvolvi uma parte dedicada ao estudo da melodia, agora com intervalos ritmados, e assim fui até duas vezes. E uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as ideias que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e Dó menor. E o resto que fique por

conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com a sua sensibilidade (GUERRA-PEIXE, 1988, prefácio).

Na primeira parte, o compositor trata da construção melódica em momentos específicos: “fragmentação melódica, melodia inteira, melodia com células, novos recursos expressivos” (liberdade no acréscimo de alterações), estabelecendo alguns pontos a serem seguidos pelo aluno. Destacamos dentre esses pontos: evitar estabelecer centros tonais e movimento melódico previsível ou repetitivo, a relação de segundas na melodia inteira, a construção do clímax melódico e as possibilidades de variação das células melódicas (terminologia utilizada no dodecafonismo). A seguir, exemplos retirados da obra em questão sobre os três últimos pontos citados¹⁵²:



Figura 184: Guerra-Peixe (1988, p. 11), exemplo da relação de segundas na melodia.

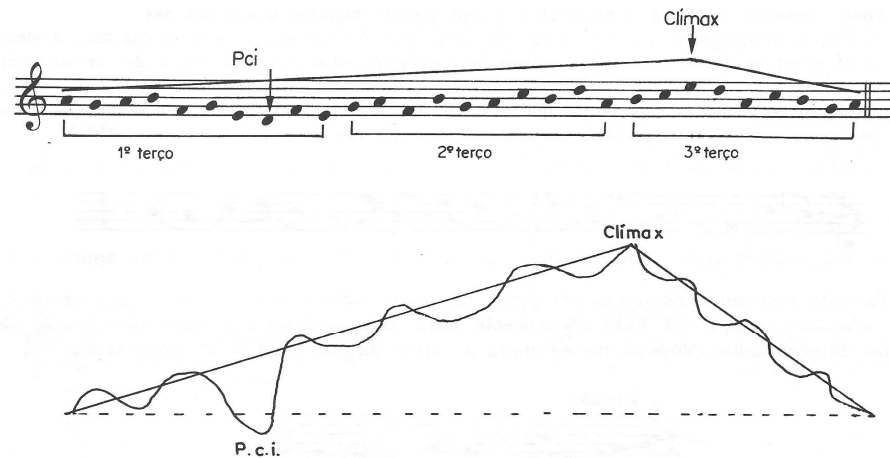


Figura 185: Guerra-Peixe (1988, p. 12), exemplo de clímax ou ponto culminante máximo na melodia.

¹⁵² Nas figuras 185 e 186 as abreviações significam: ponto culminante inferior (Pci), célula geradora (G), retrógrado (R), inverso (I), retrógrado do inverso (RI), célula a (A), célula b (B).



Figura 186: Guerra-Peixe (1988, p. 13), exemplo de variações de uma célula melódica.

A partes 2 e 3 do estudo da melodia se referem aos processos de variação da melodia (estruturação melorrítmica e estruturação a duas vozes). Nessas partes Guerra-Peixe introduz outros conceitos: elementos conjuntivos e disjuntivos, melodia monorrítmica (apresentando um mesmo padrão rítmico), início em acéfalo, elasticidade, estatismo e dinamismo, pseudopolifonia (falsa polifonia), utilização de ostinato.

Na parte que trata da harmonia acústica, o compositor aborda a construção harmônica de forma inovadora, buscando liberdade na construção dos acordes, tendo como ideia principal o valor acústico dos intervalos. Mais uma vez a inovação está na liberdade da construção dos acordes, nos quais a dissonância também se faz presente como elemento característico em menor ou maior grau.

Quanto à Harmonia Acústica, estabeleci uma fórmula para equilibrar os primeiros tateios do estudante. Esta matéria tem por base o valor acústico dos intervalos harmônicos, independente do estilo e de tendências. Assim a Harmonia Acústica tem aqui, nos exercícios, uma progressão de tensão harmônica dos acordes; [...].

Porém, previne-se ao estudante que não basta estar senhor dos valores físicos dos sons, pois é preciso que ele também empregue a sua sensibilidade se quiser eliminar a aridez dos estudos. E verificará, na prática, que quando a sensibilidade concorre para humanizar as fórmulas acadêmicas, é porque fisicamente tudo está correto. É preciso treinar o ouvido. A música floresce melhor no terreno da espontaneidade que no campo do intelectualismo (GUERRA-PEIXE, 1988, prefácio).

A Harmonia Acústica é abordada a duas, três, quatro e seis vozes, bem como com utilização de pedal quádruplo e por acumulação de notas até se atingir doze sons num mesmo acorde. Os intervalos são classificados pelo seu grau de consonância e dissonância (como já vimos neste trabalho) e a partir dessa classificação são construídos os acordes. O objetivo maior é construir um movimento harmônico no qual se atinja o clímax da tensão (momento de maior dissonância), tendo-se em seguida sua diluição gradativa. Também aqui, no tratamento da harmonia, a dissonância pode ser vista como um elemento de grande importância para discurso. Entendemos que a construção do clímax (também situado no terceiro

terço dos exercícios propostos) e sua diluição são os pontos mais importantes nesse processo proposto por Guerra-Peixe.

Em síntese, o ensino de composição idealizado por Guerra-Peixe refletia a maturidade atingida pelo compositor àquela altura de sua vida. Já havia vivenciado muitas mudanças, conflitos, crises estéticas, buscas. Dessa forma conseguia mesclar em sua metodologia a tradição (herdada de Newton Pádua) e a inovação (herdada de Koellreutter), mas principalmente, preservando a intenção de cada aluno, ao mesmo tempo em que incitava a reflexão, a crítica e a descoberta de novos caminhos musicais.

O ensino da composição, sua relação com a capacidade de síntese na linguagem composicional (fusão entre o elemento folclórico/popular e a linguagem composicional e a economia de meios) e a busca por uma linguagem pianística mais acessível encontram ecos nos *Prelúdios Tropicais* para piano. Esse conjunto de obras expressa exatamente a relação entre esses três aspectos, dando a cada prelúdio a capacidade de ser direto na abordagem técnica e extremamente refinado na linguagem composicional e na qualidade artística. A obra sintetiza toda a experiência de Guerra-Peixe e todas as suas incansáveis buscas por renovação: inicialmente a pesquisa do material folclórico e popular, passando pelas possibilidades de elaboração do material pesquisado, até chegar ao ponto de maior refinamento (identidade nacional, comunicabilidade, agregando simplicidade, sem abrir mão da qualidade artística). As palavras de Serrão (2007) vão de encontro às nossas afirmações:

[...] diante do desejo de simplificar tecnicamente sua música para piano, sem perder a complexidade artística, Guerra-Peixe valeu-se do caráter inquisitivo e da capacidade de reflexão, características sempre presentes em uma longa vida criativa. Iniciou o processo simplificador procurando expressar sua arte dentro de parâmetros estabelecidos por ele mesmo de economia de meios.

As obras do último período [...] nos revelam o compositor maduro, o artesão consumado, dono de uma expressividade simples, direta e sem exageros, empenhado em conservar o equilíbrio e a beleza de sua música (SERRÃO, 2007, p. 64).

7.2 OS PRELÚDIOS TROPICAIS PARA PIANO

A série de dez *Prelúdios Tropicais* para piano foi escrita em diferentes anos: 1979 (Prelúdios 1 a 4), 1980 (Prelúdios 5 a 7) e 1988 (Prelúdios 8 a 10). Está entre

as dez principais obras de Guerra-Peixe (seleção feita pelo próprio compositor). Segundo Gandelman (1996), Guerra Peixe tinha como intenção inicial criar peças inspiradas no folclore de países situados entre os trópicos. Mais tarde optou em se concentrar somente no folclore brasileiro, devido à sua riqueza e diversidade. São “peças sequencialmente contrastantes quanto ao andamento e caráter, basicamente estruturadas por processos de repetição” (GANDELMAN, 1996, p. 80). Esse conjunto de obras seria um retrato da cultura brasileira e uma espécie de resumo da vivência musical de Guerra-Peixe (SERRÃO, 2007, p. 73).

Milani (2008) estabelece relações entre a análise, interpretação e execução desse conjunto, apontando caminhos para a execução da mesma. A autora ressalta a coesão entre as peças através da escrita e sua relação com o trabalho do intérprete. Na citação abaixo, os aspectos apontados pela autora vão de encontro à simplificação da linguagem e ao elevado nível artístico propiciado pela refinada estilização do material folclórico na linguagem do compositor (capacidade de síntese):

O compositor cria a partir de um pequeno material, motivos curtos, articulados e bem conectados, onde as ideias são repetidas, variadas, invertidas, justapostas, constituindo-se na forma básica de estruturação de toda a coleção, o material compositivo insistentemente aproveitado. Essa repetição é um dos elementos fortes da coesão, seja literal ou variada, proporcionando ao ouvinte um forte referencial, assegurando a retenção dos elementos expressivos, um ponto de apoio para a percepção, mas em contrapartida requerendo do intérprete criatividade na elaboração de contrastes (MILANI, 2008, p. 118).

Alguns prelúdios são diretamente associados ao material folclórico pelo título e em todos está presente o material folclórico/popular pesquisado por Guerra-Peixe durante a sua trajetória, advindo de diversas regiões do Brasil, numa espécie de fusão de tradições. Muitas das referências populares e folclóricas utilizadas pelo compositor já haviam figurado em outras peças do repertório para piano. No quadro a seguir temos as referências ao material folclórico popular em cada peça, de acordo com a pesquisa bibliográfica¹⁵³ e a pesquisa documental (fontes primárias). O material folclórico e popular foi relacionado também às regiões de origem no país, ao caráter e andamento nas obras.

¹⁵³ Autores consultados: Gandelman (1996), Guerreiro (1997), Faria (2007), Serrão (2007) e Milani (2008).

Prelúdio	Referência folclórica/popular	Região	Caráter e andamento
Cantiga de Folia de Reis	Folia de reis Toque de viola	Sudeste Nordeste e Sudeste	Caráter solene (<i>Moderato</i>)
Marcha Abaianada	<i>Zabumba</i> (conjunto instrumental nordestino) Cana-verde	Nordeste Sul e Sudeste	Caráter de dança (<i>Tempo di marcia</i>)
Persistência	<i>Embolada</i>	Nordeste	Caráter estático (<i>Larghetto</i>)
Ponteado de Viola	Violeiros	Nordeste	Caráter de improvisação (<i>Allegretto</i>)
Pequeno Bailado	Valsa brasileira	Sudeste	Caráter de dança (<i>Moderato</i>)
Reza-de-Defunto	<i>Reza-de -defunto</i>	Nordeste	Caráter dramático (<i>Largo</i>)
Tocata	<i>Xangô</i>	Nordeste	Caráter percussivo (<i>Allegro</i>)
Cantiga Plana	Cantos puros	Nordeste	Caráter declamado e expressivo (sem indicação)
Polqueada	Polca (fusões na música brasileira)	Nordeste e Sudeste	Caráter de dança - <i>scherzando</i> (<i>Alegretto moderato</i>)
Tangendo	Toques de viola	Nordeste e Sudeste	Caráter de improvisação (<i>Allegro comodo</i>)

Quadro 10: relação entre o material folclórico e popular, sua região de origem, caráter e andamento nos *Prelúdios Tropicais*.

Cada prelúdio possui um caráter próprio e expressa em sua essência a cultura nacional, trazendo referências diretas ou não a essa cultura. Abordaremos cada agrupamento de obras (1979, 1980, 1988), por entendermos que existem características semelhantes nas peças de cada agrupamento.

7.3 PRELÚDIOS TROPICAIS COMPOSTOS EM 1979

Os *Prelúdios Tropicais* (1 a 4) foram compostos de forma contínua no mês de julho de 1979: 3 de julho, 4 de julho, 5 de julho e 8 de julho. Essas datas quase contínuas indicam um processo de total clareza de ideias e objetivos na composição das obras e também a naturalidade e fluência no processo composicional alcançadas por Guerra-Peixe neste último período da fase nacional. Esse conjunto de prelúdios apresenta um aspecto de suíte, se tomados como um todo. Os movimentos são contrastantes no que diz respeito ao andamento e ao caráter, e apresentam o elemento folclórico estilizado de forma mais clara ou de forma mais diluída.

Outro aspecto que cria unidade entre esses prelúdios é a utilização de determinados elementos musicais e/ou procedimentos na linguagem composicional, a saber: paralelismo melódico e harmônico, modalismo (flutuação e deformação); repetição de notas na melodia; longos arpejos utilizados em impulso; acordes em *tremolo* criando um pedal harmônico; sugestão de polarizações tonais; desenvolvimento contínuo dos temas ou motivos; associação entre aumento da intensidade, textura mais densa ou maior ressonância; construção do clímax da tensão dos acordes por meio da harmonia acústica; finalização através da liquidação dos temas ou motivos. A seguir uma breve abordagem de cada prelúdio desse conjunto separadamente.

7.3.1 – Cantiga de Folia de Reis

O prelúdio em questão apresenta em sua escrita a síntese entre elemento folclórico e o processo composicional por meio de vários aspectos. O primeiro deles é em relação à forma, na qual o compositor lança mão do contraste entre os momentos da folia (canto em coro e parte instrumental) para articular as seções A (alusão ao coral), B (parte instrumental), A' (retorno ao coral). Sua

escrita retrata exatamente esses dois momentos: acordes em paralelismo sobre pedal e melodia em semicolcheias sobre pedal (*baião-de-viola*, toque típico da viola, instrumento presente na folia). Ambas as seções apresentam desenvolvimento contínuo dos temas, associado ao paralelismo.

Moderato (CA. ♩=72) *un poco rubato*

mp *p solene* *mp*

Figura 187: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 1*, compassos 1-5, referência ao coro na Folia de Reis.

cresc. e poco accel.
un poco scherzando *poco rit.* *mp*

mp

Figura 188: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 1*, compassos 18-21, referência à parte instrumental da Folia de Reis.

A ideia da sobreposição de vozes no coral da folia, principalmente no acorde final do coro (como citado no capítulo 6) é utilizada por Guerra-Peixe como o fio condutor do desenvolvimento na seção B. A mesma frase é repetida três vezes, cada vez partindo de um ponto superior e ao mesmo tempo associada ao aumento gradativo da tensão harmônica (harmonia acústica), como mostra a figura a seguir.

Figura 189: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 1*, compassos 17-19, 26-29, 39-42.

O prelúdio ainda apresenta síntese através da fusão de elementos nacionais: a folia-de-reis, todas as suas características rítmicas, melódicas, harmônicas e de caráter, associada ao *baião-de-violão* (bordão utilizado pelos violeiros nordestinos) e muito utilizado por Guerra-Peixe com a função de ostinato. No que diz respeito à sonoridade, Guerra-Peixe consegue captar a atmosfera sonora do canto da folia através da utilização de acordes sobre pedal e com notas dissonantes acrescentadas (harmonia acústica), lembrando o timbre anasalado dos cantores e a riqueza de harmônicos da viola, instrumento típico da folia.

A utilização do desenvolvimento contínuo dos temas tanto na seção A, quanto na seção B traz maior facilidade no aspecto técnico, uma vez que as seções são sempre relacionadas a um mesmo elemento e também dando unidade à peça. Outro aspecto que facilita a questão técnica é a relação entre os temas ou motivos de cada

seção e as posições das mãos ao teclado (topografia do teclado) na execução. Mesmo quando apresenta textura polifônica (seção B), o que dificulta a execução, acordes de três, quatro sons, são visualizados claramente, mesmo que estes possuam notas acrescentadas, sejam acordes quartais, em posições de empilhamento ou arpejos, criando uma importante referência para o executante.

7.3.2 *Marcha Abaianada*

Este prelúdio tem como referência direta a *zabumba* – formação instrumental típica do Nordeste pesquisada por Guerra-Peixe¹⁵⁴. No artigo “*Zabumba, uma orquestra típica nordestina*”¹⁵⁵ Guerra-Peixe ressaltava que esse conjunto típico pode apresentar diversas formações, variando entre regiões do Nordeste. A *zabumba* reúne uma média de seis instrumentos (entre eles pífanos, tambores – *zabumba*, tarol ou caixa e pratos - como instrumentos obrigatórios). Segundo o compositor, esse conjunto se apresenta em ocasiões e espaços diversos nas cidades, desde festas variadas a ocasiões religiosas (procissões e festas oficiais). Devido a isso, o repertório da *zabumba* é extremamente variado, transitando entre a modalismo e a tonalidade, abordando gêneros e formas como: marchas, dobrados, baião, “marcha-caminheira” (para procissões), frevo, tango brasileiro, baião (em diversas modalidades), valsa (em suas diversas modalidades ou fusões). O título do prelúdio em questão faz alusão a uma modalidade do baião: a marcha abaianada (uma fusão da marcha e do baião).

Segundo Faria (1997, p. 114-115), Guerra-Peixe utilizou um ritmo de *baião* coletado antes de seu deslocamento para Recife como ostinato na *Marcha Abaianada*. A seguir, o exemplo citado pelo autor e o ostinato apresentando cromatismo¹⁵⁶ criado por Guerra-Peixe, que pode ser visto também como uma forma de melodização da percussão (ritmo da *zabumba* - instrumento).

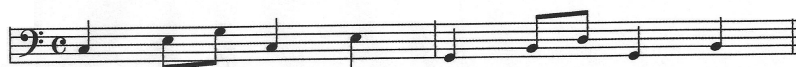




Figura 191: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 2*, ostinato, compassos 1-2.

Este ostinato é um elemento central na peça em questão, apresenta dualidade entre os modos maior e menor e passa por transformações a cada nova seção, de acordo com a demanda das modificações na textura e no caráter. Essas modificações se relacionam aos diferentes espaços e estilos musicais abordados pela *zabumba* (conjunto). Assim, as seções A B A' A'' coda foram estruturadas a partir dessas características.

Na seção A temos a ideia da marcha abaianada, de caráter de dança, festiva, destinada ao entretenimento e à diversão. A escrita remete ao instrumental da *zabumba* (*zabumba*, pífanos e pratos), numa textura simples e clara. A melodia em terças¹⁵⁸ e apresentando modalismo representa os pífanos, o ostinato cromático a *zabumba* e os pratos são representados pelas intervenções em apojeturas prolongadas.

Tempo di marcia (C.A. $\text{♩} = 116$)

sempre festivo

p

mf

p

Figura 192: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 2*, compassos 1-8.

¹⁵⁸ Segundo Gandelman (1996), a melodia em terças pode ser associada à *cana-verde*, um tipo predominante de dança de origem portuguesa existente no centro, sul e sudeste do Brasil. Sua principal característica seria a melodia em terças paralelas e o movimento melódico de pouca amplitude (ALVARENGA, 1982, p. 204).

Na parte B, a escrita em terças sofre desenvolvimento contínuo e sugere a improvisação dos pífanos, com acentuações e frases em acéfalo e variações de alturas. Nesse momento o *baião* (ostinato) é modificado, tendo sua escrita ampliada e associada a acordes (harmonia acústica). Ocorre um aumento do fluxo rítmico no discurso, enfatizando o caráter de dança, associado à flutuação entre modos e entre modo e tonalidade. Esse processo de variação da melodia em terças e do *baião* pode ser associado às formas de variação melódica propostas no livro *Melos e Harmonia Acústica*, uma vez que podem ser visualizados conceitos como melodia monorrítmica (apresentando um mesmo padrão rítmico) e elasticidade (pela grande variedade e equilíbrio melódicos das frases).

Figura 193: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 2*, compassos 17-22.

Na seção A', escrita sugere a *zabumba* (conjunto) associada à música religiosa (marcha para procissão), ocorrendo nova modificação no ostinato (agora em oitavas na região grave). A melodia também se torna mais densa, apresentando dobramentos. A marcha se torna amais “arrastada” e pesada, sugerindo o passo da procissão e a seriedade do caráter, atingindo o clímax da tensão dos acordes e da obra através de um grande *rallentando* associado ao aumento da intensidade.



Figura 194: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 2*, compassos 29-30.

Na seção A'' é retomada a marcha abaianada inicial, numa repetição da seção A, agora em dinâmica *pp*, seguida de uma pequena coda, onde o *baião* (ostinato) sofre um processo de liquidação.

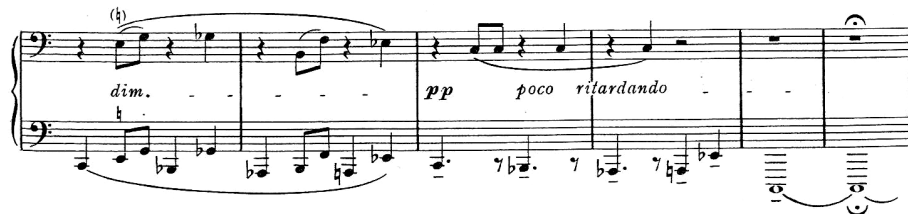


Figura 195: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 2*, compassos 45-50, liquidação do ostinato.

A peça apresenta síntese entre o elemento folclórico e o processo composicional através da relação da forma com a versatilidade da *zabumba* (conjunto) e da utilização do *baião* (ostinato) como elemento unificador da peça. O processo de desenvolvimento contínuo associado aos diferentes caracteres expressa a economia de meios no processo composicional. A simplificação da linguagem pianística vem exatamente dos aspectos levantados: o ostinato cria uma referência muito clara para o executante do ponto de vista rítmico e melódico, bem como na localização ao teclado. A melodia, de caráter simples, apresenta padrões facilmente identificáveis pelo executante (inicialmente terças e posteriormente terças em movimento melódico-progressivo, e terças com oitava acrescentada). A peça apresenta contrastes muito claros associados à forma, o que também facilita sua compreensão e execução.

7.3.3 Persistência

No terceiro prelúdio desse conjunto temos o que Guerra-Peixe denominou de uma "abordagem mais deliberada do elemento folclórico". Não há uma associação

direta entre a peça, sua linguagem e seu caráter, a um elemento folclórico específico. Quando surge uma única referência, esta ocorre de forma tão associada ao desenvolvimento da peça, que é quase imperceptível, sendo a associação mais relacionada à sonoridade modal na passagem.

O prelúdio *Persistência* traz em seu nome a ideia de insistência em duas células, nas quais características rítmicas e melódicas são desenvolvidas de forma contínua, associadas à exploração da ressonância do piano através dos pedais e da sustentação das notas. A harmonia acústica é associada a esses elementos, bem como a intenção de construção do clímax da tensão entre os acordes. Há também uma relação direta entre esse prelúdio e os processos composicionais utilizados na técnica dodecafônica no que diz respeito à série, obviamente guardando as devidas proporções: nesta peça Guerra-Peixe utiliza células geradoras e explora várias possibilidades de variação das mesmas. Neste sentido esse prelúdio se destaca no conjunto por ser diferenciado, afastando-se de uma referência mais óbvia ao material folclórico. Relaciona-se aos conceitos propostos no livro *Melos e Harmonia Acústica*, principalmente no que diz respeito à estruturação melorrítmica (variações rítmicas e melódicas das células).

As células geradoras do prelúdio são as apresentadas na figura abaixo, respectivamente, célula **X** e **Y**.

The image shows a musical score for the first three measures of Guerra-Peixe's *Prelúdio Tropicais n. 3*. The score is written for piano in 4/4 time. It begins with the tempo marking 'Larghetto. CA. ♩ = 66'. The first measure (measure 1) contains a circled section labeled 'Célula X', marked with 'ff deciso'. The second measure (measure 2) contains a circled section labeled 'Célula Y', marked with '(a tempo) con rapidezza'. The third measure (measure 3) contains a circled section labeled 'LUNGA', marked with 'm.s.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 196: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 3*, compassos 1-3, células geradoras X e Y.

Na primeira seção a célula **X** sofre modificações apenas na dinâmica, enquanto que a célula **Y** sofre modificações rítmicas e na dinâmica. Após a insistência nessas células, ocorre uma conclusão, com uma célula resultante das células geradoras apresentando escrita em acordes com intervalos de quarta.

Figura 197: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 3*, compassos 8-12.

Na seção B as células são colocadas em desenvolvimento, numa textura polifônica, em andamento mais lento, com polarização melódica na nota si. A ressonância agora é explorada através da resultante das notas sustentadas que formam acordes, que oscilam entre vários polos, contendo a nota si (polarização melódica). Esse procedimento cria referências cadências, mas ao mesmo tempo traz uma ideia de estatismo sonoro. As variações melódicas e rítmicas das células são exploradas bem como a harmonia acústica é utilizada no encadeamento dos acordes. Guerra-Peixe explora na mão esquerda principalmente os intervalos de 5^a justa e 4^a justa (consonâncias perfeitas).

Figura 198: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 3*, variações das células geradoras, compassos 13-15.

Após um volta resumida da seção A, tem início a seção C na qual surge o elemento folclórico totalmente fundido ao desenvolvimento das células. Este elemento se refere à *embolada* (abordada por Guerra-Peixe na *Sonata n. 1*). A *embolada* é utilizada como um ostinato melódico-harmônico, como demonstra a figura abaixo e apresenta modalismo (oscilação entre o modo lídio e jônio).



Figura 199: Guerra-Peixe, *Prelúdios tropicais n. 3*, referência à *embolada*, compassos 26-27.

Este ostinato acompanhando mais um processo de desenvolvimento e variação das células geradoras. Seu caráter repetitivo se ajusta perfeitamente ao caráter da peça e das células.

Figura 200: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 3*, desenvolvimento das células geradoras associadas ao ostinato (*embolada*), compassos 31-36.

A variação das células sob o ostinato (*embolada*) culmina no clímax da tensão numa espécie de *cluster*.

Figura 201: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 3*, resultante do desenvolvimento das células geradoras associadas ao ostinato (*embolada*), compassos 37-40.

Novamente temos uma grande capacidade de economia de meios e de síntese entre linguagem composicional e elemento folclórico. No que diz respeito à dificuldade técnica, a questão rítmica complicadora (frases em acéfalo), não é associada a outro aspecto de dificuldade. No momento da entrada do elemento folclórico (*embolada*), onde há um aumento na dificuldade de execução, o intérprete já se encontra familiarizado com as células geradoras e suas derivações. Outro elemento que pode causar dificuldade é o uso do pedal, mas também isso ocorre sem acúmulo de diferentes dificuldades, uma vez que as mudanças de pedal são marcadas sobre um mesmo acorde.

7.3.4 *Ponteado de Viola*

O prelúdio *Ponteado de Viola* tem sua forma (ABA) associada às formas de execução utilizadas pelos violeiros nordestinos (*ponteado* e *gemedeira*) descritos por Guerra-Peixe (1983, p. 6-9). O compositor já havia utilizado o canto dos violeiros como orientação para o aspecto formal na *Suíte n. 2*, no movimento denominado *Violeiros* (capítulo 5 deste trabalho). Neste prelúdio a referência é o *ponteado*¹⁵⁹, seção instrumental utilizada pelo violeiro em contraste ao canto. Através desse

¹⁵⁹ Em Guerra-Peixe (1983, p. 7) temos um exemplo de *ponteado* recolhido pelo autor, com características semelhantes à melodia inicial do prelúdio *Ponteado de Viola*, apresentando repetições de nota e desenho melódico descendente.

elemento se dá a estilização do elemento folclórico através da forma. A grande diferença entre o primeiro movimento da *Suíte n. 2* e o *Ponteado de Viola* é a forma de abordagem do elemento folclórico: na primeira de forma objetiva (“fotografia artística do material sonoro”), e na segunda de forma mais refinada, sintetizando outros elementos importantes na linguagem de Guerra-Peixe, principalmente os processos da harmonia acústica abordados no livro *Melos e Harmonia Acústica*.

Na seção A o compositor, de forma concisa e sintética, une a referência ao material folclórico (*ponteado*), apresentando modalismo e suas variações melódicas (desenvolvimento contínuo) à construção de acordes (harmonia acústica) inicialmente a duas vozes, passando a acordes em ambas as mãos, criando um efeito de *tremolo*. Ao mesmo tempo em que a melodia apresenta flutuações modais (características do *ponteado*), os acordes da harmonia acústica criam uma ressonância essencialmente dissonante, que expressa riqueza de coloridos e harmônicos, e que se torna cada vez mais densa, até atingir o clímax. Essa ressonância remete ao colorido característico da viola, numa síntese sonora. Nas figuras seguintes, excertos da seção do *ponteado*, inicialmente em duas vozes (com pedais nas vozes inferiores de cada mão) e posteriormente em acordes alternados, chegando ao clímax em dinâmica *fortíssimo (ff)*.

Allegretto CA. $\text{♩} = 44$

mp sempre festoso

p

Figura 202: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 4*, melodia inspirada no *ponteado*, compassos 1-9.

Figura 203: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 4*, melodia inspirada no *ponteado* com modificações na textura, compassos 10-11, 30-31.

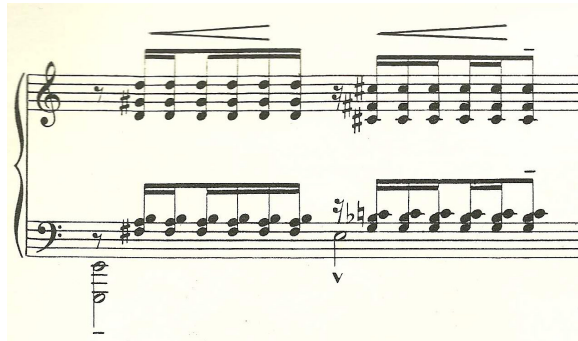
O tratamento dos acordes (harmonia acústica) é semelhante ao processo proposto em *Melos e Harmonia Acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988), principalmente em relação ao item XI (p. 34), no qual o compositor propõe uma harmonização a seis vozes. No item citado é proposta a alternância de compassos (como ocorre na peça em questão) e o paralelismo de um determinado modelo de acorde a ser utilizado. Isso ocorre de forma muito semelhante. A grande diferença é que, no prelúdio não existe um modelo de acorde definido, exatamente devido à flutuação modal na melodia. São utilizados acordes de três sons em paralelismo. Outra referência aos processos propostos no livro é o conceito do acréscimo de notas a partir de um som inicial até se atingir um acorde dissonante (no caso, de 12 sons – item XIII). No caso do prelúdio esse processo também é utilizado, não com doze sons, mas tendo em vista o acorde formado pelas duas mãos em alternância e tendo como ponto de partida a própria melodia do *ponteado*. Dessa forma pode haver diferenças na utilização dos conceitos propostos no *Melos e Harmonia Acústica* e nas obras: no livro são propostos exercícios de composição; no caso das peças, a demanda estética e artística induz as diferenças.

A harmonia acústica também é utilizada na transição entre as seções A e B. Neste pequeno trecho, Guerra-Peixe sintetiza aspectos do idiomático da viola (acordes com caráter de improvisação e ressonância) ao aspecto formal e harmônico: são construídos acordes com intenção de um grande pedal de

dominante (a seção A polariza em torno da nota mi e o pedal de dominante está sobre a nota si). Ao mesmo tempo em que sentimos a presença do acorde de dominante isso é enriquecido com a dissonância da harmonia acústica.

Figura 204: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 4*, compassos 35-37.

Na seção B, numa forma de variação do *ponteado*, agora explorando ainda mais o aspecto harmônico, Guerra-Peixe novamente utiliza acordes em paralelismo agora sobre um pedal rítmico melódico (*baião-de-viola*, ostinato típico dos violeiros nordestinos). A escrita pianística encontra-se bastante aberta e novamente é construído o clímax em relação à harmonia, agora através de apojeturas nos acordes. Novamente o conceito de acréscimo de notas (*Melos e Harmonia Acústica*), agora em forma de progressão e tendo como referência a improvisação na viola (elemento folclórico), com início em acéfalo (que pode ser relacionada ao *galope-à-beira-mar*, abordado na *Suíte n. 2*) e também à *embolada*, abordada no prelúdio anterior:



The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The lower staff is in bass clef and features a simpler, more melodic line with some slurs. Dynamic markings 'cresc. e poco rit.', 'ff dim.', 'f', and 'mf' are placed above the staves. Tempo markings 'a tempo' and 'rimettendosi al Tempo I' are also present.

Figura 205: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n.4*, compassos 44-45, 48, 50-52.

A simplificação técnica está novamente no estabelecimento de posições muito claras para as mãos na peça, tanto na parte referente ao ponteado (mais simples) quanto na parte referente ao *galope-à-beira-mar* (na qual o movimento se dá por graus conjuntos). Outro elemento facilitador na execução é a utilização do *baião-de-violão*, relacionado ao intervalo de oitava e elemento catalisador do ritmo. A dificuldade que poderia ser associada ao compasso quinário é diluída pelo claro sentido da melodia do ponteado, direcionando-se sempre para o primeiro tempo do compasso, quando ocorrem as articulações das frases.

7.4 PRELÚDIOS TROPICAIS COMPOSTOS EM 1980

Novamente, Guerra-Peixe compôs este grupo de prelúdios num curto espaço de tempo: *Pequeno Bailado* (02/01/1980), *Reza-de-Defunto* (06/01/1980), *Tocata* (11/01/1980). As peças apresentam contrastes de andamento e de caráter, bem como diferentes formas de abordagem do elemento folclórico/popular: nos prelúdios n. 5 e n. 7 há uma abordagem mais deliberada do material folclórico; no prelúdio n. 6 a abordagem se dá de forma mais direta. Algumas características são comuns às obras: paralelismo melódico e harmônico, utilização da harmonia acústica, desenvolvimento contínuo, simplificação da textura, utilização de ostinatos. Em alguns prelúdios podem ser encontradas referências aos prelúdios do grupo anterior (1979), que serão abordadas em momento oportuno.

7.4.1 *Pequeno Bailado*

Neste prelúdio Guerra-Peixe retorna à Valsa, gênero abordado no início da fase nacional (período de reflexão), com forte associação ao choro (música popular urbana). Agora as referências ao choro se mostram de forma mais diluída que nas *Valsas* n. 1, 2 e 3 de 1949.

O *Pequeno Bailado* (em forma A B A' C coda) aborda a valsa com uma forte referência ao caráter cíclico desta dança. Toda a peça é baseada em duas células que são colocadas em desenvolvimento contínuo durante toda a peça, gerando o fluxo melódico e harmônico, bem como diferentes seções e texturas. A simplificação da linguagem pianística está totalmente relacionada a esse processo de desenvolvimento. As duas células geradoras estão na figura abaixo:

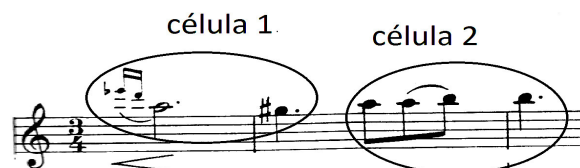


Figura 206: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, células geradoras, compassos 1-3.

Guerra-Peixe sintetiza no desenvolvimento contínuo dessas células a linguagem do choro (caracterizada pelo cromatismo, pelas progressões e variações

de métrica). Na seção A, temos o desenvolvimento contínuo (variação da melodia) a partir do conceito de “tensão melódica” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 12), que consiste em direcionar um fragmento melódico ou célula de forma gradativa a um ponto de maior tensão. A melodia é tratada dessa forma em toda a seção, caracterizando uma redundância proposital no discurso, pois cada expansão melódica parte do mesmo ponto, até se atingir o clímax melódico. A esse processo é associada à aceleração do pulso.



Figura 207: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, desenvolvimento da melodia, compassos 9-18.

Nesta mesma seção temos um ostinato que se relaciona diretamente às células geradoras através do movimento intervalar dos baixos e das notas de movimento. No ostinato o movimento por segundas em progressão remete à linguagem do choro. A utilização do ostinato é proposta por Guerra-Peixe (1988, p. 25-26). Ao mesmo tempo, a redução do ostinato em acordes pode ser relacionada ao processo de progressão por paralelismo de um mesmo acorde, seja ele de três ou quatro sons (GUERRA-PEIXE 1988, p. 34-35). Abaixo exemplo de um pequeno trecho do ostinato e sua redução em acordes:



Figura 208: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, ostinato e sua redução em acordes, compassos 5-8.

Na seção B, o desenvolvimento contínuo culmina numa melodia mais expansiva (mas ainda baseada nos intervalos das células geradoras), em

compassos alternados (provocando uma mudança na métrica) e numa nova forma de ostinato (que também apresenta relações intervalares com as células geradoras e que também apresentam linhas melódicas internas). Todos esses elementos continuam expressando as características do choro: síncopes, quebras na métrica, progressões e cromatismo.

Figura 209: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, seção B, compassos 19-24.

Na transição entre a seção B e A', novamente temos a utilização de um modelo de acorde em progressão. Neste momento o acorde é formado por uma quarta justa e um trítone, exatamente o modelo proposto no item XI do *Melos e Harmonia Acústica*.

Na seção A', o desenvolvimento contínuo conduz ao maior contraste na peça: em relação à textura, à intensidade e ao caráter. Todas as relações intervalares das células geradoras persistem na seção, que apresenta uma escrita quase *brahmsiana*.

Figura 210: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, seção A', compassos 34-37.

Na seção A' há uma referência a elementos utilizados nos prelúdios 3 e 4. A insistência na melodia (célula geradora Y) culmina na passagem em estilo tocata (sugestão do compositor). Sobre notas pedais, acordes são colocados em paralelismo em ambas as mãos em movimento contrário. Essa passagem assemelha-se à seção B do prelúdio *Ponteado de Viola* e ao mesmo tempo à *embolada*, numa fusão de tradições, trazendo uma dimensão cíclica ao conjunto de prelúdios. No que diz respeito à linguagem pianística os acordes e suas progressões são facilmente visualizados pelo intérprete. Essa passagem é associada ao acúmulo da tensão dos acordes, culminando na coda, onde se dá o clímax da tensão harmônica num grande acorde. Na figura abaixo, excertos dessa seção.

Figura 211: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, compassos 48-49, 52-56.

Na coda se dá a diluição da tensão acumulada, por meio da relação intervalar das células geradoras. Essa relação surge como resultante da ressonância explorada em grandes acordes e arpejos. Observe a figura anterior e a posterior, nas quais há uma relação de segundas menores (célula X) como resultante da ressonância dos acordes (através da mudança do pedal direito).

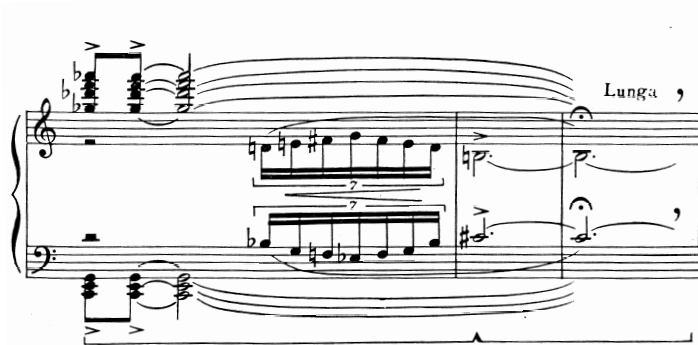


Figura 212: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 5*, compassos 67-69.

A peça se encerra com a reapresentação da melodia inicial de forma simples e fragmentada, concluída num grande acorde arpejado.

7.4.2 Reza-de-Defunto

O sexto prelúdio é inspirado numa tradição musical pesquisada por Guerra-Peixe em Pernambuco (1950), mais especificamente na cidade de Caruaru. Abaixo a definição do próprio compositor¹⁶⁰:

Denomina-se Reza-de-defunto a peça ou conjunto de peças religiosas genuinamente populares típicas do Nordeste; peças que são entoadas diante do morto e no cemitério. Rezadeira é a solista, pessoa que determina a sequência da cantoria; Sentinelas é a parte coral geralmente entoada em terças, muitas vezes não se sabendo se a voz principal é a inferior ou a superior, mas comumente a primeira. A maioria das Sentinelas é constituída de mulheres, não importa a idade. Cada peça é qualificada “Incelença” (Excelência) ou Bendito. A melodia é na maior parte modal; mas quando é tonal se torna modalizada através do canto em terças, onde aparece a quarta aumentada e/ou sétima abaixada. Não há acompanhamento de espécie alguma (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 3, grifos do autor).

No prelúdio (em forma A A') Guerra-Peixe utiliza o diálogo entre a *rezadeira* e as *sentinelas* para construir contrastes na seção A. Inicialmente temos uma pequena introdução que já expressa a dramaticidade do prelúdio: um rápido acorde descendente e arpejado (acorde quartal e de sétima da dominante) chega em duas

¹⁶⁰ Além da referência na Apostila de Composição (GUERRA-PEIXE, 1983, p. 3), Guerra-Peixe abordou a Reza-de Defunto num artigo para a Revista Brasileira de Folclore n. 22, de 1968, no qual descreve a tradição com uma grande riqueza de detalhes. Este trabalho encontra publicado integralmente em Guerra-Peixe (2007, p. 59-90).

notas longas, que funcionam como anacruse da melodia que virá. Esses dois elementos são colocados em contraste, criando uma expectativa para a melodia.

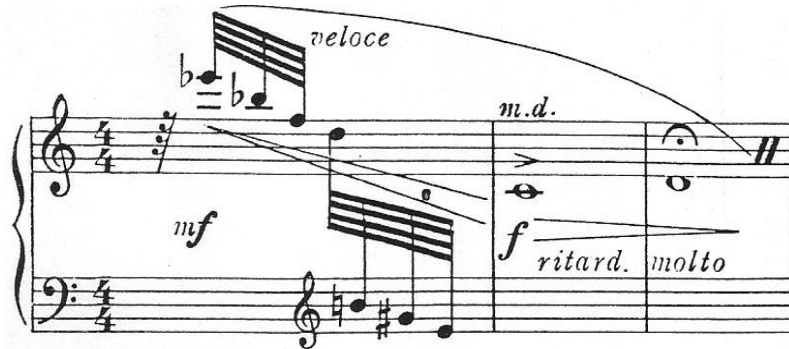


Figura 213: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 6*, compassos 1-3.

Em seguida surge a melodia na mão direita, inicialmente como uma monodia (referência à *rezadeira*). Essa melodia segue simples sobre um acorde dissonante e prolongado e em sua última parte é apresentada em terças paralelas (*sentinelas*). No período seguinte, a melodia em terças paralelas é uma forma de alusão às *sentinelas*, com um acompanhamento em notas longas no extremo grave e em cromatismo. A textura é extremamente simples, refletindo facilidade na execução e ao mesmo tempo a simplicidade da *reza-de-defunto*.

Musicalmente essa seção é extremamente expressiva, refletindo a tristeza e o sofrimento do canto das mulheres. Para isso o compositor lança mão de apojeturas e retardos, bem como de articulação de duas em duas notas. A melodia é modal, flutuando entre o modo lídio e o mixolídio. Toda a seção A é construída visando o clímax da tensão (compasso 20), como proposto no livro *Melos e Harmonia Acústica*. Para isso o compositor lança mão de mudanças de compasso associadas ao aumento da tensão dos acordes. Após o ponto culminante ocorre a diluição da tensão, através da própria melodia em terças. O acorde prolongado e o baixo por graus conjuntos dão uma dimensão harmônica ao elemento folclórico/popular, numa forma de estilização, uma vez que é sabido que a *reza-de defunto* é cantada sem acompanhamento algum. A seguir, excertos da seção A:

The image displays three systems of musical notation for Guerra-Peixe's *Prelúdios Tropicais n. 6*. The first system, labeled 'Largo - CA. ♩ = 50', features a 4/4 time signature and a key signature of two flats. It includes dynamic markings such as *mf*, *veloce*, *f*, *ritard. molto*, *n.d.*, and *p*, along with a tempo change to 'A Tempo'. The second system continues the piece with a *p* dynamic. The third system, labeled 'A Tempo, ma calmo', shows a change in texture and dynamics, including *mf* and *f*, with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature.

Figura 214: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 6*, excertos da seção A, compassos 1-7, 12-16, 19-21.

Na segunda seção (A') o compositor realiza uma nova estilização da *reza-defunto*, transformando-a numa marcha fúnebre (peça de caráter instrumental), utilizando uma textura semelhante à seção C da *Marcha Abaianada* (na qual a marcha se refere à música das procissões religiosas). Novamente o compositor utiliza um ostinato cromático (derivado das notas graves e longas da seção A) em oitavas e em constante progressão melódica. Ocorre assim uma síntese de elementos folclóricos, ao mesmo tempo em que se dá unidade à obra como um todo (prelúdios). A melodia é a mesma da seção A, agora com dobramento de oitava, o que traz dramaticidade à seção. O clímax harmônico é construído novamente, bem como seu afrouxamento. Ainda nesta seção ressaltamos a flutuação e a deformação

dos modos, que ficam mais evidentes com a progressão do ostinato. A seguir excertos da seção A':

Figura 215: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 6*, compassos 31-34, 44-47.

Como consequência do afrouxamento do clímax da tensão, chega-se novamente à melodia em terças ainda sobre o ostinato. A peça se encerra da mesma maneira que se iniciou (com um acorde descendente arpejado antecedendo a nota polarizadora da obra, dó).

A simplificação técnica nesse prelúdio está na forma como a textura foi construída: melodia muito simples e repetitiva sobre acordes, notas longas e posteriormente, ostinato. A escolha de uma textura simples de certa forma compensa a dificuldade musical da obra, que exige do intérprete expressividade e dramaticidade. A economia de meios utilizada por Guerra-Peixe neste prelúdio está diretamente relacionada à simplificação da linguagem pianística e ao mesmo tempo a uma grande capacidade de síntese na estilização do elemento folclórico.

7.4.3 *Tocata*

No sétimo prelúdio, Guerra-Peixe aborda o gênero *tocata*, presente na literatura para instrumentos de teclados desde o século XVI e que foi desenvolvido por inúmeros compositores nos diversos períodos da literatura pianística. A *tocata* pode ser definida como “peça para teclado, geralmente livre na forma, concebida

basicamente para se ‘tocar’ o teclado, isto é, exibir destreza” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 950). Esse gênero sofreu transformações, tendo a *tocata* moderna como característica o movimento amplamente contínuo.

Segundo Gandelman (1996, p. 81) na *Tocata* teria uma referência a um ritmo afro-brasileiro de candomblé. Para Serrão (2007, p. 74) seria um ritmo *banto*. Analisando a obra e consultando as fontes primárias, encontramos uma forte relação entre os padrões rítmicos utilizados na *tocata* e os ritmos de *xangô* (candomblé) descritos por Guerra-Peixe (1983) na *Apostila de Composição*. Na figura abaixo, o exemplo da percussão de *xangô* (toque *batá* ou *abatá*)¹⁶¹ recolhido por Guerra-Peixe e utilizado na *Tocata*:

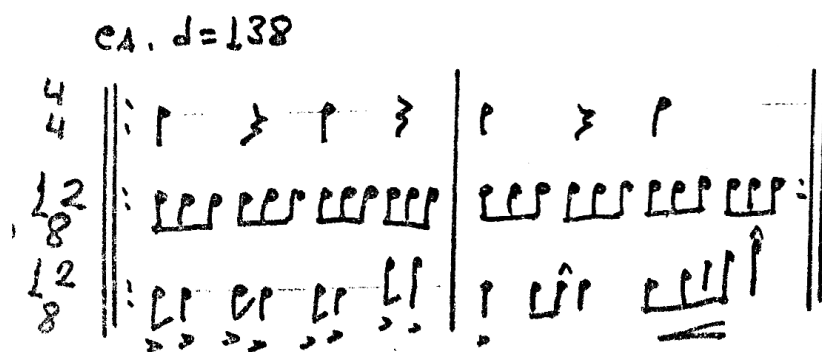


Figura 216: Guerra-Peixe (1983, p. 31), *toque bata* ou *abatá* de *xangô* (recolhido).

O compositor sintetizou nessa obra o forte apelo rítmico da música de *xangô* e a continuidade e virtuosidade do gênero *tocata*, explorando a percussividade e a grande extensão do piano. Estilizou o elemento folclórico de raiz afro-brasileira através do processo de melodização da percussão, associado ao uso da harmonia acústica e do processo de construção do clímax da tensão (agora de forma progressiva em pequenas seções). Devido ao caráter do próprio gênero, a dificuldade técnica alcança um grau mais elevado, mas ainda compatível com a intenção de simplificação do compositor. A obra possui forma A B A' A B' coda.

A seção A possui duas pequenas seções separadas por uma transição. Na primeira pequena seção (a), temos um ostinato, (melodização do ritmo do *ilu uncó* – plano central do exemplo anterior) na parte aguda do teclado em quintas justas. Na mão esquerda surge uma melodia em notas longas em acordes formados pelos

¹⁶¹ As estruturas rítmicas são relativas aos seguintes instrumentos: *agôgô*, *ilús uncó* e de marcação (chefe), respectivamente.

intervalos de 4ª e 5ª justas em paralelismo. Esta melodia pode ser uma forma de melodização do *agogô*. Esses dois elementos são colocados em desenvolvimento contínuo atingindo um primeiro clímax, seguindo-se imediatamente de seu afrouxamento através da melodia e do movimento descendente.

Allegro
mínimo
120

p *cresc.* *f* *decresc.*

Figura 217: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, compassos 1-6.

Segue-se a transição na qual ocorre a insistência no ritmo em colcheias, surgindo uma melodia marcada no grave (também em quintas justas). Agora temos a melodização da percussão de ambos os *ilús* (*uncó* e *chefe*).

p *cresc.* *mf* *f* *ben marcato il accompagnamento*

Figura 218: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, compassos 7-10.

Novamente a repetição irá atingir um clímax (um trítano tocado em uníssono). De forma inusitada Guerra-Peixe atinge o clímax num simples intervalo de trítano em uníssono, o que denota a utilização de conceitos da harmonia acústica propostos no *Melos e Harmonia Acústica*: o trítano apresentado isoladamente após a insistência em intervalos consonantes tem seu poder de dissonância ampliado. Isso vai de encontro à afirmação de Guerra-Peixe (1988) que este intervalo é considerado vago, no que diz respeito à dissonância, dependendo a sua classificação do contexto da composição.

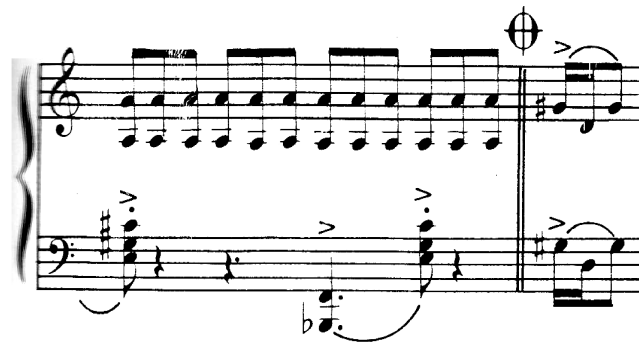


Figura 219: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, compassos 16-17.

Na pequena seção (b), surge um novo elemento, o ritmo em colcheias melodizado, cuja melodia apresenta caráter modal. A melodia é apresentada em ambas as mãos em paralelismo, baseada em acordes dissonantes (harmonia acústica) criando uma ideia de sobreposição (algo parecido com a bitonalidade). Aqui ocorre uma nova progressão (desenvolvimento contínuo) em pequenas seções que culminam no padrão rítmico $\text{♩♩} \text{♪}$ num intervalo de trítano. Essas progressões atingirão o clímax (grande acorde repetido insistentemente) até se atingir uma oitava.

No exemplo a seguir, a chegada ao clímax da pequena seção (a) e o início da pequena seção (b):

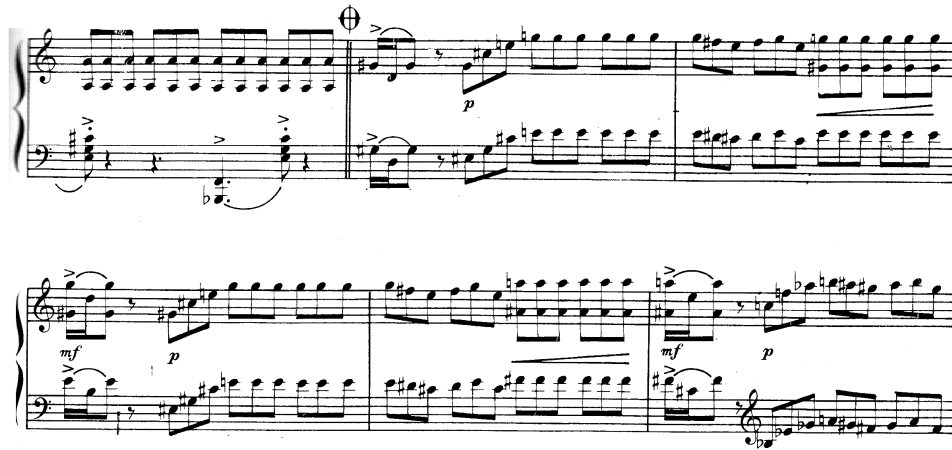


Figura 220: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, compassos 16-21.

A seção A' é uma repetição transposta da seção A, com uma transição variada. Nesta transição Guerra-Peixe constrói o clímax da tensão por progressões, partindo de um mesmo ponto (a nota mi oitavada).



Figura 221: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, seção A', compassos 33-44, redução da escrita em acordes (harmonia acústica).

Retorna à seção A repetida igual até a transição. Surge então a seção B', que é uma transposição da seção B (agora numa região mais aguda). Novamente ocorre a construção do clímax, sendo esta mais estendida e variada. A construção do clímax da tensão inclui o intervalo de trítono com dobramentos e em progressão.

Figura 222: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, compassos 63-68.

A coda apresenta uma textura em três elementos, tendo ainda o ostinato em colcheias na voz superior. Guerra-Peixe explora a melodia em notas longas do início da seção A, em desenvolvimento contínuo em direção à região grave. A coda se diferencia pela utilização de intervalos consonantes em sua maioria, diferenciando-se de toda a peça.

Figura 223: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 7*, coda, compassos 69-73.

7.5 PRELÚDIOS TROPICAIS COMPOSTOS EM 1988

Como ocorreu nos agrupamentos anteriores, os prelúdios compostos em 1988 também foram compostos num curto espaço de tempo, sendo os dois primeiros compostos num mesmo dia: *Cantiga Plana* e *Polqueada* (03/ 01/1988) e *Tangendo* (05/01/1988). Oito anos separam esse agrupamento do anterior (1980). O agrupamento de 1988 possui linguagem composicional e pianística ainda mais

simplificada, apresentando uma economia de meios ainda mais latente, principalmente no que diz ao respeito ao desenvolvimento temático e abordagem do elemento folclórico e popular (o que não significa ausência de qualidade artística). O elemento folclórico e popular pode ser percebido através da própria textura (uma forma de síntese). Os prelúdios em questão possuem traços em comum: a simplicidade da textura, a forma extremamente simples, utilização de ostinatos e de progressões melódicas e harmônicas, passagens em uníssono em ambas as mãos próximas ao fim das peças, curta duração, modalismo, utilização da harmonia acústica e de conceitos propostos na obra *Melos e Harmonia Acústica* e a utilização de elementos melódicos e rítmicos simples. A linguagem pianística encontra seu momento de maior simplificação técnica nestes três últimos prelúdios.

7.5.1 Cantiga Plana

O nome deste prelúdio pode ser relacionado aos cantos puros¹⁶², muito comuns na região Nordeste. A expressão “cantiga plana” pode ser relacionada à própria escrita da melodia principal, a qual apresenta repetição de notas e uma extensão pouco dilatada, causando a ideia de algo estático, plano. Apresentando uma forma muito simples (Introdução A coda - repetição da introdução) a peça é dotada de grande expressividade e dramaticidade.

Já na introdução esses elementos são explorados e novamente podemos perceber a capacidade de síntese e economia de meios do compositor. Temos uma introdução muito semelhante à do prelúdio *Reza-de- Defunto*, no que diz respeito ao impacto causado. Guerra-Peixe cria uma atmosfera de dramaticidade (contraste), através de um pedal em oitavas justas, no qual são inseridas harmonias dissonantes, em ritmos pontuados e dinâmica *forte*. A ideia musical se repete, em dinâmica *piano*, e com uma pequena aumento rítmica. Temos uma polarização na nota dó (pedal quádruplo), ao mesmo tempo em que são inseridas dissonâncias (acordes internos). Assim, o contraste se dá em vários elementos: estatismo/movimento; forte/piano, consonância/dissonância, regiões do teclado,

¹⁶² Segundo Alvarenga (1982, p. 297), essa designação se aplica a “todas as modalidades de canto popular que têm em si mesmas a sua destinação, isto é, os cantos que vivem de vida própria, desligados de qualquer fato que esteja ao lado ou fora da música”. Têm como características principais a individualidade e a liberdade num contexto poético-musical.

ritmo acelerado/ritmo lento. A dramaticidade pode ser visualizada, inclusive pelas indicações de caráter do próprio compositor: “*risoluto*” e “*sombrio*”.

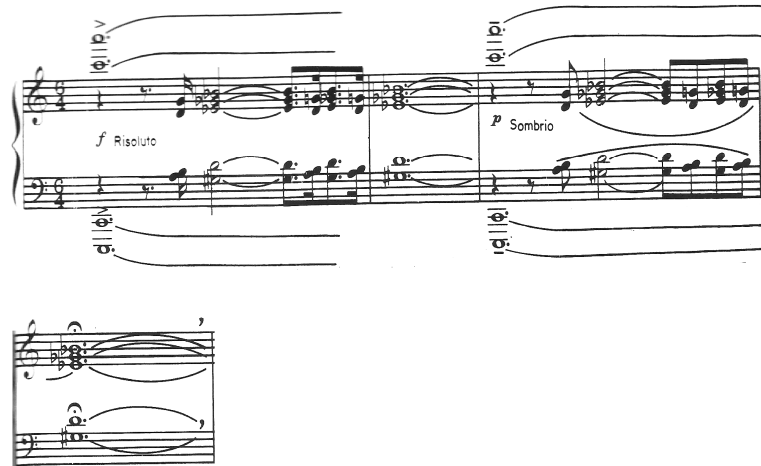


Figura 224: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 8*, compassos 1-4.

A forma utilizada por Guerra-Peixe, repetindo a introdução ao final estabelece um foco na seção A (cantiga). Outra forma de síntese é o estabelecimento de polarizações nestas seções, criando uma ideia de consonância, dissonância e consonância entre elas. A introdução polariza em dó, a cantiga em si e a coda novamente em dó. Essas polarizações também reforça o foco na cantiga, acentuando ainda mais seu caráter dissonante.

A seção A (cantiga) pode ser associada à cantiga de cego (já abordada por Guerra-Peixe na *Suíte n. 2* para piano). Essa associação pode ser estabelecida baseada em várias características: repetição de notas e ritmo pouco variado, utilização de pequenas notas (que podem ser relacionadas aos portamentos característicos dos cantos lamentosos dos pedintes), modalismo (flutuação modal, característica comum no Nordeste).

Esta seção se divide em três frases (a, a' e a''), que polarizam na nota si e apresentam flutuação modal (modos eólio e lócrio). Guerra-Peixe constrói a melodia sobre um ostinato formado por dois elementos: pedal sobre a nota si (grave) e intervalos de sexta que se movem por paralelismo e cromatismo. É criado um ambiente sonoro dissonante (semelhante a alguns exercícios propostos em *Melos e Harmonia Acústica*). A seguir a apresentação do ostinato e do início da cantiga (A):

Figura 225: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 8*, compassos 5-9.

Na construção da seção A há uma síntese entre ponto culminante melódico e clímax da tensão harmônica.

Figura 226: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 8*, compassos 13-14.

Do ponto de vista técnico, uma dificuldade a ser levantada seria o uso do pedal direito. Esse aspecto se torna “facilitado” pela necessidade de se construir uma atmosfera dissonante, principalmente na seção A, o que torna o uso do pedal algo menos complexo e acessível e que muito irá contribuir para a construção do legato das oitavas (cantiga). A dificuldade maior seria musical, ou seja, expressar toda a dramaticidade e sofrimento contidos na melodia, com suas inflexões e flutuações de tempo. A textura simplificada contribui para essa busca do intérprete.

7.5.2 Polqueada

Neste prelúdio Guerra-Peixe volta a abordar a polca como gênero. Já o havia feito na *Suíte n. 2* e na *Sonata n. 2*. De forma diferente e um pouco mais simplificada

o compositor novamente faz referências às fusões de gêneros e tradições musicais ocorridas neste gênero. Nas obras anteriores as referências foram principalmente em relação ao choro e ao frevo. Agora Guerra-Peixe aborda a fusão da polca com gêneros da música militar: marchas e dobrados¹⁶³. Curiosamente, tanto as polcas, quanto as marchas e dobrados eram gêneros presentes no repertório da *zabumba* (formação instrumental típica nordestina). A linguagem utilizada por Guerra-Peixe neste prelúdio bem como o seu nome sugerem exatamente a execução de uma polca-marcha ou polca-dobrado por uma *zabumba*. Algo semelhante à referência utilizada na *Marcha Abaianada* (prelúdio 2). Neste sentido, a escrita se afasta da linguagem da música de salão para piano, utilizada na *Suíte n. 2*, com forte influência da linguagem, do choro.

A peça é construída em forma A B A', tendo como elemento central um ostinato rítmico-melódico. Este ostinato se relaciona à marcação das marchas e dobrados (percussão). De forma sintética, Guerra-Peixe constrói toda a melodia da seção inicial (A) a partir do ostinato citado. Esta melodia relações intervalares de segundas maiores e menores (remetendo ao ostinato), caráter jocoso e padrões rítmicos comuns às marchas e dobrados, e também flutuação modal (modos mixolídio e eólio sobre tônica dó, numa referência às fusões da polca às tradições melódicas nordestinas). A estilização do elemento folclórico/popular funde vários elementos, numa linguagem pianística extremamente simples.



Figura 227: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 9*, compassos 1-6.

¹⁶³ De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1988, p. 636) as fusões da polca com outros gêneros fizeram surgir várias denominações de polca: polca-choro, polca-lundu, polca-militar, entre outras.

Ao final desta seção é utilizada uma passagem em uníssono muito comum à música de caráter militar. O compositor utiliza intervalos de trítono como contraste à melodia anterior.



Figura 228: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 9*, compassos 9-10.

Na seção B, o ostinato sofre desenvolvimento contínuo e passa a apresentar terças paralelas que se movem por semitons. A melodia, agora em dinâmica *piano*, apresenta frases em progressões, cujo final apresenta apojeturas semelhantes às utilizadas na *Marcha Abaianada* (com uma referência aos pratos da *zabumba*). Nesses pontos de chegada podemos visualizar as relações de segundas (propostas no tratamento da melodia no *Melos e Harmonia acústica*). A seção se direciona para o ponto culminante melódico associado ao clímax da tensão (também propostos na obra citada).

Figura 229: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 9*, compassos 12-15, 18-19.

Após uma pequena passagem em estilo imitativo (fugato), retorna-se à seção A', agora com uma escrita mais pesada, com o ostinato e a melodia apresentando dobramentos em oitavas. Na peça este é um importante contraste de sonoridade e

textura. Na pequena introdução antes da entrada da melodia, novamente a escrita sugere a música de caráter militar, com os contratempos sugerindo a execução dos pratos, agora de forma mais contundente.

Figura 230: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 9*, compassos 22-25.

A peça é concluída com uma passagem em uníssono, (consequência de uma progressão de elementos já apresentados em A) numa grande afirmação do ostinato (que passa a ser a melodia) e é diluído em todas as regiões do teclado. Ao final, um grande acorde, no qual é explorada a dubiedade em relação aos modos (eólio e mixolídio).

Figura 231: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 9*, compassos 30-38.

7.5.3 *Tangendo*

O último prelúdio da série apresenta uma forte relação com a sonoridade e as formas de execução da viola caipira, principalmente o caráter de improvisação (SERRÃO, 2007, p. 75).

Para Gandelman (1996, p. 85) o título do prelúdio se refere ao ato de tocar, possibilitando uma associação também com a expressão “*toccata*”, indo de encontro ao caráter contínuo da peça, que pode ser relacionada ao gênero tocata.

Milani (2008, p. 215) relaciona o título ao ato de tanger, ou seja, dedilhar as cordas seja do violão ou da viola caipira.

Dessa forma podemos concluir que o prelúdio em questão associa o elemento folclórico (o toque da viola caipira) ao gênero tocata, tendo a fluência rítmica e a exploração da virtuosidade e de diferentes coloridos sonoros como características principais. Tecnicamente a peça é extremamente acessível, principalmente por apresentar variações de um mesmo elemento em ambas as grandes seções. Novamente a topografia do teclado é um facilitador na execução.

A peça apresenta forma A B A', cujo contraste pode ser associado a diferentes formas de toques na viola, o que na linguagem pianística se reflete em texturas opostas.

Na seção A, temos uma espécie de *moto perpetuo*, que remete ao ponteadado, mas de maneira estilizada. Inicialmente apresentado na mão esquerda (grave) surge um tema, cuja melodia apresenta modalismo (modo dórico sobre tônica lá). Após a primeira apresentação, surgem imitações em estilo *fugato* e paralelismo (onde se pode visualizar o acorde de quatro sons sobre a tônica do modo). Associa-se a esta progressão um *crescendo* gradativo. Nesta passagem se fundem o idiomático da viola caipira (uma forma de variação do ponteadado) a procedimentos propostos em *Melos e Harmonia Acústica* como: melodia monorrítmica, pseudopolifonia, tensão e afrouxamento melódico.

No exemplo a seguir podemos visualizar a simplicidade da escrita pianística e a síntese entre elemento folclórico e processo composicional.

Allegro comodo C. 80=♩

Figura 232: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos 1-4.

No momento que a progressão atinge o clímax, em seguida dá-se o afrouxamento através da utilização de acentos, mudanças de compasso que criam uma falsa polifonia e ao mesmo tempo uma forte referência ao idiomático da viola.

Figura 233: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos 5-6.

Na seção B, a ideia rítmica das semicolcheias é mantida sobre forma de ostinato (pedal em lá). Este ostinato sofre transformações de alturas até atingir uma forma, cuja articulação das oitavas resulta no padrão rítmico do *baião-de-viola* (bordão comum à música dos violeiros nordestinos, largamente utilizado por Guerra-Peixe).

Figura 234: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos 9-11.

Em seguida segue-se a seção B, como uma nova forma de improvisação dentro do idiomático da viola, agora agregando o elemento harmônico à improvisação: acordes apresentando apojatura na nota superior. Esses acordes denotam o rico colorido harmônico da viola, mas também apresentando progressões. Os acordes apresentam dissonâncias e trazem a sonoridade comum à harmonia acústica.



Figura 235: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos 12-15.

Após a exploração da sonoridade dos acordes surge uma passagem semelhante à utilizada nos prelúdios *Ponteado de Viola*, *Persistência* e *Pequeno Bailado*, onde podemos fazer uma associação com as improvisações realizadas na viola (forma variada de execução do *ponteado*) e à *embolada*. Essa referência, no último prelúdio da série é simbólica: acontece no ponto culminante do prelúdio e ao mesmo tempo reafirma de forma conclusiva a forte unidade do conjunto. A passagem apresenta modalismo e culmina no clímax da tensão harmônica, após uma nova progressão.

Figura 236: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos, 19- 27.

A seção A retorna de forma sintetizada e como afrouxamento da tensão harmônica gerada pela passagem mostrada na figura anterior. Segue uma pequena coda na qual são sintetizados elementos das seções A e B sofrendo variações por aumento rítmica. Nos dois últimos compassos um resumo das duas seções, numa grande capacidade de síntese.

Figura 237: Guerra-Peixe, *Prelúdios Tropicais n. 10*, compassos 34-38.

Encerramos com os *Prelúdios Tropicais* a análise das obras que consideramos de maior relevância na fase nacional e que expressam a forma como Guerra-Peixe construiu sua linguagem composicional e pianística, tendo como principal foco a busca pela renovação do nacionalismo musical, bem como a busca pela sua própria renovação como compositor.

A seguir apresentaremos as conclusões deste trabalho.

CONCLUSÃO

O foco deste trabalho foi a fase nacional (1949-1993) do compositor Guerra-Peixe e a obra para piano nela situada. Buscou-se relacionar este objeto à intenção do compositor de renovação do nacionalismo musical, utilizando como referência o próprio pensamento do compositor.

A trajetória de Guerra-Peixe como compositor mostrou-se como um espelho do movimento histórico ocorrido na música brasileira do século XX. A música brasileira viu nascer neste século a estética nacionalista, a qual predominou como dominante até meados do século. Em contrapartida, surgiu o grupo Música Viva, liderado por H. J. Koellreutter, empunhando a bandeira da vanguarda, sugerindo uma nova estética de preceitos universais e comprometida com a modernidade. Instalou-se na música brasileira um conflito entre tradição e modernidade, o qual seria extremamente frutífero no futuro. Guerra-Peixe vivenciou este conflito e sua trajetória o expressou através da divisão de sua obra em fases estéticas e na dinâmica do movimento interno dessas fases.

A revisão bibliográfica no que diz respeito ao surgimento do nacionalismo musical, seus principais conceitos, pensadores e compositores foi de suma importância para este trabalho, pois nos permitiu traçar o contexto histórico no que diz respeito ao primeiro contato de Guerra-Peixe com essa estética que o influenciaria até o fim de sua vida.

Através da revisão bibliográfica constatou-se que o nacionalismo musical, inspirado nas ideias de Mário de Andrade, foi a grande referência dentro da trajetória composicional de Guerra-Peixe. Em todas as suas fases estéticas esta influência se mostrou como elemento central. Na fase inicial esta estética foi o mote ao início da atividade como compositor para Guerra-Peixe, levando-o a se identificar com a possibilidade de representar a cultura brasileira num contexto universal. Como influências importantes ligadas ao nacionalismo podemos citar: Mário de Andrade, Newton Pádua e Villa-Lobos.

Na fase dodecafônica Guerra-Peixe vivenciou o conflito entre tradição e modernidade expresso pela oposição entre os compositores nacionalistas e o grupo Música Viva. Os momentos de negação do nacionalismo musical, o engajamento na linguagem de vanguarda do grupo Música Viva e a tentativa de conciliação entre

dodecafonismo e nacionalismo são a total expressão desse conflito, que culminou no abandono do grupo Música Viva e da técnica dodecafônica.

Também por meio da revisão bibliográfica pudemos concluir a importância capital do grupo Música Viva e da figura de Koellreutter na trajetória de Guerra-Peixe e da música brasileira do século XX. Nesta fase o compositor alcançou uma maior projeção no cenário nacional, se lançou no cenário internacional e pôde entrar em contato com novas técnicas composicionais relacionadas ao dodecafonismo, bem como alguns aspectos específicos: desenvolvimento temático e motivico, unidade formal, harmonia acústica, emancipação da dissonância. Esses aspectos foram bastante explorados no trabalho composicional por Guerra-Peixe na sua tentativa original de conciliar a técnica dodecafônica com a estética nacionalista, sendo essa experiência particular e imprescindível para a construção de sua linguagem composicional na fase nacional. Outro aspecto importante vivenciado por Guerra-Peixe no contato com Koellreutter e o grupo Música Viva foi o estímulo à sua personalidade inquieta, o “gosto pela indagação” e o estímulo a uma atitude de crítica e renovação constantes.

A identificação com o nacionalismo musical e todos os conceitos a ele relacionados (identidade com a cultura nacional, busca de referências musicais nas tradições populares e folclóricas, comunicabilidade e acessibilidade das obras, função social da música) está diretamente relacionada ao abandono do grupo Música Viva e da técnica dodecafônica por Guerra-Peixe. O conflito vivenciado na fase dodecafônica fortaleceu em Guerra-Peixe suas convicções em relação ao nacionalismo musical, mas também criou no compositor a necessidade de renovação dessa linguagem. Sob esse ponto de vista, a vivência da fase dodecafônica foi crucial para a trajetória de Guerra-Peixe e para a construção de sua linguagem composicional na fase nacional. No redirecionamento de Guerra-Peixe ao nacionalismo musical também foi capital a influência do musicólogo brasileiro Mozart de Araújo.

A fase nacional (1949-1993) foi para Guerra-Peixe um segundo momento de conciliação entre tradição e modernidade, mas agora associado a uma estética na qual havia uma total identificação: a nacionalista. Dessa forma, durante esta fase Guerra-Peixe buscou a renovação dessa estética, partindo do pensamento de Mário de Andrade e se colocando como agente transformador da história ao se engajar nesta busca, através da reflexão, da crítica, da pesquisa, da elaboração e

experimentação composicional e da construção de conhecimento. Esta busca se traduziu em cinco períodos dentro da fase nacional nos quais sua linguagem composicional apresentou características próprias, refletindo-se nas obras para piano.

No primeiro período da fase nacional (o ano de 1949), denominado por nós período de reflexão, Guerra-Peixe ainda visualizou o nacionalismo musical como algo fortemente relacionado às figuras de Mário de Andrade e Villa-Lobos. Este período teve como principal ação de renovação os questionamentos acerca da estética nacionalista, os quais incidiram principalmente sobre as fontes para a música de caráter nacional, oriundas das tradições folclóricas e populares, sob o ponto de vista da necessidade de novas pesquisas e da localização de fontes inéditas. Outros pontos de questionamento foram o choro como fonte inspiradora - suas possibilidades frente à sua forte relação com a figura de Villa-Lobos, e o trabalho repetitivo dos compositores nacionalistas. As obras desse período analisadas neste trabalho (*Suíte n. 1* e *Valsas n. 1, 2 e 3*) refletem esses questionamentos através de sua linguagem composicional e já apontam tentativas de renovação.

A *Suíte n. 1* apresentou uma forte ligação com a tradição (teses andradeanas), principalmente pela utilização da forma suíte e pela disposição e características dos movimentos. Guerra-Peixe procurou utilizar tradições folclóricas e populares nos movimentos, criando temas de identidade nacional, por meio de características melódicas e rítmicas, bem como pela utilização de ostinatos harmônico-percussivos. As *Valsas* podem ser relacionadas à linguagem do choro, portanto uma expressão direta da influência de Villa-Lobos e ao mesmo tempo da vivência da música popular urbana pelo próprio Guerra-Peixe. Trazem consigo a tradição do choro, representadas na linguagem composicional pelo estilo contrapontístico comum aos grupos de choro; utilização de um baixo melódico e cantante; contornos melódicos relacionados ao estilo expressivo da modinha, apresentando saltos, ornamentos e apojaturas; uso de progressões melódicas; liberdade de tempo; relação com a música tonal (sugestões de cadências e contorno melódico).

As duas obras citadas expressaram a busca pela renovação em sua linguagem através da utilização da dissonância como elemento característico e emancipado, do tratamento harmônico (mesclando a sugestão da tonalidade com os

processos da harmonia acústica), da utilização de elementos da técnica dodecafônica, como, a utilização de células geradoras, formadas a partir de relações rítmicas e/ou intervalares, e do desenvolvimento contínuo. Como consequência desses aspectos tem-se nas obras um grande senso de unidade. Todos os aspectos que apontaram para a renovação neste período estão fortemente relacionados à experiência composicional de Guerra-Peixe na fase dodecafônica, enfatizando sua importância na busca pela renovação do nacionalismo musical pelo compositor.

No período de incubação, passado em Recife (1950-1954), a renovação do nacionalismo musical se expressou através das seguintes ações de Guerra-Peixe: distanciamento do Rio de Janeiro (principal polo musical da época); pesquisa de tradições folclóricas e populares do Nordeste, pouco conhecidas e algumas ainda intocadas; publicação de artigos em jornais e revistas especializadas a partir dessas pesquisas; posicionamento frente à repercussão da Carta Aberta de Camargo Guarnieri em 1950, criticando não apenas o dodecafonismo, mas também a corrente nacionalista; busca por novas referências estéticas (leituras relacionadas à filosofia da arte e à cultura brasileira); composição de obras (populares e eruditas) como experimentação de todos os elementos vivenciados e absorvidos.

A pesquisa de novas fontes relacionadas às tradições folclórica e popular e a leitura da obra de H. Taine (*Filosofia da Arte*) foram cruciais para a nova linguagem composicional de Guerra-Peixe neste período. A partir do conceito de Taine de “caráter essencial da obra de arte”, Guerra-Peixe definiu a importância central do elemento folclórico e popular e da forma de tratamento do mesmo em sua obra (Faria, 1997). Neste sentido o “caráter essencial” da sua música era advindo da relação com esse material, enriquecendo os conceitos andradeanos dentro da estética nacionalista. Naquele momento, foi possível agregar as novas fontes pesquisadas à sua música. A linguagem composicional de Guerra-Peixe neste período relacionou-se com a renovação através da tentativa de utilização dessas novas fontes juntamente com outras já conhecidas (trazendo novos elementos de inspiração) e pela forma de tratar o material folclórico e popular dentro da linguagem composicional (novos processos, que se afastam da citação e deformação de temas folclóricos).

Na *Sonata n. 1* foram encontradas relações diretas com as novas fontes pesquisadas por Guerra-Peixe (*xangô* e *frevô*), bem como com fontes já conhecidas da música nacionalista (*choro*, *modinha*, *toada* e *embolada*). Com relação ao

tratamento desse material e sua relação com o conceito de Taine (“caráter essencial na obra de arte”), temos diferentes elaborações nos movimentos da obra. Os três movimentos tiveram o contraste estabelecido a partir da referência a diferentes tradições folclóricas e populares nacionais (novas ou não). No primeiro movimento, as referências foram cruciais na diferenciação dos grupos temáticos (*embolada* e *toada* no grupo primário e *modinha* no grupo secundário). A textura contrapontística foi uma constante no movimento, sendo fortemente relacionada ao estilo e sonoridade (instrumental) do choro. No segundo movimento a ideia central foi inspirada num ostinato, derivado da percussão do *xangô* (pesquisado em Recife por Guerra-Peixe). No terceiro movimento, a inspiração é o frevo, tradição popular de Pernambuco.

A inovação se mostrou na obra pela utilização de novas fontes pesquisadas associadas a tradições já conhecidas na música brasileira (choro e modinha). Na obra, principalmente no segundo movimento, Guerra-Peixe apresentou uma nova forma (fugindo dos padrões estereotipados) de abordagem da música modal, flutuação e deformação (Faria, 2007), buscando se aproximar da forma como o modo se expressa na cultura nordestina. No terceiro movimento procurou estruturar o discurso musical a partir dos diferentes tipos de frevo de rua e das características sonoras da orquestra típica daquela tradição. O que mais nos chamou a atenção na obra foi a grande ênfase dada ao desenvolvimento temático, que consideramos excessiva, cuja associação com a textura contrapontística tornou a obra bastante complexa, no sentido técnico e musical. Relacionamos este excesso à utilização da forma sonata e à experiência com a música dodecafônica, ainda muito próxima daquele período.

Essa obra foi associada a uma abordagem de forma diluída do elemento folclórico, conceito proposto pelo próprio Guerra-Peixe (1974). Essa abordagem era vinculada à “exigência da natureza do trabalho”, e foi por nós diretamente relacionada à utilização da forma sonata e às suas demandas no que diz respeito ao desenvolvimento temático. Essa abordagem foi denominada por Vetromilla (2006) como folclorismo diluído.

Na *Sonata n. 1* o tratamento harmônico (mesclando a harmonia acústica e a sugestão de polos tonais) também foi por nós relacionado à renovação do nacionalismo musical, bem como à utilização da dissonância emancipada, da exploração de diferentes texturas e sonoridades no piano e da busca por unidade

através do desenvolvimento contínuo. Entendemos que neste período Guerra-Peixe já dispôs de novas fontes para sua música, mas não conseguiu encontrar um caminho claro para a elaboração do elemento popular e folclórico em sua música, algo que se tornou realidade no período seguinte. Isso se confirmou pela própria iniciativa do compositor em suspender o processo composicional e se dedicar apenas às atividades de pesquisa.

O terceiro período da fase nacional (1954-1960), ocorrido durante a estada de Guerra-Peixe no Estado de São Paulo foi caracterizado principalmente pelo surgimento de uma nova linguagem composicional de identidade nacional e de maior consistência que a anterior, fruto de sua reflexão e pesquisa no período de incubação e também das pesquisas realizadas em São Paulo. Assim Guerra-Peixe obteve projeção no cenário nacional como um representante do novo nacionalismo brasileiro.

Neste período a renovação se expressou pela reelaboração das teses andradeanas pelo compositor, que voltou suas atenções para a importância da seleção e elaboração do material folclórico e popular no processo composicional. Como consequência, conceitos importantes foram idealizados por Guerra-Peixe: a “fotografia artística do material sonoro” das tradições pesquisadas e o conceito de estilização do material pesquisado. A renovação do nacionalismo musical se expressou na linguagem composicional a partir desses conceitos neste período.

Os conceitos citados foram considerados por nós como um desdobramento do conceito de “caráter essencial da obra de arte” de Taine, absorvido por Guerra-Peixe no período anterior. No conceito da “fotografia artística do material sonoro”, o objetivo foi demarcar com maior clareza e objetividade o elemento popular e folclórico em suas obras. Este conceito também foi por nós relacionado à abordagem direta do elemento folclórico descrita por Guerra-Peixe (1974), à qual Vetromilla (2006) denominou como folclorismo direto. No conceito de “estilização”, a ideia principal foi criar ferramentas e processos composicionais, nos quais o elemento folclórico e popular fosse elaborado, absorvido, ou que dele surgissem referências para o discurso musical. A pesquisa das tradições folclóricas e populares possibilitou a Guerra-Peixe a formulação desses conceitos, pois a partir desta, gerou-se uma demanda criativa e a necessidade de organização do pensamento.

Neste período Guerra-Peixe deu preferência à composição de suítes, pela facilidade de expressar nas mesmas os conceitos citados anteriormente. Isso se

refletiu na obra para piano, com a composição de apenas duas peças: a *Suíte n. 2 (Nordestina)* e a *Suíte n. 2 (Paulista)*, as quais refletiram as pesquisas realizadas no Nordeste e no Estado de São Paulo.

A *Suíte n. 2 (Nordestina)*, tomada como exemplo desse período apresentou em sua linguagem características relacionadas aos dois conceitos elaborados por Guerra-Peixe, no que diz respeito ao tratamento do material folclórico e popular. A utilização do modelo suíte continuou associando a linguagem de Guerra-Peixe às teses andradeanas, mas apresentando um viés de renovação, uma vez que todos os movimentos se referiam a tradições pesquisadas pelo compositor no período de incubação. Na obra, cada tradição pesquisada e relacionada a um movimento, pode ser entendida como elemento catalizador: da tradição folclórica e popular surgem todas as referências formais, melódicas (tonalidade, modalismo, contorno), rítmicas, timbrísticas, de textura, de tempo, de caráter, de intensidade, expressando a estilização do material folclórico e ao mesmo tempo formando a “fotografia artística do material sonoro” dessas tradições.

Neste sentido a linguagem composicional e pianística se mostrou mais simples se comparada ao período anterior, apresentando menor ênfase no desenvolvimento temático e na sua associação com a textura contrapontística. Na *Suíte n. 2* Guerra-Peixe utilizou referências de extrema sutileza à cultura nordestina, de forma inovadora, como, por exemplo, as fusões entre tradições musicais ocorridas na polca (gênero); a forma livre como a cultura nordestina utiliza os modos, traduzidos nos processos de flutuação e deformação modal (Faria, 2007) e na mistura entre tonalidade e modalismo.

Novamente o compositor utilizou os processos de harmonia acústica associada ao modalismo e à tonalidade, bem como a dissonância como elemento característico de sua linguagem, que entendemos também como elementos de renovação.

No quarto período da fase nacional Guerra-Peixe retorna ao Rio de Janeiro tendo o seu nome reconhecido como representante do novo nacionalismo. Este período é marcado por uma pausa em sua atividade de composição (1961-1967), à qual relacionamos a uma crise composicional e à reflexão do compositor no que diz respeito à sua linguagem. Essa reflexão é expressa através de importantes documentos redigidos durante o período seguinte da fase nacional, a citar: *Curriculum Vitae* (1971) e *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com*

Pernambuco (1974). Neste período Guerra-Peixe retomou suas atividades como violinista e iniciou a atividade como professor de composição.

O último período da fase nacional (1967-1993) foi denominado como síntese nacional, utilizando o termo de Savary (2007). Foi o período mais longo dentro da fase nacional, de maior produtividade e de consolidação da linguagem composicional de Guerra-Peixe, uma expressão viva da renovação do nacionalismo musical. Neste período o compositor deu continuidade aos trabalhos no rádio e com a música popular e às atividades como professor de composição.

Como ressaltamos anteriormente Guerra-Peixe publicou importantes documentos neste último período a partir de 1971. Nestes documentos constam importantes conceitos por ele elaborados acerca de sua própria linguagem e processos composicionais, os quais foram utilizados nos capítulos anteriores deste trabalho. Os conceitos se referem às formas de abordagem do elemento folclórico e popular em suas obras (de forma direta e de forma diluída - de acordo com a natureza da composição), e também quanto ao objetivo dessa abordagem, buscando captar uma “fotografia artística do material sonoro” das tradições musicais folclóricas e populares.

Em Guerra-Peixe (1991) o compositor expressa um último conceito que traz uma nova abordagem do elemento folclórico e popular, de forma mais deliberada, o que entendemos como uma elaboração da ideia de diluição deste elemento, sintetizando-o em sua linguagem composicional. Isso nos levou a caracterizar o último período como síntese nacional. Esta síntese significa a superação do elemento folclórico e popular é para nós o ponto mais alto na construção da linguagem composicional de Guerra-Peixe, bem como da renovação do nacionalismo musical. De suma importância nesse processo de síntese foi a experiência vivida por Guerra-Peixe na fase dodecafônica, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento temático e à busca por um sentido de unidade nas obras. Estes aspectos foram associados pelo compositor à estilização do elemento folclórico e popular.

Essa síntese ocorreu de forma gradativa dentro do último período da fase nacional em dois sentidos: economia de meios na interação entre elemento folclórico e elementos composicionais, e simplificação da linguagem composicional, no que diz respeito à acessibilidade técnica. A síntese por nós ressaltada foi entendida como

um elemento de renovação, pois reflete uma intenção de Guerra-Peixe em reelaborar sua linguagem, construindo um novo conhecimento.

A atividade de professor de composição desenvolvida intensamente por Guerra-Peixe no último período da fase nacional também foi associada à renovação do nacionalismo musical. Esta associação se deu pela intenção de Guerra-Peixe em construir uma nova escola de composição na qual pudessem coexistir a tradição e a modernidade, valorizando a música de identidade nacional. Sua metodologia de ensino conciliou esses aspectos, num reflexo de sua busca pessoal.

A *Apostila de Composição*, destinada ao curso de Composição da Escola de Música da UFMG (1983) e o livro dela derivado, *Melos e Harmonia Acústica* (1988) são o resultado dessa atividade e foram imprescindíveis na pesquisa deste último período, bem como para as análises nos períodos anteriores. O trabalho como professor de composição foi também um importante elemento no processo de síntese ocorrido na linguagem de Guerra-Peixe no último período da fase nacional.

As obras para piano analisadas neste último período refletiram a síntese por nós identificada num momento inicial (*Sonata n. 2*) e num momento final (*Prelúdios Tropicais*). Através das mesmas foi possível caracterizar a forma progressiva de simplificação da linguagem composicional em relação à acessibilidade técnica e ao mesmo tempo a síntese por nós identificada e suas principais relações.

A *Sonata n. 2* expressou o início da síntese entre elemento folclórico/popular e a linguagem composicional de Guerra-Peixe, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento temático, que relacionamos diretamente à vivência composicional da fase dodecafônica. O compositor encontrou o equilíbrio em relação a este aspecto nesta obra, associando-o ao elemento folclórico e popular. No primeiro movimento isto se deu pela utilização de células geradoras inspiradas no elemento folclórico, as quais originaram os grupos temáticos. O desenvolvimento contínuo foi a ferramenta principal para o estabelecimento da relação entre as células geradoras e os grupos temáticos.

No segundo movimento a síntese se expressou principalmente em relação à forma, vinculada ao caráter dos elementos folclórico e popular abordados. Destes elementos surgiram todos os aspectos da linguagem: caráter, textura, melodia, ritmo, associados ao desenvolvimento contínuo. Ainda estabeleceu-se neste movimento uma importante relação de unidade na obra, sendo o tema da primeira seção derivado de uma das células geradoras do primeiro movimento.

No terceiro movimento, novamente uma síntese em relação à forma e elemento folclórico/popular, na qual Guerra-Peixe associou a forma Rondó a danças nordestinas contrastantes. Através do desenvolvimento contínuo estabeleceu-se uma fusão entre essas danças contrastantes. Também nesse movimento caracterizou-se mais uma vez a unidade na obra, através da utilização do primeiro grupo temático (1º movimento) como coda, trazendo uma dimensão cíclica à obra.

Na *Sonata n. 2* também foram utilizados elementos de renovação como os processos da harmonia acústica, fundidos ao modalismo e à tonalidade, destacando a dissonância como elemento característico, trazendo uma sonoridade moderna a aspectos de total identificação com a cultura nacional, também demonstrando uma forma de síntese entre tradição e modernidade.

De forma dialética a *Sonata n. 2* também expressou o ápice da dificuldade técnica da obra para piano de Guerra-Peixe e a síntese entre material folclórico e elementos composicionais.

Em relação aos *Prelúdios Tropicais*, concluiu-se que essa obra caracteriza a simplificação da linguagem de Guerra-Peixe no tocante à acessibilidade técnica. Os trabalhos de Gandelman (1996) e Serrão (2007) foram de grande importância na elucidação deste aspecto, bem como os agrupamentos ocorridos na composição das obras (1979, 1980, 1988), os quais demonstraram o processo de simplificação.

Entendemos que os *Prelúdios Tropicais* são a expressão mais fiel da síntese por nós ressaltada na linguagem composicional de Guerra-Peixe no último período da fase nacional. Acima de tudo, representam o ponto final da sua busca por uma linguagem de identidade nacional e pela renovação do nacionalismo musical. Nos *Prelúdios Tropicais* todos os conceitos e processos de estilização criados por Guerra-Peixe nesta busca encontram-se sintetizados e refinados.

A síntese expressa nos *Prelúdios Tropicais* apresentou uma forte relação com a atividade como professor de composição desempenhada por Guerra-Peixe no último período da fase nacional, bem como com o pensamento do compositor expresso na *Apostila de Composição* (1983) e no livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988), enfatizando a busca por renovação através da linguagem desse conjunto de obras.

Ressaltamos novamente a importância de Guerra-Peixe dentro da história da música brasileira, reafirmando a intenção deste trabalho de colocar em evidência seu pensamento e sua obra para piano, principalmente na fase nacional. As obras

relacionadas a esta fase, aqui analisadas, expressam exatamente uma estética nacionalista renovada, diferenciada daqueles compositores mais conhecidos, divulgados e interpretados, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone. Trazem consigo referências a tradições folclóricas e populares nacionais pouco conhecidas de nós músicos e pianistas, nos dando, uma nova dimensão da cultura nacional e com isso, novos desafios interpretativos.

Através da análise dessas obras procuramos evidenciar o novo nacionalismo de Guerra-Peixe, sua intenção de renovação, gerando um conhecimento acerca do processo de criação musical e todas as suas questões relevantes, fomentando o debate e gerando subsídios para novos caminhos interpretativos. A linguagem composicional de Guerra-Peixe na fase nacional refletida nas obras para piano se mostrou um objeto de pesquisa extremamente rico e instigador.

A partir deste trabalho foi confirmado ser imprescindível para o intérprete a investigação e conhecimento em relação ao material folclórico e popular nacional utilizado como referência nas obras para piano abordadas neste trabalho. Neste sentido, essas obras incitam uma atitude investigativa do intérprete no que diz respeito à relação das mesmas com o idiomático da cultura nacional, algo extremamente rico dentro do processo criativo da interpretação musical da música nacional.

Esperamos que deste trabalho possam surgir outras questões, por entendermos que o mesmo não buscou estabelecer conclusões fechadas e definitivas. A obra para piano da fase nacional ainda possui aspectos que podem ser abordados em outros trabalhos, como por exemplo, as obras de caráter didático e as inspiradas em obras literárias, apresentando assim novos objetos de pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. **O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

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, p. 129-155, 2007.

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

ALVARENGA, Oneida. **Música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo, Livraria Martins, 1928.

ASSIS, Ana Cláudia. **Os doze sons e a cor nacional. Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1994-1954)**. 2006. 268 p. Tese (Doutorado), Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

_____. César Guerra-Peixe: entre a cor nacional e a expressão dodecafônica. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo: UNESP, 2007, p. 1-11. Disponível em: <http://www.anppom.cm.br/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_AC_ASSIS.pdf>. Acessado em 28/04/2008.

BARROS, Orlando. Coda (Orlando Barros). In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 223-243.

BAUER, Guilherme. Depoimento. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 195-197, 2007.

BERTOCHÉ, Valéria. **Valsa brasileira para piano e arquitetura no Rio de Janeiro: uma abordagem histórico-social**. 1996. 150 p. Dissertação (Mestrado), Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

CAMACHO, Vânia Cláudia da Gama. As *Três Cantorias de Cego* para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. **Per Musi - Revista Acadêmica**, Belo Horizonte, v. 9, p. 66-98, jan./jun. 2004.

CASTRO, Zaide Maciel de e COUTO, Araci do Prado. **Folia de Reis**. Cadernos de Folclore, Rio de Janeiro, Funarte, n. 16, 1977.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Estruturas harmônicas pós-tonais**. São Paulo: Unesp, 2006.

DICIONÁRIO Grove de Música (Edição concisa). Stanley Sadie (edição). Alison Lathan (editora assistente). Eduardo Francisco Alves (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EGG, André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. 2004. 234p. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Popular, Erudita e Folclórica. 2ª edição. São Paulo: Publifolha/Art Editora, 1998. 887 p.

FARIA. Antônio Emanuel Guerreiro de Faria. **Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas**. 1997. 131p. Dissertação (Mestrado), Centro de Letras e Artes – UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1997.

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, p. 29-45, 2007.

GANDELMAN, Salomea. **Compositores brasileiros. Obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUERRA-PEIXE, César. **Cartas a Mozart de Araújo**. Recife: textos manuscritos e datilografados, 1949/1950. Localizadas no Acervo Mozart de Araújo, Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro/RJ.

_____. **Composição (Parte I a IV)**. Belo Horizonte, cópia mimeografada, 1983. Apostila destinada ao Curso de Composição da Escola de Música da UFMG. Arquivo pessoal de Nelson Salomé de Oliveira, Belo Horizonte/MG.

_____. **Curriculum Vitae**. Belo Horizonte: texto datilografado, 1971. Localizado na Coleção Guerra-Peixe, Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

_____. **Documento sem título**. Rio de Janeiro: texto manuscrito, 1949. Acervo Mozart de Araújo, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro/RJ.

_____. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

_____. **Noções de Estética Musical**. Belo Horizonte, cópia mimeografada, 1982. Material em formato de apostila, destinado ao Curso de Composição da Escola de Música da UFMG (1982). Localizado no acervo pessoal de Nelson Salomé de Oliveira, Belo Horizonte/MG.

_____. O Dodecafonismo no Brasil – I. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 2 set. 1951.

_____. O Dodecafonismo no Brasil – II. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 9 set. 1951.

_____. O Índio das Arábias. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 41-44, 1988.

_____. **Sumidouro**. Rio de Janeiro, 1991. Texto do compositor por ocasião da estreia da obra *Sumidouro*, publicado em Projeto Guerra-Peixe. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/busca/gp-mostra_ficha_obra.php?&num_obra=239>, acessado em 20/12/2010.

_____. **Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco**. Rio de Janeiro, texto datilografado, 6p.1974. Acervo particular de Clayton Vetromilla, Rio de Janeiro/RJ.

_____. **Relação cronológica de composições desde 1944**. Rio de Janeiro, texto manuscrito, 1993. Localizado na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

_____. **Relação das obras quando eu estudava no Cons. [Conservatório] Bras. [Brasileiro] De Música com o Prof. Newton Pádua. Relação das obras quando eu estudava com o prof. Koellreutter**. Rio de Janeiro: documento manuscrito, 1946. Localizado no Acervo Mozart de Araújo, Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro.

_____. **Suíte n. 2 Nordestina**. (Notas do autor sobre a obra). São Paulo: Ricordi, 1959.

HORTA, Luiz Paulo. Guerra-Peixe, compositor. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 177-184.

_____. Guerra-Peixe: nacionalista ferrenho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1980.

_____. Guerra-Peixe 70 anos: o ofício vital de um mestre da música. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1984.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor**. São Paulo, Philharmonia Brasileira, 2005.

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

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KRIEGER, Edino. Guerra-Peixe – o balanço dos 60. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1974.

LAGO, Sylvio Júnior. **A arte da regência. História, técnica e maestros**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

LIMA, Cecília Nazaré de. **A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor**. 2002. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

LOPES-GRAÇA, Fernando. **Opúsculos (2)**. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Clóvis. Guerra-Peixe: 'vou criar uma nova escola de música mineira'. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 jun. 1982.

MIGUEL, Randolf. **A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe**. 2006. 107 p. Tese (Mestrado e Doutorado). Centro de Letra e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MILANI, Margareth Maria. **Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra**. 2008. 236 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2008.

MIRANDA, Haroldo. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina. **Jornal do Comércio**, Recife, 16 jul. 1950.

_____. Guerra-Peixe, sua vida e sua música. Villa-Lobos é uma espécie de dono da música no Brasil. Quem o criticar ou reprovar passará por traidor da música brasileira. **Jornal do Comércio**, Recife, 30 jul. 1950.

_____. Guerra-Peixe, sua vida sua música. Quase não se pode afirmar a existência da musicologia no Brasil. **Jornal do Comércio**, Recife, 6 ago. 1950.

_____. Guerra-Peixe, sua vida sua música. O Maracatu ainda não encontrou o seu descobridor na música erudita. **Jornal do Comércio**, Recife, 20 ago. 1950.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2 ed. (Revista e ampliada por Salomea Gandelman). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A Didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 87-103, 2007.

_____. **Análise musical: aspectos teóricos e suas aplicações**. 1991. 41p. Monografia (Especialização ao Magistério Musical). Escola de Música, Fundação Mineira de Artes Aleijadinho (FUMA), Belo Horizonte, 1991.

RAPOSO, Lucas. Guerra-Peixe 70 anos – Música falando em brasileiro. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 abr., p. 1-6, 1984.

SAVARY, Olga. Guerra-Peixe, um grande brasileiro. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 210-212, 2007.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. Guerra-Peixe e nacionalismo dodecafônico vistos pelo *Divertimento n.º 1*. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2004-2005, p. 95 a 106.

Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/colouquio/issue/wiew/10/showtoc>>. Acessado em 27/05/2008.

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

SCHÖENBERG, *Arnold*. **Fundamentos da composição musical**. (Tradução: Eduardo Seincman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

TACUCHIAN, Ricardo. Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça. **Revista Música (Online)**, São Paulo, v. 11, p. 97-110, 2006.

Disponível em: <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/66>>. Acessado em 07/07/2012.

TAINÉ, H. **Filosofía del Arte**. (Tradução de A. Celebrian). [S.l.]: elaleph.com, 2000. Disponível em <http://www.educ.ar>. Acessado em 18/06/2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VETROMILLA, C. O problema das 'fases estéticas' e a *Suíte* para violão na obra de Guerra-Peixe. **Per Musi**, Belo Horizonte v. 5 e 6. p. 131 – 140, 2002.

_____. Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito "objetividade folclórica". **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 82 – 92, 2006.

VIEIRA, Sônia Maria. **Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe**. 1985. 106p. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

_____. O caráter instrumental nas obras para piano de César Guerra-Peixe. In: In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe. Um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, p. 47-61, 2007.

PARTITURAS

GONZAGA, Chiquinha. **Ó Abre Alas**. S.l.: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, 2011. 1 partitura [5 p.]. Piano. Disponível em <<http://www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo>>. Acessado em 20/08/2012.

GUERRA-PEIXE, César. **Desafio op. 1**. São Paulo: edição reservada, 1941. 1 partitura [7 p.]. Piano.

_____. **Minúsculas I, II, III, IV, V e VI**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1981. 1 partitura [15 p.]. Piano.

_____. **No Estilo Popular e Folclórico**. Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópica heliográfica), 1987. 1 partitura [16 p.]. Piano.

_____. **O Gato Malhado**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1983. 1 partitura [15 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 1 – Cantiga de Folia de Reis**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura [3 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 2 – Marcha Abaianada**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura 3 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 3 – Persistência**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 4 – Ponteados de Viola**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 5 – Pequeno Bailado**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980. 1 partitura [5 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 6 – Reza-de-Defunto**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980. 1 partitura [3 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 7 – Tocata**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980. 1 partitura [5 p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 8 – Cantiga Plana**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. 1 partitura [2p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 9 – Polqueada**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. 1 partitura [2p.]. Piano.

_____. **Prelúdios Tropicais n. 10 – Tangendo**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. 1 partitura [3p.]. Piano.

_____. **Rapsódica**. Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1993. 1 partitura [7 p.]. Piano.

_____. **Sonata n. 1.** Recife: partitura manuscrita (cópia heliográfica). 1 partitura [27 p.]. Piano.

_____. **Sonata n. 1.** [S. l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [32 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

_____. **Sonata n. 2.** Rio de Janeiro, partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1967. 1 partitura, [34 p.]. Piano.

_____. **Sonata n. 2.** [S. l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [42 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

_____. **Sonatina n. 1.** Recife; partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1951. 1 partitura [22p.]. Piano.

_____. **Sonatina n. 1.** [S. l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [14 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

_____. **Sonatina n. 2.** São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979. 1 partitura [26 p.]. Piano.

_____. **Sugestões Poéticas – Em memória de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1979. 1 partitura [13 p.]. Piano.

_____. **Suíte Infantil n. 1 (n. 1 – Ponteio, n. 2 – Valsa, n. 3 – Chôro, n. 4 – Seresta, n. 5 – Achechê).** São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1944. 5 partituras [10 p.]. Piano.

_____. **Suíte Infantil n. 2.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1949. 1 partitura [7 p.]. Piano.

_____. **Suíte Infantil n. 3.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1973. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Suíte n. 1.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1949. 1 partitura [10 p.].

_____. **Suíte n. 2 (Nordestina).** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. 1 partitura [27 p.]. Piano.

_____. **Suíte n. 3 (Paulista).** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958. 1 partitura [28 p.]. Piano.

_____. **Tocata do Joezinho.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1987. 1 partitura [3 p.]. Piano.

_____. **Valsa n. 1.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia), 1949. 1 partitura [3 p.]. Piano.

_____. **Valsa n. 1.** [S.l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [3 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

_____. **Valsa n. 2.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1949. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Valsa n. 2.** [S.l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [6 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

_____. **Valsa n. 3.** Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1949. 1 partitura [3 p.]. Piano.

_____. **Valsa n. 3.** [S.l.]: SESC Partituras, [s.d.]. 1 partitura [5 p.]. Piano. Disponível em <http://www.sesc.com/sescpartituras>. Acessado em 10 de março de 2012.

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Canção Sertaneja.** São Paulo, Ricordi Brasileira, 1955. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Sonatina n. 3.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969. 1 partitura [15p.]. Piano.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. **3ª Suíte Brasileira sobre temas originais: III. Jongo.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1942. 1 partitura [5 p.]. Piano.

MIGNONE, Francisco. **12 Valsas-choros.** São Paulo: Ricordi, 1956. Álbum com 12 peças [52 p.]. Piano.

_____. **1ª Valsa de Esquina.** São Paulo: A Melodia, 1939. 1 partitura [6 p.]. Piano.

_____. **3ª Valsa de Esquina.** São Paulo: A Melodia, 1939. 1 partitura [5 p.]. Piano.

_____. **4ª Valsa de Esquina.** São Paulo: A Melodia, 1938. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **8ª Valsa de Esquina.** São Paulo, A Melodia, 1940. 1 partitura [4 p.]. Piano.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A Lenda do Caboclo.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968. 1 partitura [5p.]. Piano

_____. **Cirandas.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968. Coleção de 16 peças [80 p.]. Piano.

_____. **Valsa da Dor.** Paris: Max Eschig, 1972. 1 partitura [5p.]. Piano.

GRAVAÇÕES

MAESHIRO, Midori [Piano]. **Guerra-Peixe**. 2005. 1 CD (76.06 min.).

PROENÇA, Miguel [Piano]: César Guerra-Peixe: *Suíte n. 2 (Nordestina)*. In: **Miguel Proença: Recital Brasil**. 2002. 1 CD, faixas 15 -19 (12.13 min.).

SERRÃO, Ruth [Piano]. **O piano de Guerra-Peixe**. 2010. 2 CDs. CD1 (70.56 min.), CD2 (50.24 min.).

PIMENTEL, Vânia [Piano]. César Guerra-Peixe – Tocata do Jozinho. In: **Brazilian Toccatas e Toccatinas**. 2000. 1 CD, faixa 18 (1.55 min.).

TOKESHI, Eliane [Violino]e BORGHOFF, Guida [Piano]. **Guerra-Peixe: obras para violino e piano**. 2007. 1 CD (1.13min13seg.).

VILLA-LOBOS - O Índio de Casaca. Direção Roberto Feith. Produção TV Manchete e Meta Vídeo. Rio de Janeiro: Manchete Vídeo e Meta Vídeo, 1987. 1 videocassete (120 min.), VHS, son., color.

OBRAS CONSULTADAS

ADRIANO, Carlos e VOROBOW, Bernardo. A revolução de Koellreutter: lições de vanguarda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7/11/2009. Disponível em <<http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%koelrreutter.pdf>>. Acessado em 15/10/2010.

ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 3, p. 58-79, 2010. Disponível em: <[http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos3_pdf/Artigo%2003%20Ana%20Claudia%20Assis%20\(58-79\).pdf](http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos3_pdf/Artigo%2003%20Ana%20Claudia%20Assis%20(58-79).pdf)>. Acessado em 21/03/2011.

_____. **Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: análise dos Prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico**. 1993. 46 p. Monografia (Especialização). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 1993.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ELIAS, Alexandre. Em busca de Guerra-Peixe. **Trópico: ideias de norte e sul – Dossiê: música brasileira**. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>>. Acessado em 10/04/2009.

FARIA, Antônio Guerreiro; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna; uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GUERRA-PEIXE. **Depoimento**. Rio de Janeiro: 20 out. 1992. Depoimento concedido ao MIS (Museu de Imagem e do Som) do Rio de Janeiro. Localizado no Museu de Imagem e do Som – MIS, Rio de Janeiro/RJ.

_____. **Os Maracatus do Recife**. Recife/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.22, n. 62, 2008.

PAZ, Ermelinda A. **As estruturas modais na música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro, Cadernos Didáticos da UFRJ, n. 8, 3ª edição, 1994.

SILVA, Luiz Eduardo de C. Domingues da. **A análise das técnicas composicionais da Sonata n. 2 para piano de Guerra-Peixe**. 1993. 59 p. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e Artes da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

TONI, Flávia. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

TACUCHIAN, Ricardo. As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições. **Claves (online)**, João Pessoa, n. 2, p. 7-13, nov. 2006.

SITES CONSULTADOS

PROJETO GUERRA-PEIXE. Produzido por Hólos Consultores Associados. Disponível em <http://www.guerra-peixe.com>. Acessado em: 05 de abril de 2011.

ChiquinhaGonzaga.com. Produzido por Integrar Produções Culturais e Eventos. Disponível em <http://www.ChiquinhaGonzaga.com>. Acessado em: 02 de agosto de 2012.

SESC Partituras. Produzido pelo SESC. Disponível em <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>. Acessado em 10 de janeiro de 2012.

PARTITURAS CONSULTADAS

GUERRA-PEIXE, César. A Inúbia do Cabocolinho. In: **Coleção Celso Woltzenlogel – “Música brasileira para flauta”**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997. 1 partitura [10 p.]. Flauta e Piano.

_____. **Dez Bagatelas**. Rio de Janeiro, partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1946. 1 partitura [8 p.]. Piano.

_____. **Larghetto**. Rio de Janeiro, partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1947. 1 partitura [4 p.]. Piano.

_____. **Música n. 1**. Rio de Janeiro, partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1945. 1 partitura [9 p.]. Piano.

_____. **Música n. 2**. Rio de Janeiro, partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1947. 1 partitura [9 p.]. Piano.

_____. **Quatro Coisas**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988. 1 partitura [11 p.]. Flauta ou Violino e Piano.

_____. **Sonata n. 2**. Rio de Janeiro: FUNARTE, PROMEMUS, 1986. 1 partitura [26 p.]. Violino e Piano.

_____. **Suíte para pequena orquestra (Transcrição da Suíte n. 1 para piano)**. Rio de Janeiro: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1949. 1 partitura [16 p.]. Grade de orquestra.

_____. **Três Peças**. São Paulo: partitura manuscrita (cópia heliográfica), 1957. 1 partitura [13 p.]. Viola e Piano (Transcrições para violino ou violoncelo).

ANEXOS

Anexo 1 – conteúdo da *Apostila de Composição – Parte I* (GUERRA-PEIXE, 1983).

Semestre	Matéria Fundamental	Matéria Paralela
Semestre I	<p>1- Melos e Dobles.</p> <p>2- Estruturação Melorrítmica, para um só instrumento:</p> <p>a) Elaboração de fragmentos; e</p> <p>b) Duas peças curtas.</p>	<p>a) Harmonia Acústica a 2 vozes</p> <p>b) Melodização do trabalho anterior</p>
Semestre II	<p>1- Peça para canto (com poesia) e piano (Talvez orquestrável.)</p> <p>2 – Prelúdio para piano –mas necessariamente orquestrável (Veja-se Schumann, Chopin, Mozart, Bartók e outros).</p> <p>Sugestões quanto à forma .</p> <p>Forma binária.</p> <p>Forma ternária</p> <p>(Na forma binária ou ternária, empregar, se quiser, elementos auxiliares, tais como: introdução, transição, codeta e coda).</p>	<p>a) Harmonia acústica a três vozes (sem melodização).</p> <p>b) Harmonia acústica a 4 vozes (sem melodização).</p>
Semestre III	<p>1 - Formas do tipo variações (Sugestões).</p> <p>a) Dobles</p> <p>b) Passacalhe</p> <p>c) Chacone</p> <p>d) Variações</p> <p>2 – Tocata</p>	<p>a) Harmonia Acústica a seis vozes.</p> <p>b) Redação: “Como Teriam Surgido as Artes, em Especial a Musica?”.</p> <p>c) Harmonia Acústica sobre esquemas sugeridos, que devem ser desenvolvidos.</p>
Semestre IV	<p>1- Sarabanda</p> <p>2- Scherzo (Sobre a forma de</p>	<p>Harmonia Acústica</p> <p>a) Análise da Tabela de P.</p>

	Minueto rocó: Minueto I e II, voltando ao I.).	Hindemith, sobre como encontrar o som fundamental. b) Estruturação de exercício que comece com simples nota – o dó 3 – e, por acúmulo, vai sendo criada a tensão harmônica, até um acorde de no mínimo 12 sons; para depois realizar o afrouxamento, até terminar do dó inicial.
Semestre V	Rondó – formas a escolher: De um estribilho; a) de 5 partes b) de 7 partes De dois estribilhos c) de 6 partes d) de 8 partes Cabem aqui outras combinações, mesmo nestes limites. Se quiser (e se for possível a execução) empregar coro, que poderá ser feminino até 3 vozes.	Redação: “Música Brasileira a Partir do Início do Século XX”, com enfoque na atualidade.
Semestre VI	Allegro de Sonata (Sinfonismo) A – Exposição / B – Desenvolvimento / A – Reexposição.	Redação: “Por que componho música? Para quem? Que material sonoro utilizo? Porque esse material?” Será interessante se faça referência às demais artes, buscando o interrelacionamento [sic] filosófico.