

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A PERCUSSÃO NA OBRA *MUSEU DA INCONFIDÊNCIA*, DE GUERRA-PEIXE

JANAÍNA PAIVA GARCIA SÁ

RIO DE JANEIRO, 2012

A PERCUSSÃO NA OBRA *MUSEU DA INCONFIDÊNCIA*, DE GUERRA-PEIXE

por

JANAÍNA PAIVA GARCIA SÁ

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luis Carlos Justi.

Rio de Janeiro, 2012

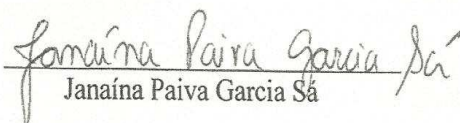
Sá, Janaina Paiva Garcia.
Si 11 A percussão na obra Museu da Inconfidência, de Guerra- Peixe /
Janaina Paiva Garcia Sá, 2012.
x, 93f ; 30cm + 1CD-ROM e 1DVD

Orientador: Luis Carlos Justi.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Es-
tado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Guerra-Peixe, César, 1914-1993. Museu da Inconfidência - Crí-
tica e interpretação. 2. Percussão. 3. Maracatu - Brasil - Recife. I. Justi,
Luis Carlos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD -- 780.420981

Autorizo a cópia da minha dissertação *A Percussão na obra Museu da Inconfidência, de Guerra-Peixe*, para fins didáticos.


Janaina Paiva Garcia Sá



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“A PERCUSSÃO NA OBRA MUSEU DA INCONFIDÊNCIA DE GUERRA-PEIXE”

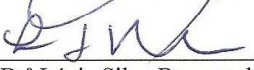
por

Janaína Paiva Garcia Sá


BANCA EXAMINADORA



Prof.º Dr.º Luís Carlos Justi (orientador)



Prof.ª Dr.ª Lúcia Silva Barrenechea



Prof.º Dr.º Gilmar Goulart

Conceito: APROVADA

MARÇO DE 2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Pedro e Nilda Sá, pelo incentivo à música e à pesquisa.

Ao mestre Pedro Sá, irmão e professor de percussão, pelo apoio e ensinamentos musicais, bem como pela ajuda com recursos do programa *Finale*.

Ao Jorge Coelho, meu marido, pela assessoria junto aos recursos do computador e do inglês, além de apoio e incentivo.

Ao orientador Luis Carlos Justi, pela objetividade com que me conduziu pelo conhecimento musical, e por haver tocado comigo a *Dança para Pandeiro estilo Brasileiro e Oboé*, de Luiz D'Anunciação, no Recital de Defesa.

A Luiz D'Anunciação, pela entrevista e informações para a realização desta dissertação.

Aos Professores Antonio Guerreiro de Faria e Lúcia Barrenechea, da Unirio, que me transmitiram conhecimentos para a realização desta dissertação.

À Capes, pela concessão da bolsa de pesquisa, que foi de extrema importância.

Museu da Inconfidência - Carlos Drummond de Andrade

"São palavras no chão
E memórias nos autos.
As casas inda restam,
Os amores, mais não.

E restam poucas roupas,
Sobrepeliz de pároco
E vara de um juiz,
Anjos, púrpuras, ecos

Macia flor de olvido,
Sem aroma governas
O tempo ingovernável.
Muitos pranteiam. Só.

Toda a história é remorso."

SÁ, Janaína Paiva Garcia. *A Percussão na obra Museu da Inconfidência, de Guerra-Peixe*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo transmitir aos músicos percussionistas as ideias e sugestões de interpretação da percussão concernentes à obra *Museu da Inconfidência* (1972), escrita por César Guerra-Peixe (1914-1993) – em especial ao Bombo Sinfônico do movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*. Estas se baseiam nas informações transmitidas pelo próprio compositor a Luiz D’Anunciação, que, à época da execução da obra feita pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), esclareceu pessoalmente com Guerra-Peixe as particularidades de se executarem os trechos da percussão nessa obra. As experiências adquiridas por Guerra-Peixe em Recife, Pernambuco, na década de 50, culminaram em seu livro *Maracatus do Recife*, publicado em 1955, importante fonte de consulta para a realização desta dissertação. As informações contidas neste trabalho referem-se ao Maracatu da época em que Guerra-Peixe o pesquisou em Recife. As entrevistas com Luiz D’Anunciação foram de extremo valor para a realização deste trabalho, justamente por ser ele uma fonte primária de informações sobre o pensamento musical de Guerra-Peixe, sobretudo no que se refere à obra *Museu da Inconfidência*. A gravação feita pela OSB, sob a regência de Isaac Karabtchevsky, é uma importante fonte de consulta quando utilizada como referência sonora, por se tratar de um trabalho que contou com a orientação direta de Guerra-Peixe nos ensaios e com a participação de Luiz D’Anunciação como chefe do naipe de Percussão daquela orquestra. Considerando a escassez de material acadêmico escrito sobre o assunto, este trabalho poderá servir de parâmetro a percussionistas, professores, compositores e regentes.

Palavras-chave: Guerra-Peixe - Percussão - Museu da Inconfidência - Maracatu.

SÁ, Janaína Paiva Garcia. *The Percussion in the work Museu da Inconfidência, by Guerra-Peixe*. 2012. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The present work aims to convey to percussion players the ideas and suggestions regarding the interpretation of the percussion components in César Guerra-Peixe's (1914-1993) composition *Museu da Inconfidência* (1972) – particularly with respect to the Bass Drum in movement IV, *Restos de um Reinado Negro*. Based on information imparted by the composer himself to Luiz D'Anunciação, who at the time when the piece was being performed by the Orquestra Sinfônica Brasileira (*Brazilian Symphony Orchestra*), OSB, personally cleared up the particularities of executing the composition's percussion parts with Guerra-Peixe himself. The experiences acquired by Guerra-Peixe in Recife, Pernambuco, in the 1950s culminated in his book *Maracatus do Recife*, published in 1955, which served as an important reference for this dissertation. The information about Maracatu contained in this document refers to the time Guerra-Peixe researched it in Recife. The interviews with Luiz D'Anunciação were extremely valuable to the completion of this work, precisely due to his position as a primary source of information regarding Guerra-Peixe's musical thinking, particularly concerning the composition *Museu da Inconfidência*. The recording by OSB, under the conducting of Isaac Karabtchevsky, is an important aural reference point, since the performance was aided by the direct guidance of Guerra-Peixe in rehearsals, and featured Luiz D'Anunciação as the orchestra's principal percussionist. Considering the lack of academic material written on the subject, this work can serve as a parameter for percussionists, teachers, composers and conductors.

Keywords: Guerra-Peixe - Percussion - Museu da Inconfidência – Maracatu.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	viii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – A OBRA <i>MUSEU DA INCONFIDÊNCIA</i>	6
1.1 Pequena biografia de Guerra-Peixe. A ruptura com o dodecafonismo e a adesão ao nacionalismo	
1.2 A obra <i>Museu da Inconfidência</i>	
1.3 Situando a obra no contexto histórico brasileiro	
1.4 O Museu da Inconfidência de Ouro Preto	
1.5 A influência do batuque pernambucano	
CAPÍTULO 2 – A INSTRUMENTAÇÃO DA PERCUSSÃO.....	31
2.1 Movimento I – <i>Entrada</i>	
2.2 Movimento II – <i>Cadeira de Arruar</i>	
2.3 Movimento III – <i>Panteão dos Inconfidentes</i>	
2.4 Movimento IV - <i>Restos de um Reinado Negro</i>	
CAPÍTULO 3 – A INTERPRETAÇÃO DO BOMBO.....	60
3.1 Maracatu de Baque Virado	
3.2 O Bombo	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	74
ANEXO 1 – LUIZ D’ANUNCIÇÃO.....	78
1.1 Resumo Biográfico de Luiz D’Anunciação	
1.2 Entrevista com Luiz D’Anunciação	
ANEXO 2 – ENTREVISTA COM ISAAC KARABTCHEVSKY.....	86
ANEXO 3 – <i>CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL</i>	88
3.1 Camargo Guarnieri, em 07 de novembro de 1950	
3.2 H. J. Koellreutter, em 28 de dezembro de 1950	
ANEXO 4 – PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO.....	92
ANEXO 5 - CD de dados	
Partitura da obra <i>Museu da Inconfidência</i>	
Gravação realizada pela Orquestra Sinfônica Brasileira	
Regência: Isaac Karabtchevsky	
ANEXO 6 – DVD - RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Guerra-Peixe cumprimenta Rainha Santinha.....	14
Figura 2.	Guerra-Peixe na sede do Maracatu Elefante. Recife, 1950.....	15
Figura 3.	Guerra-Peixe com sanfoneiro cego. Recife, 1950.....	16
Figura 4.	Regendo na Rádio Jornal do Comércio de Recife, em 1952.....	16
Figura 5.	<i>A Jornada dos Mártires</i> , por Antônio Parreiras.....	22
Figura 6.	O Museu da Inconfidência, Ouro Preto - MG.....	23
Figura 7.	Sala Panteão dos Inconfidentes.....	24
Figura 8.	Cadeira de Arruar exposta no Museu da Inconfidência.....	26
Figura 9.	Exemplo da bula extraída da partitura da obra <i>Suíte Sinfônica nº2</i>	34
Figura 10.	Gongué.....	36
Figura 11.	Escrita usada por Guerra-Peixe para o instrumento Gongué.....	36
Figura 12.	Escrita para Gongué usando designação nominativa.....	36
Figura 13.	Tambor Militar.....	48
Figura 14.	Exemplo da técnica tradicional dos tambores (<i>traditional grip</i>).....	50
Figura 15.	Técnica do <i>matched grip</i> (mãos na mesma posição).....	51
Figura 16.	Executante de Tarol da agremiação Maracatu Encanto da Alegria.....	53
Figura 17.	Agremiação Maracatu Encanto da Alegria.....	54
Figura 18.	Afoxé.....	54
Figura 19.	Guiro.....	55
Figura 20.	Caixeta (<i>Woodblock</i>).....	56
Figura 21.	Gongué.....	61
Figura 22.	Agremiação Maracatu Porto Rico.....	63
Figura 23.	Bombo Sinfônico.....	65
Figura 24.	Luiz D'Anunciação e Guerra-Peixe. Rio de Janeiro, década de 1970.....	85
Figura 25.	Em reunião no Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil.....	85

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1.	Trecho do Bombo no movimento I.....	39
Exemplo Musical 2.	Exemplo do <i>Bells</i> no movimento I.....	40
Exemplo Musical 3.	Primeira entrada dos Tímpanos no movimento I.....	40
Exemplo Musical 4.	Pratos a Dois no movimento I.....	41
Exemplo Musical 5.	Exemplo da frase do Pandeiro Sinfônico no movimento II....	41
Exemplo Musical 6.	Solo do Xilofone no movimento II.....	42
Exemplo Musical 7.	Sugestão de baquetamento com duas baquetas.....	43
Exemplo Musical 8.	Sugestão de baquetamento com quatro baquetas.....	43
Exemplo Musical 9.	<i>Glissando</i> do Xilofone.....	44
Exemplo Musical 10.	Pratos a Dois no movimento II.....	44
Exemplo Musical 11.	<i>Bells</i> no movimento II.....	45
Exemplo Musical 12.	<i>Glissando</i> dos Tímpanos no começo do movimento III	45
Exemplo Musical 13.	Variação do solo dos Tímpanos.....	45
Exemplo Musical 14.	Prato Suspenso e Tam-Tam no movimento III.....	46
Exemplo Musical 15.	Solo do Tam-Tam no final do movimento III.....	46
Exemplo Musical 16.	Tímpanos no começo do movimento IV.....	46
Exemplo Musical 17.	Trecho do número 2 de ensaio do movimento IV.....	47
Exemplo Musical 18.	Tambor Militar no movimento IV.....	51
Exemplo Musical 19.	Exemplo de manulação para o Tambor Militar.....	52
Exemplo Musical 20.	Exemplo do Bombo, Afoxé e Caixaeta no movimento IV.....	57
Exemplo Musical 21.	Triângulo no número 9 de ensaio do movimento IV.....	58
Exemplo Musical 22.	Xilofone no número 9 de ensaio do movimento IV.....	58
Exemplo Musical 23.	Prato Suspenso, últimos dois compassos da obra.....	59
Exemplo Musical 24.	Triângulo, últimos dois compassos da obra.....	59
Exemplo Musical 25.	Tímpanos, últimos dois compassos da obra.....	59
Exemplo Musical 26.	Exemplo rítmico do Maracatu de Baque Virado.....	61
Exemplo Musical 27.	Maracatu de Baque Virado escrito por Guerra-Peixe.....	64
Exemplo Musical 28.	Trecho do Bombo no movimento I.....	65
Exemplo Musical 29.	Fórmula rítmica que o Tambor Meio (2º baque) toca.....	66
Exemplo Musical 30.	Célula rítmica.....	66
Exemplo Musical 31.	Exemplo da célula rítmica transformada em ostinato.....	66

Exemplo Musical 32. Parte do Bombo (<i>Gran Cassa</i>) no movimento IV.....	67
Exemplo Musical 33. Solo do Fagote no movimento IV.....	70

INTRODUÇÃO

As sutilezas da rítmica brasileira geram uma linguagem que traduz a marca da vivência popular e se encontram inseridas e perpetuadas em obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Alberto Nepomuceno, dentre outros (D’Anunção, 2008, p.13). Tal linguagem transita no mundo da oralidade e ainda não foi estudada efetivamente no âmbito acadêmico. O compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), conhecedor dessa distância, teve o cuidado de reunir-se previamente com o professor Luiz D’Anunção¹ (n.1926), nesta época responsável pela percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira – OSB (Rio de Janeiro) - para transmitir-lhe os detalhes que caracterizam a execução dos instrumentos da percussão por ele escritos em sua obra *Museu da Inconfidência (Impressões de uma visita em 1966)*.

A relevância do assunto proporcionou a oportunidade de se estudar essa obra com a finalidade de registrar e discutir os detalhes técnicos pretendidos pelo autor. Isso os torna acessíveis ao percussionista de orquestra, aos regentes e aos demais interessados no assunto.

As orquestras sinfônicas brasileiras têm naipes de percussão que variam tanto no nível qualitativo quanto no de responsabilidade com relação à interpretação do repertório. Certamente essa razão preocupava Guerra-Peixe a ponto de tentar deixar clara sua intenção a respeito do modo de tocar determinados instrumentos de percussão em sua obra, principalmente no que tange ao movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*.

A experiência como musicista de orquestra permite que se possa observar procedimentos inadequados, que tendem a um resultado artisticamente insatisfatório e mesmo contrário ao pensamento musical dos compositores brasileiros. Exemplo disso é o que acontece com as obras de Villa-Lobos, nas quais é comum encontrar substituições equivocadas de instrumentos de percussão. Tal fato, inclusive, motivou D’Anunção a

¹ No Anexo 1 (p. 78) desta dissertação consta a biografia de Luiz D’Anunção.

escrever o livro *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*, publicado pela Academia Brasileira de Música (D’Anunção, 2006). Além de tratar dessas substituições equivocadas, o referido livro alerta, por exemplo, para uma batucada que tem sido acrescentada no *Choros nº 10* que nunca foi escrita por Villa-Lobos, desrespeitando, assim, a memória do compositor (D’Anunção, 2006, p. 39).

A escassez de material didático específico para o estudo do repertório sinfônico brasileiro é outro fator que colabora para a ocorrência de situações equivocadas. Atualmente já existem alguns trabalhos específicos sobre a percussão brasileira. No entanto, sobre a percussão de Guerra-Peixe ainda é raro encontrar algum escrito. Localizaram-se apenas dois trabalhos. O primeiro deles é o recente livro de D’Anunção, *Melódica Percussiva*, publicado em 2008. Este é o único que cita a percussão de Guerra-Peixe em alguns momentos, como, por exemplo, ao falar do Tarol, do Zabumba e do Triângulo estilo ferrinho. O segundo é a tese de Doutorado de Eduardo Giancesella² (1964) *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*, concluído em 2009, na UNESP, em que o autor comenta no Capítulo 3 (em cerca de quatro páginas) um pouco sobre a interpretação do Bombo no movimento IV (*Restos de um Reinado Negro*) da obra *Museu da Inconfidência*.

O objetivo do presente trabalho é o de contribuir para a interpretação da percussão na obra *Museu da Inconfidência*, a partir de uma concepção formada pelo próprio compositor Guerra-Peixe e transmitida diretamente ao professor D’Anunção. As informações aqui repassadas pela autora foram obtidas com D’Anunção através de diversas aulas e por meio de uma entrevista (em anexo).

A obra *Museu da Inconfidência* foi concluída no dia 18/03/1972. A estreia, premiada no Concurso Nacional de Composição Independência do Brasil, promovido pelo Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, deu-se em 05/11/1972, com o maestro

² Percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), professor de percussão e co-diretor do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. Doutor em Musicologia pela USP.

Isaac Karabtchevsky à frente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ). Em 1974, também sob a regência deste, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) realizou uma turnê europeia, tendo o *Museu da Inconfidência* na programação. Posteriormente, a OSB realizou a gravação dessa obra (OSB, L/P Philips, 1976).

O presente trabalho contou com o auxílio de Luiz D' Anunciação. Devido à sua função de chefe de naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) à época, ele pôde esclarecer diretamente com Guerra-Peixe as particularidades de execução da percussão na obra. D'Anunciação tornou-se referência importante no cenário musical brasileiro, e especificamente para esta dissertação, pelo fato de ter vivenciado a preparação da obra com a OSB e tocado no naipe de percussão da gravação, além de ter mantido, durante longos anos, contato musical com Guerra-Peixe. Soma-se a isso seu conhecimento do estilo da música pernambucana.

Citam-se a seguir algumas gravações em CD da obra *Museu da Inconfidência* de que temos conhecimento até o momento:

1 - Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a batuta de Karabtchevsky, em um vinil da Philips, junto com o *Choros n° 6*, de Villa-Lobos e *Mosaico*, de Marlos Nobre.

2 - Orquestra do 18° Festival de Música de Londrina, regida por Norton Morozowicz no ano de 1998.

3 - Orquestra Filarmônica do Norte Nordeste, sob regência de Aylton Escobar, gravado no ano de 2000.

A obra *Museu da Inconfidência* contém quatro movimentos: I – *Entrada*; II – *Cadeira de Arruar*; III – *Panteão dos Inconfidentes*; IV – *Restos de um Reinado Negro*. Na instrumentação, Guerra-Peixe designa parte dos instrumentos em italiano: *Gran Cassa*, *Campanelli*, *Piatti*, *Tamburello*, *Silofono*, *Triangolo*, *Tamburo Militare*, *Bloco de Legno* e

Timpani, que significam respectivamente: Bombo, *Orchestra Bells*, Pratos a Dois, Pandeiro Sinfônico, Xilofone, Triângulo, Tambor Militar, Bloco de Madeira e Tímpanos.

A metodologia utilizada por esta dissertação é de caráter qualitativo e conta com os seguintes procedimentos: (1) comentários sobre a percussão na obra selecionada; (2) levantamento biográfico sucinto do compositor Guerra-Peixe e comentários sobre a parte histórica em que está contida a obra *Museu da Inconfidência*; (3) entrevista com o professor D'Anunciação para coleta de dados sobre a execução da obra, visando posterior registro neste trabalho; (4) por fim, uma sugestão interpretativa para utilização dos dados obtidos na pesquisa teórica aplicada à prática.

A dissertação está organizada em três capítulos, referências e anexos. O Capítulo 1 estuda a obra *Museu da Inconfidência* e contém a biografia de Guerra-Peixe com os fatos que o levaram a romper com o dodecafonismo e resolver morar em Recife no final de 1949 a fim de pesquisar a fundo o folclore da região, recusando, inclusive, convites para estudar no exterior. O fato é que as ideias nacionalistas de Mário de Andrade (1893-1945) chamaram a atenção de Guerra-Peixe, que, naquela época, procurava uma definição estética para seu trabalho.

Ainda no Capítulo 1 situa-se a obra no contexto histórico brasileiro, traçando-se um breve esboço da história dos inconfidentes mineiros no século XVIII. Há um subcapítulo sobre o Museu da Inconfidência em Ouro Preto e outro dedicado a explicar a importância do batuque pernambucano nessa obra, passando pelo Movimento Armorial.

No Capítulo 2 é desenvolvida uma apreciação sobre os instrumentos de percussão utilizados na obra. Ali se desenvolve a parte técnica da dissertação, que explica detalhadamente cada um deles. O Tambor Militar recebe uma atenção específica por conter a expressão *um poco rullato* usada por Guerra-Peixe. Nesse capítulo também se comenta a

escrita utilizada neste trabalho para instrumentos de percussão com som de altura indeterminada.

Finalmente, no Capítulo 3, é abordado o modo de se tocar o Bombo. Este recebe maior atenção por sua rítmica, com forte influência do batuque pernambucano. O solo em ostinato do Bombo é o foco principal desta dissertação. Em anexo, entrevistas com Luiz D’Anunciação e maestro Isaac Karabtchevsky – Anexos 1 e 2, respectivamente. No Anexo 3 são apresentadas duas *Cartas Abertas* escritas no ano de 1950 por Camargo Guarnieri e J. H. Koellreutter, respectivamente. O Anexo 4, consta o Programa do Recital de Defesa de Mestrado, realizado pela autora desta, em 07 de março de 2012, na Unirio, RJ. O Anexo 5, em CD, consta da partitura completa da obra e da gravação realizada pela OSB em 1976. Do Anexo 6, consta a gravação em DVD do Recital de Defesa de Mestrado.

A entrevista com o maestro Isaac Karabtchevsky (Anexo 2, p.86-87) foi realizada em agosto de 2010, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde a OSB, em virtude da comemoração dos 70 anos de sua fundação, realizou o mesmo programa da sua turnê europeia de 1974, qual seja: *Museu da Inconfidência*, de César Guerra-Peixe, *Concerto nº 5 para piano e orquestra*, de Villa-Lobos e *Concerto para orquestra*, de Béla Bartók. Nesse concerto de 2010, esta autora teve a oportunidade de tocar o Bombo no *Museu da Inconfidência*, na função de percussionista convidada, podendo colocar em prática, com resultados plenamente satisfatórios, as sugestões de interpretação comentadas nesta dissertação.

Os enfoques deste trabalho são o modo de tocar e as peculiaridades da percussão que Guerra-Peixe transmitiu ao músico D’Anunciação – com foco principal no solo em ostinato do Bombo Sinfônico, comentado no Capítulo 3 - e que poderão servir de ferramenta de estudo para os percussionistas profissionais ou em formação.

CAPÍTULO 1

A OBRA MUSEU DA INCONFIDÊNCIA

1.1 – Pequena biografia de Guerra-Peixe. A ruptura com o dodecafonismo e a adesão ao nacionalismo

Nascido em Petrópolis, em 18 de março de 1914, Guerra-Peixe era filho de imigrante português de origem cigana. O pai do compositor, executante de bandolim e ferreiro em Petrópolis, foi o responsável pela iniciação deste na música. Ainda menino, o compositor acompanhava o pai nas rodas musicais, tocando cavaquinho e, posteriormente, bandolim e violão. Começou seus estudos musicais teóricos e de violino na Academia Santa Cecília (Petrópolis), matriculado em 1925. Aos quinze anos já acumulava medalhas de ouro e prata oferecidas pela “Associação de Ciências e Letras” como aluno de melhor aproveitamento na Escola de Música de Santa Cecília. Nessa idade, tocava em orquestras de cinema, além de ser arquivista destas. O cinema era símbolo de status para o músico brasileiro, pois era um mercado de trabalho promissor (Guerreiro de Faria, 2007, p. 129).

Foi para o Rio de Janeiro na adolescência, em 13 de maio de 1934, aperfeiçoando-se em violino e tocando em orquestras de baile populares. Começou a se destacar nesse meio como arranjador e logo ingressou no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), como aluno de composição. Formou-se em 1941, tornando-se “O primeiro aluno a concluir Composição neste estabelecimento de ensino musical”, segundo o *Curriculum vitae* do compositor (Guerreiro de Faria, 1997, p.02).

Nessa época, leu pela primeira vez *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, cujas bases foram fundamentais para as decisões em sua carreira.

Em 1942 trabalhou na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, na época a principal emissora brasileira, cujo diretor artístico, Teófilo de Barros Filho, encorajou-o a escrever a marcha *Fibra de Herói*, ou *Bandeira do Brasil* (como é mais conhecida). A marcha tornou-se um clássico, sendo tocada até hoje em cerimônias militares ou paradas de 7 de setembro.

Em 1937, chegou ao Brasil o professor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005), pedagogo responsável por influenciar uma geração de jovens compositores brasileiros do começo do século XX, ao introduzir-lhes a técnica da música dodecafônica. Guerra-Peixe iniciou seus estudos com Koellreutter em 1944, assim como outros renomados compositores brasileiros, dentre os quais Cláudio Santoro e Edino Krieger.

O dodecafonismo produziu forte impacto na música brasileira de concerto, com posteriores discordâncias entre dodecafonistas e nacionalistas, o que ocasionou, inclusive, manifestos públicos e eventuais polêmicas. Até meados da década de 1940, Guerra-Peixe escrevia música nacionalista, ainda muito inspirado em Villa-Lobos. Após o contato com Koellreutter, adotou técnicas dodecafonistas. Uma vez aluno do mestre dodecafônico, Guerra-Peixe participou do grupo *Música Viva*, criado em 1939 por Koellreutter, o qual representou, à época, a renovação musical no país. Os principais expoentes do *Música Viva* foram Guerra-Peixe e Cláudio Santoro.

O nome de Guerra-Peixe teve repercussão internacional com a dodecafônica *Sinfonia nº 1*, executada pela rádio BBC, em Londres, em 1946. Além disso, houve na Alemanha, em 1948, a *première* do seu *Noneto*, sob a regência do maestro alemão Hermann Scherchen, professor de Koellreutter e grande divulgador da música dodecafônica na Europa.

Mais tarde, Scherchen convidou Guerra-Peixe a estudar e trabalhar com ele em Zurique, convite recusado pelo brasileiro. Nessa época, Guerra-Peixe já não estava mais interessado na técnica dos doze sons, e buscava algo que expressasse seus anseios como compositor, fase a que denominou “crise de orientação estética”.

Sabe-se que, além do convite de Scherchen, Guerra-Peixe também recusou convite do compositor americano Aaron Copland para estudar nos Estados Unidos, na famosa Juilliard School. O fato é que Guerra-Peixe estava passando por uma transição, ou melhor, uma transformação que o levaria à maturidade artística, como se verá a seguir.

Em 1945, o compositor procurou conhecer o ambiente da música de candomblé. Frequentava os rituais a fim de estudar o ritmo e, conseqüentemente, buscar informações para a escrita deste, a qual se revelara complexa, fato que o levou a consultar, por meio de cartas, o amigo musicólogo Curt Lange. Essa opção pode ser verificada em notícia relativa à *Sinfonia nº 1*, publicada pela *Voz de Londres* em 3 de abril de 1947. Informava-se que o autor “dedicase ainda ao estudo do folclore musical brasileiro colhendo temas e anotando ritmos ainda não colhidos por outros folcloristas” (apud Guerreiro de Faria, 2007, p. 136).

As ideias nacionalistas de Mário de Andrade chamaram a atenção de Guerra-Peixe, que, então, procurava uma definição estética para o seu trabalho. Em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito em 1928, Andrade diz: “Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares” (Andrade, 2006, p.55).

O distanciamento da técnica dos doze sons é cada vez maior, fazendo-se já notar em suas obras. O compositor chega a escrever peças atonais sem se basear em nenhuma série. Procurando uma vertente em que pudesse se expressar melhor do que com a técnica dos doze sons e, além disso, que fosse mais acessível ao ouvinte, Guerra-Peixe voltou-se para o nacionalismo. A partir de 1949, operou-se uma mudança de ordem estética que o encaminhou para sua fase nacional e definitiva (Guerreiro de Faria, 2002, p. 41).

Guerra-Peixe sempre procurou conciliar a música erudita com elementos nacionais. Mesmo em suas composições seriais, como na *Sinfonia nº 1*, procurava empregar o dodecafonismo de uma maneira “mais acessível”, segundo suas próprias palavras (Guerreiro

de Faria, 2002, p. 42). Essa obra pode ser considerada a fronteira de um novo posicionamento estético do compositor, que procurou, mesmo dentro do dodecafonismo, incluir elementos melódicos e rítmicos da música brasileira (Neves, 2008, p. 155).

No terceiro movimento da sua *Suíte para Violão*, de 1946, já se observa um atonalismo não-serial mesclado a uma rítmica que se aproxima da linguagem popular brasileira. Este fato que pode ser percebido nos títulos dos três movimentos: *Ponteio*, *Acalanto* e *Choro*.

Como se sabe, a experiência dodecafônica gerou uma polêmica na cena musical brasileira, que culminou na famosa *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de 7 de novembro de 1950, escrita por Camargo Guarnieri, o compositor mais prestigiado do nacionalismo brasileiro. Tal fato despertou interesse no meio musical, que se dividiu entre os adeptos do nacionalismo e os defensores da liberdade criadora ilimitada. O alvo principal dos ataques de Camargo Guarnieri foi o líder do grupo *Música Viva*, Hans-Joachim Koellreutter, e seus discípulos (Neves, 2008, p. 185).

A *Carta aberta* foi publicada pelos maiores jornais do Brasil e enviada a um grande número de compositores, intérpretes e críticos. A carta, que demonstra todo o nacionalismo exacerbado de Guarnieri, com ideias totalmente contrárias ao dodecafonismo, é apresentada na íntegra no Anexo 3, p.88-90 desta dissertação. A seguir, um trecho extraído da *Carta aberta* escrita por Guarnieri:

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, que, felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam libertar-se dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação, que tende a se agravar dia-a-dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e antibrasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil (Camargo Guarnieri apud Neves, 2008, p.186).

Pouco depois, em 28 de dezembro de 1950, Koellreutter rebate as críticas recebidas por meio de outra *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, que também pode ser encontrada no Anexo 3, p. 90-91 desta dissertação. A carta de Koellreutter defende a liberdade criadora e o progresso na arte. Percebe-se claramente, porém, que ambas as cartas foram escritas com certo teor agressivo. A seguir, um trecho extraído da carta escrita por Koellreutter a Camargo Guarnieri:

É verdade que essa música, apesar de toda a sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característico de uma crise que resulta do conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes. E é justamente nisso, no alto grau de veracidade e no realismo de sua arte, que consiste o valor humano e artístico do trabalho desses jovens compositores.

Quanto aos conceitos finais dos últimos parágrafos da *Carta aberta* do Sr. Camargo Guarnieri, não merecem resposta por serem incompetentes e tendenciosos. Em lugar da demagogia falaciosa de sua carta, o Sr. Camargo Guarnieri deveria ter feito uma análise serena e limpa dos problemas relativos aos jovens musicistas do Brasil, se é que realmente isso lhe interessa. O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista (Koellreutter apud Neves, 2008, p.193-194).

Como é de se supor, na época da publicação da *Carta aberta*, Guerra-Peixe já se havia convertido ao nacionalismo, atacando as ideias e o líder dodecafonista. Declarava ser incompatível tentar conciliar o dodecafonismo com a música nacional. Reconhece, entretanto, que a técnica dodecafônica trouxe-lhe experiência e desenvolveu nele a capacidade de reflexão no nível estético, permitindo, assim, que pudesse escolher seu próprio caminho.

Na dissertação de Mestrado *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*, 1997, de Antonio Guerreiro³, amigo e aluno do compositor, há diversos trechos escritos por Guerra-Peixe sobre a forte influência que Mário de Andrade exerceu em sua música. Esses trechos fazem parte do *Curriculum vitae* ou *Memorial*, como preferia o compositor. Este *Memorial* encontra-se nos arquivos pessoais de Guerra-Peixe, atualmente sob a guarda de sua sobrinha-neta, Jane Guerra-Peixe. É possível, todavia, colher determinadas informações na dissertação do Guerreiro.

No *Memorial*, Guerra-Peixe narra o que provavelmente foi o processo que o levou a escolher o Nordeste como seu novo campo de pesquisa. O texto foi escrito em 1971:

9 – Neste ano de 1949 sobreveem um novo período de crise na composição. Tenta uma pequena Peça para piano (que se perdeu), segundo os conceitos menos pretensiosos de música erudita nacional, e mais ao alcance da maioria. É quando surgem perguntas como as seguintes:

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 se concretizasse a já prevista decadência do choro e seu rápido desaparecimento, as obras nele inspiradas não viriam parecer envelhecidas às gerações que não viveram 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 nordestismo de outros compositores se limitava a umas poucas fórmulas, apenas quanto à melodia, fórmulas que também já se vinham gastando, coisa que não mudou até hoje, 1971. Quanto ao ritmo, uma pobreza incrível onde a variedade é incalculável.

A solução parecia estar no populário que ainda não estivesse 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 vá conhecer a música in loco (Guerra-Peixe apud Guerreiro de Faria, 1997, p. 26).

As palavras acima são reflexões de Guerra-Peixe acerca do que o levou a escolher Recife como seu local de pesquisa. Ele o fez influenciado, não somente pelo amigo e musicólogo Mozart de Araújo, mas também pelas ideias de Mário de Andrade, que sempre o guiaram em busca de seu ideal composicional. A adesão ao nacionalismo foi consequência

³ Antonio Guerreiro de Faria (n.1949) é professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

natural da evolução musical de Guerra-Peixe, que sempre transitou entre o mundo popular e o erudito.

Em 1949, Guerra-Peixe resolveu partir para Recife, assumindo o cargo de orquestrador de música popular na Rádio Jornal do Comércio, convertendo-se definitivamente ao nacionalismo. Entre o final daquele ano e meados de 1952, realizou intensa pesquisa de campo sobre a cultura popular de Pernambuco, especialmente em Recife. O compositor assistiu a muitas apresentações dos grupos de maracatu, recolhendo material sobre frevos, xangôs (nome dado ao candomblé pernambucano) e cabocolinhos. Tais ritmos eram novidade para o compositor, que procurou estudá-los a fundo a fim de desvendar suas complexidades. Guerra-Peixe chegou a hospedar o músico cego Aderaldo durante quatro meses, a fim de estudar o toque de rabeca (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 25 de maio de 2011).

Conforme já foi dito, os ritmos complexos de Pernambuco chamaram a atenção do compositor, que já observava certa estagnação do elemento rítmico na música de concerto contemporânea, de fato ainda pouco explorado. Tal importância dada ao ritmo pode ser observada em suas correspondências ao musicólogo Curt Lange, datadas no período de março a abril de 1950 em Recife:

1 - Carta a Curt Lange (Recife, 12 de março de 1950):

CARNAVAL – Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É muito difícil escrever esse negócio. Quase fiquei doido!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser Radamés, eu duvido que algum músico que viva no sul seja capaz de escrever estes ritmos. Quando eu tiver tudo organizado mandarei uma cópia (Guerra-Peixe apud Araújo, 2007, p. 21).

2 - Carta a Curt Lange (Recife, 27 de abril de 1950):

MARACATU E XANGÔ: Já anotei os ritmos principais do Maracatu. Foi uma tarefa difícil, mas conseguida. Agora, vendo-os escritos, é tão fácil... É como a história do ovo de Colombo.

Quanto ao Xangô, fui lá uma vez e anotei cerca de 12 ritmos diferentes. Mas ainda não estão muito exatos. Vou voltar na próxima semana para completar o trabalho. É muito mais fácil que o Maracatu, mas é mais variado.

Que riqueza espantosa nos oferece essa quantidade de ritmos, Dr. Lange!!! Francamente, não compreendo como essa gente toda que vem ao Norte estudar estas coisas (inclusive Guarnieri) só se lembra de escrever as cerimônias e, quando muito, anotar as melodias!!! Ora, justamente a maior riqueza, a maior originalidade e o maior proveito está no ritmo! Como deixam perder isso??? Creio que não sabem é escrevê-lo, pois não é fácil. É preciso estar acostumado com a música negra em sua verdadeira fonte. Ainda há muita coisa mais pra eu ver!!! (Guerra-Peixe apud Araújo, 2007, p. 21).

Guerra-Peixe conheceu Dona Santa, rainha do *Maracatu Elefante* durante dezesseis anos, período em que a agremiação teve seu maior destaque (Figura 1). Ao ficar viúva, assumiu-lhe a direção, sendo coroada no dia 27 de fevereiro de 1947.

O *Maracatu Elefante* se apresentava na segunda-feira de carnaval. Dona Santa desfilava com um vestido à moda europeia do século XIX, confeccionado em seda, veludo e cetim, bordado com lantejoulas, miçangas e fios dourados. Levava um espadim de metal com o qual abençoava seus “súditos”, além de cetro, coroa, capa de gola alta, sapatos de salto fino, brincos, anéis, pulseiras e broches. Figura tradicional e muito respeitada, Dona Santa reinou durante muitos carnavais recifenses e foi tema de estudos de vários pesquisadores, como, por exemplo, a norte-americana Katarina Real (Real, 1990).

Dona Santa faleceu em Recife, no ano de 1962, aos 85 anos. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - atual Fundação Joaquim Nabuco - comemorou, em 1977, o centenário de nascimento de Dona Santa com uma mostra do seu rico acervo. Este foi doado à Instituição e hoje se encontra no Museu do Homem do Nordeste. Na Figura 1, Guerra-Peixe cumprimenta a Rainha Santinha, do Maracatu Elefante, por ocasião da comemoração dos 150 anos de fundação, em 15 de novembro de 1950 (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 25 de maio de 2011).



Figura 1 - Guerra-Peixe cumprimenta Rainha Santinha (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 25 de maio de 2011).

Com vasto material em mãos, Guerra-Peixe publica o livro *Maracatus do Recife*, em 1955 (Guerra-Peixe, 1980), contendo significativa informação sobre maracatu, mais especificamente sobre o maracatu de Baque Virado da agremiação Maracatu Elefante.

O compositor mergulhou no estudo da música popular pernambucana e foi, dentro deste contexto, autodidata, correspondendo-se apenas com os musicólogos Mozart de Araújo e Curt Lange.

Como escritor e folclorista, Guerra-Peixe publicou artigos para jornais diversos. Exemplo disso foi *Zabumba, uma orquestra típica nordestina* (publicado n' *A Gazeta*, São Paulo, em outubro de 1958 e no Museu do Folclore), *O Zabumba no Maracatu* (publicado no *Diário de Pernambuco* em maio de 1950), *Variações sobre o Maxixe* (publicado em *O Tempo*, São Paulo em setembro de 1954), dentre outros. Sua principal contribuição para a história musical nordestina é uma série de vinte artigos, publicados pelo *Diário de Pernambuco* entre março e outubro de 1952, intitulada *Um Século de Música no Recife*, subdividido nos seguintes tópicos: *Música Erudita*, *Música de Salão*, *Folclore e Música Popular Urbana* e *Algumas Palestras*.

As Figuras 2, 3 e 4 mostram Guerra-Peixe durante suas pesquisas folclóricas em Recife. Na Figura 2, o compositor está na sede do Maracatu Elefante, em 1950. Podem-se observar o Marcante (à esquerda) e o Meião (à direita). À frente estão uma Caixa de Guerra (à esquerda) e o Tarol (à direita); mais à frente pode-se ver o Gongué. Os oito Zabumbas que faltam na foto são semelhantes ao Meião. Ao fundo, o estandarte da agremiação. A Figura 3 mostra Guerra-Peixe registrando o que ouvia de um sanfoneiro cego em Recife. A Figura 4 é do compositor regendo na Rádio Jornal do Comércio de Recife, em 1952.



Figura 2 - Guerra-Peixe na sede do Maracatu Elefante. Recife, 1950 (Guerra-Peixe, 1980, p. 164).



Figura 3 – Guerra-Peixe com sanfoneiro cego. Recife, 1950 (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 25 de maio de 2011).



Figura 4 – Regendo na Rádio Jornal do Comércio de Recife, em 1952 (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 25 de maio de 2011).

Após a temporada em Recife, Guerra-Peixe fixa residência em São Paulo. Ali conhece o compositor Rossini Tavares de Lima, com quem participa do II Congresso Brasileiro de Folclore realizado em Curitiba (PR), em 1953, apresentando a tese *Zabumba, Orquestra nordestina* e o trabalho *Instrumentos Musicais dos Xangôs de Recife*, resultados de sua pesquisa de campo.

Durante seus anos em São Paulo, segue publicando artigos sobre música e folclore, além de iniciar trabalhos de “coleta folclórica”, segundo registrou em seu *Curriculum vitae*. Estuda o Jongo (dança de origem africana descrita por alguns autores como um dos ritmos que deram origem ao samba), o Cateretê (dança de origem ameríndia), a Folia de Reis (festa popular dedicada aos Três Reis Magos em sua visita ao menino Jesus) e a Congada (dança de origem africana que representa a guerra entre o rei Congo e a rainha Ginga), dentre outros (Farias, 2003, p.07).

A partir de 1954 escreve diversos artigos sobre o folclore brasileiro e música popular, publicados em jornais como o *Tempo* e *A Gazeta*. A revista *Fundamentos* publica o artigo *Que Ismo é Esse, Koellreutter?*, revelando seu ponto de vista na polêmica gerada pela *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri. Em 1955 publica sua primeira obra de impacto, o já citado clássico *Maracatus do Recife*.

Em 1961, com o fim do contrato com a Rádio Nacional de São Paulo, muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

Em 1984 inicia uma pesquisa sobre dança de salão no Brasil, aprofundando seus conhecimentos no estudo das gafieiras. O estudo o leva a vários programas de televisão, como o *Sem Censura*, da TVE, e o *Jô Onze e Meia*, no SBT.

A obra de Guerra-Peixe pode ser dividida em quatro fases: a Inicial (assim denominada por ele próprio), compreendendo os anos de 1938 a 1944; a fase Dodecafônica (1944 a 1949); a Nacionalista (de 1950 a 1960) e a Síntese Nacional (de 1967 a 1993, ano de seu falecimento) (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 20 de maio de 2011).

As principais obras sinfônicas de Guerra-Peixe, em ordem cronológica, são:

Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista, 1955.

Suíte Sinfônica nº 2 – Pernambucana, 1955.

Sinfonia n° 2 – Brasília, 1960.

Retirada da Laguna, 1971.

Museu da Inconfidência, 1972.

Concertino para Violino e Orquestra, 1972.

Tributo a Portinari, 1991.

Em 26 de novembro de 1993, César Guerra-Peixe faleceu no Rio de Janeiro, deixando um dos mais importantes legados musicais, representado por sua intensa atuação, não só como compositor, mas também como instrumentista, ensaísta e incentivador cultural. Como professor, pôde transmitir seus ensinamentos para importantes nomes, como Jorge Antunes, José Maria Neves, Guilherme Bauer, Maria Aparecida Antonello Ferreira, Clóvis Pereira, Murilo Tertuliano dos Santos, Ernâni Aguiar, Antonio Guerreiro, Paulo Moura, Capiba, Sivuca, Rildo Hora, Baden Powell, Formiga, Juca Chaves e Roberto Menescal, dentre muitos outros, responsáveis por manter viva a obra de Guerra-Peixe até os dias de hoje (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 20 de maio de 2011).

1.2 - A obra *Museu da Inconfidência*

A música brasileira foi sempre fortemente influenciada por modelos europeus. Somente a partir do movimento nacionalista, que teve suas bases com as ideias do musicólogo Mário de Andrade, surgiu a preocupação de se escrever uma música genuinamente brasileira.

Guerra-Peixe foi profundamente influenciado pelas ideias nacionalistas de Mário de Andrade, fato comprovado durante toda a carreira do compositor, que as teve presentes em cada uma de suas fases. Guerra-Peixe mantinha constantes anotações, especialmente no que dizia respeito às pesquisas folclóricas.

A obra sinfônica *Museu da Inconfidência* foi finalizada em 18 de março de 1972 (aniversário de 58 anos de Guerra-Peixe, coincidentemente). Faz parte de um período em que o compositor estava em sua fase mais madura e criativa, na qual exibe a influência de suas pesquisas folclóricas realizadas em Recife (Pernambuco), na década de 1950. Isso se manifesta no uso de padrões rítmicos do Maracatu, bem como no de melodias modais e também em pesquisas feitas posteriormente em São Paulo, como por exemplo, sobre o Jongo.

Museu da Inconfidência foi contemplado com prêmio do Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, concedido pelo Estado da Guanabara, no Concurso do Sesquicentenário da Independência do Brasil (comemorado em 1972). O evento teve no júri nomes como Mário Tavares, Henrique Morelenbaum, Alceo Bocchino, Renzo Massarani e Guilherme Schubert (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 20 de maio de 2011). Em 05 de novembro de 1972, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro realizou a primeira audição dessa obra, sob a regência do maestro Isaac Karabtchevsky.

No ano de 1974, *Museu da Inconfidência* foi tocado na Espanha, na Holanda e em três outros países, durante a turnê europeia da Orquestra Sinfônica Brasileira. Foi também executada pela Orquestra Sinfônica Jovem de Milwaukee, Wisconsin, EUA, sob regência de J. Prestamo. Em 1975, Guerra-Peixe recebeu o prêmio de melhor obra sinfônica para *Museu da Inconfidência*, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (Guerra-Peixe, <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em 10 de junho de 2011).

O *Museu da Inconfidência* constitui-se de quatro movimentos: I – *Entrada*; II – *Cadeira de Arruar*; III – *Panteão dos Inconfidentes*; IV – *Restos de um Reinado Negro*. Cada movimento da sinfonia refere-se à Inconfidência Mineira ou ao Museu da Inconfidência, como é visto no item 1.4.

O maestro Aylton Escobar escreveu no catálogo do CD, gravado no ano de 2000 pela Orquestra Filarmônica Norte Nordeste, o seguinte texto sobre a obra *Museu da Inconfidência*:

Museu da Inconfidência (Impressões de uma visita em 1966) é uma obra de 1972 que imediatamente conquistou seus intérpretes e espectadores, sempre em número crescente.

A carga dramática que atravessa os quatro movimentos desta magnífica partitura deixa de ser uma sensação, tantas vezes opressora durante a peça, para representar uma personagem viva que com mão gelada conduz o visitante aos recantos do Museu que lá está, em Ouro Preto (Minas Gerais). Impressiona.

Não há nestas páginas qualquer intenção de “descrever” situações mas a incontida comoção do autor diante daquela trágica poesia de objetos mudos, lápides, versos partidos, correntes e punhais. Desde a Entrada, as tensões harmônicas agarram o ouvinte – ácidas e metálicas como os ferros que puniram nossos jovens libertários daquela época. Se há determinado viço na Cadeira de Arruar, esta sensação porém não está livre de alguma ironia. Todavia, é no movimento seguinte, O Panteão dos Inconfidentes, que se concentram todos os matizes da tragédia. Sombrios e glaciais blocos corais dominam o ambiente: são como paredes de pedra enegrecida. Do murmúrio de uma reza fúnebre, explode o grito dos heróis mortos. Em vão. Restos de um Reinado Negro, o último movimento da obra, alterna segmentos contrastantes com uma espécie de estribilho progressivamente mais entusiasmado, por sua vez construído sobre um motivo obstinado. Uma seção de caráter marcial e algo grotesca se opõe à nobreza de um canto negro – um belo solo para fagote, sobre delicada percussão e rítmica fielmente africanas. Por fim, retornam as frases da Entrada à guisa de Coda e a obra se encerra com brilhos de aço (Orquestra, CD, 2000).

1.3 - Situando a obra no contexto histórico brasileiro

A obra sinfônica *Museu da Inconfidência*, escrita por Guerra-Peixe, remete ao processo histórico ocorrido em Minas Gerais no final do século XVIII. O compositor procura resumir sugestões de uma visita ao Museu da Inconfidência, situado na histórica cidade mineira de Ouro Preto, onde se esboçou um dos primeiros movimentos a favor da Independência do Brasil nos tempos da Colônia.

A Inconfidência Mineira foi uma tentativa de libertação do domínio português. Fazendeiros e donos de minas desejavam pagar menos impostos e obter maior participação política no país. Influenciados pelas ideias de liberdade vindas do Iluminismo (movimento europeu), organizaram-se para a conquista da Independência do Brasil. Outra motivação para tal atitude era o pagamento do quinto. Naquela época havia grande atividade de extração de ouro, principalmente no território de Minas Gerais, mas o brasileiro que o encontrasse deveria pagar à Coroa Portuguesa vinte por cento do total do valor obtido nessa extração.

Diversos intelectuais atingidos diretamente por esses impostos estavam envolvidos na questão política da autonomia. Reuniram-se sacerdotes, poetas, fazendeiros, doutores, militares, advogados, médicos. Entre eles, estava Joaquim José da Silva Xavier, personagem central deste conflito, mais conhecido como Tiradentes. Também dele participaram os poetas Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga.

O que pretendiam, inspirados no Iluminismo e na recente independência dos Estados Unidos, era acabar com o domínio português em Minas Gerais (não em todo o país) e estabelecer uma República. Vale lembrar que não estavam empenhados na libertação dos escravos, pois ainda havia interesse no trabalho destes.

A bandeira do movimento era branca e trazia um triângulo vermelho ao centro com a seguinte frase em latim: *Libertas Quae Sera tamen* (Liberdade ainda que tardia). O triângulo representava a Santíssima Trindade e, segundo muitos, os ideais pregados pela Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Há controvérsias a respeito da cor original do triângulo, que alguns julgam ser verde. O vermelho, contudo, acabou sendo adotado como símbolo-mor das revoluções. O triângulo também demonstra a influência da Maçonaria na Inconfidência Mineira, por ser um dos símbolos usados por aquela organização.

Houve quem traísse e denunciasse o movimento. Por isso, Tiradentes foi preso, indiciado e condenado, juntamente com outros 23 homens, pelo crime de “lesa-majestade de primeira cabeça”. Em outras palavras, ele foi condenado por conspirar contra a vida e os domínios da Casa Real portuguesa. Durante a prisão, apenas Tiradentes confessou fazer parte do movimento. Condenado em 21 de abril de 1792, percorreu em procissão as ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro, onde foi enforcado e, em seguida, esquartejado. Após a execução de Tiradentes, os outros inconfidentes foram presos e exilados, seguindo para África e Portugal.

O governo geral tentou com isso demonstrar a força da coroa portuguesa, mas obteve reação contrária. As pessoas que assistiram à execução de Tiradentes ficaram revoltadas. A Coroa conseguiu, poucos anos mais tarde, paradoxalmente, a criação de um mito na figura do herói perseverante, o mártir brasileiro (Furtado, 2002, p. 12).

Tiradentes foi o único a receber sentença de morte provavelmente por ser o mais pobre do grupo, arcando com as consequências trágicas dos próprios ideais. A Inconfidência transformou-se no símbolo de resistência para os mineiros, que assumiram posteriormente a bandeira do movimento, com um triângulo vermelho ao centro, como a oficial do estado de Minas Gerais.

A Figura 5 é um quadro do pintor Antônio Parreiras, *Jornada dos Mártires*. Retrata a passagem dos inconfidentes presos pela cidade de Matias Barbosa (MG).

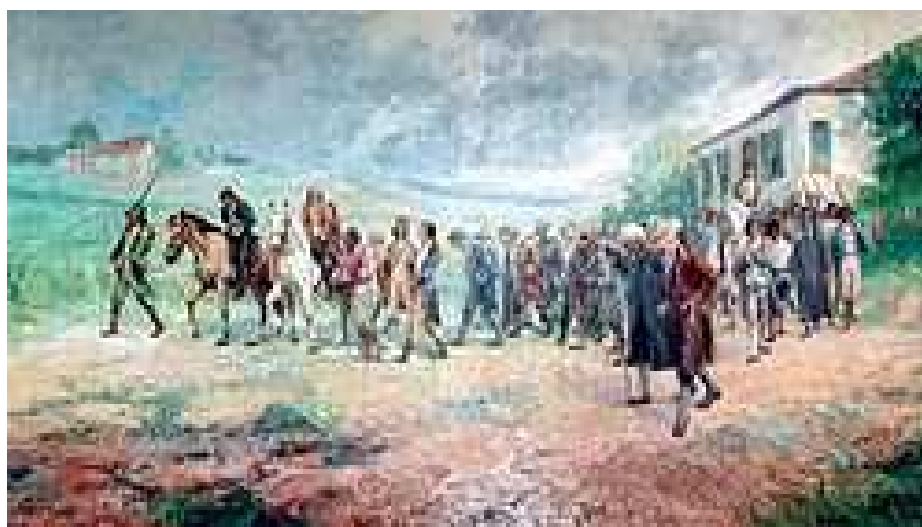


Figura 5 - A *Jornada dos Mártires*, por Antônio Parreiras (Corrêa, <<http://www.peregrinacultural.wordpress.com>>. Acesso em 29 de junho de 2011).

1.4 - O Museu da Inconfidência de Ouro Preto



Figura 6 – O Museu da Inconfidência, Ouro Preto – MG (Museu da Inconfidência, <<http://www.museudainconfidencia.gov.br>>. Acesso em 23 de março de 2011).

Em meados da década de 1930, o presidente Getúlio Vargas determinou que os restos mortais dos participantes da Inconfidência degredados para a África fossem trazidos de volta ao Brasil. Aqueles que puderam ser exumados chegaram em 1937⁴. O Panteão dos Inconfidentes é o local no Museu da Inconfidência onde estão guardados os restos mortais de treze inconfidentes. Numa época em que o resgate da memória brasileira começava a se tornar prioridade, tanto para governo, quanto para intelectuais, o local de depósito daquelas relíquias só poderia ser Ouro Preto.

O momento era propício, pois Ouro Preto acabava de receber o título de monumento nacional, com processos de tombamentos de conjuntos urbanos que representassem um

⁴ Recentemente, em abril de 2011, o jornal O Globo publicou que foram identificados mais três ossadas de inconfidentes mineiros. A descoberta foi de Eduardo Daruge, pesquisador da Unicamp. Os ossos estavam enterrados na Vila de Cacheu, na Guiné Portuguesa. Com a identificação dos ossos pelo pesquisador Daruge, os corpos puderam ser sepultados no Panteão dos Inconfidentes (Museu da Inconfidência, Ouro Preto) em 21 de abril de 2011, junto com os restos mortais de outros treze inconfidentes (O Globo, 2011, p. 36).

passado que devesse ser preservado. O local escolhido era a antiga Casa de Câmara e Cadeia, transformada pela administração federal em um centro de documentação sobre a Inconfidência Mineira. Para lá foram levados os restos mortais dos heróis de 1789. As obras de restauração e adaptação desse espaço começaram em 1938, tendo como ponto de partida o Panteão dos Inconfidentes, inaugurado em 21 de abril de 1942. Nesta sala se pode observar a bandeira republicana que os Inconfidentes desejavam instituir como nossa, caso o movimento saísse vitorioso (Figura 7). A lápide sem inscrição simboliza os ausentes, os quais, por alguma razão, não puderam estar presentes materialmente, como é o caso de Tiradentes.



Figura 7 – Sala Panteão dos Inconfidentes (Museu da Inconfidência, <<http://www.museudainconfidencia.gov.br>>. Acesso em 23 de março de 2011).

A inauguração completa do museu ocorreu em 11 de agosto de 1944, quando se comemorava o bicentenário de nascimento do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga.

Ali também estão em exposição os documentos da Inconfidência, como o relógio que Tiradentes usava no momento da prisão, traves da forca em que ele foi morto, o sétimo e

último volume dos *Autos da Devassa*⁵ e paramentos dos padres que fizeram parte do movimento; ou seja, tudo relacionado à Conjuração.

No térreo do museu também ficam expostas as obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, escultor e arquiteto nascido em Ouro Preto por volta de 1738. Há também a Sala Athayde, com exposição de obras do artista mineiro barroco Manoel da Costa Athayde. Em seus trabalhos se pode notar marcante presença de religiosidade e de mestiços.

Guerra-Peixe procurou registrar em música essa passagem histórica, envolta em acontecimentos trágicos como a condenação dos responsáveis pela conjura, o exílio e a pena de morte (Guerreiro de Faria, 2007, p. 254). Tais referências à Inconfidência podem ser observadas nos títulos de alguns movimentos da obra: *Cadeira de Arruar* (movimento II), *Panteão dos Inconfidentes* (movimento III) e *Restos de um Reinado Negro* (movimento IV).

A Cadeira de Arruar pode ser observada na Figura 8. Consistia em uma liteira, carregada por escravos, usada para o transporte de pessoas distintas daquela época pelas ruas da cidade.

⁵ A devassa era um processo judicial estabelecido nas Ordenações do Reino, com característica criminal e inquisitória. Na Inconfidência Mineira, ficou conhecido como *Autos da Devassa*, em que foram instauradas duas Devassas: uma em Ouro Preto e outra no Rio de Janeiro.



Figura 8 - Cadeira de Arruar exposta no Museu da Inconfidência (Mourão, 1995, p.144).

O Panteão dos Inconfidentes, que dá nome ao movimento III da obra *Museu da Inconfidência*, é um local onde se guardam os restos mortais de alguns dos inconfidentes (Figura 7) e está localizado na antiga Casa de Câmara.

O movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*, remete aos escravos do Brasil Colônia. Neste caso, não há uma sala ou objeto específico no Museu da Inconfidência para explicar o nome dado a este movimento da sinfonia, porém sabe-se que em Minas Gerais existiu o Quilombo de Minas, localizado em Campo Grande. Segundo Tarcísio José Martins, em seu livro *Quilombo do Campo Grande – A História de Minas Roubada do Povo* (2007), o quilombo mineiro era maior do que o Quilombo dos Palmares - liderado por Zumbi - em Alagoas. Enquanto o nordestino tinha nove (9) vilas, o mineiro chegou a ter cerca de vinte e sete (27) vilas ou núcleos organizados. O rei do quilombo de Minas era chamado Rei Ambrósio e reinou por mais de vinte anos no Quilombo de Campo Grande. O nome *Restos de um Reinado Negro* também está ligado ao reinado do Congo, às Congadas, expressão muito usada em Minas Gerais.

Há também em Minas Gerais, até os dias de hoje, o Reinado dos irmãos do Rosário, formado por grupos denominados ternos ou guardas, que são sete: o Congo, o Moçambique, o Catopé, o Marujo, o Caboclinho, os Cavaleiros de São Jorge e o Vilão. Os irmãos do Rosário são devotos de Nossa Senhora do Rosário – tradição europeia que chegou ao reino do Congo na África por meio dos portugueses e dos Dominicanos. Muitos dos escravos que chegaram ao Brasil já eram irmãos do Rosário.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário fez crescer rapidamente o número de Irmandades por todo o país. Todavia foi em Minas Gerais que o movimento se deu de maneira mais forte, o que pode ser comprovado pela quantidade deste tipo de Igreja espalhada pelas diversas cidades do Estado. A Irmandade de Vila Rica (Ouro Preto) foi fundada em 1713, com a ressalva de que a Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário já existia no local há cerca de 30 anos.

Nesta festa havia a manifestação folclórica (culto aos deuses negros) que se misturava à católica. O ritual incluía a coroação do Rei do Congo e, ao final, os negros saíam da Igreja cantando e dançando ao som do batuque. Sob a proteção de Nossa Senhora do Rosário, estava a devoção à Yemanjá e aos Deuses do Orixá. Esse sincretismo foi a maneira que os negros encontraram de não sofrerem perseguições por parte da Igreja (Quilombo, <<http://www.mgquilombo.com.br>>. Acesso em 15 de maio de 2011).

Em Minas Gerais cultivava-se também a admiração por Chico Rei, um dos muitos africanos que chegaram a Ouro Preto para trabalhar na mineração na condição de escravo. Chico Rei lutou para alforriar seus irmãos de sangue, tornando-se um líder. Atualmente é considerado figura lendária e símbolo da liberdade do Brasil, principalmente em Minas Gerais.

Os fatos citados cabem como explicações para o título *Restos de um Reinado Negro* dado ao movimento IV de *Museu da Inconfidência*.

1.5 - A influência do batuque pernambucano

Podem-se notar, em alguns trechos da obra, referências a ritmos e melodias do nordeste do Brasil, mais especificamente de Pernambuco, de cuja cultura o compositor adquiriu vastos conhecimentos. Tal peculiaridade é discutida pormenorizadamente nos Capítulos 2 e 3, nos quais se observa que as características de execução do músico pernambucano estão inseridas em alguns instrumentos de percussão da obra.

A presença dos ritmos pernambucanos pode ser observada mais fortemente em outras obras do compositor a partir de sua fase nacional (após se afastar do dodecafonismo, no final da década de 40). Exemplo disso é a *Suíte Sinfônica nº 2 - Pernambucana*, composta em 1955, cujos movimentos são *Maracatu*, *Dança de Caboclinhos*, *Aboiado* e *Frevo*. A *Sinfonia Brasília*, escrita em 1960, cujo movimento I - *Allegro ma non troppo* - intitula-se *O Candango em sua Terra*, inicia-se com um tema nordestino.

O termo “batuque pernambucano” é empregado por D’Anuniação em analogia à concepção de batuque usada na música brasileira. A ideia do batuque pernambucano tem como características o frevo, a forma típica de execução dos ritmos no Pandeiro estilo brasileiro e no Triângulo (que ocorre no estilo ferrinho), bem como a maneira de se cantar, assim como a forma típica dos violeiros, dos repentistas, dentre outras.

O Triângulo estilo ferrinho - termo usado por D’Anuniação - também conhecido por ferrinho, Triângulo de Baião ou Triângulo de Forró, caracteriza-se por um modo particular de se tocar nos ritmos nordestinos e nos de algumas folias e danças rurais portuguesas, diferenciando-se do modo como se toca o Triângulo Sinfônico. É chamado ferrinho devido ao som metálico de ferro que é produzido ao percuti-lo. Toca-se alternadamente na base e no lado superior do instrumento, que é segurado diretamente pela mão do executante. Este, ao prender e soltar a mão que segura o Triângulo, produz entonações tímbricas que caracterizam rítmica e sonoramente o estilo (D’Anuniação, 2008, p. 72).

Guerra-Peixe denominou essas duas entonações tímbricas do Triângulo como alturas escalares, conforme mostra a partitura da *Suíte Sinfônica nº 2 – Pernambucana*, composta em 1955 para orquestra sinfônica. Logo no início da partitura, o autor necessita fazer explicações a respeito da maneira como se deve tocar o Triângulo estilo ferrinho. Ele elabora uma espécie de bula⁶, com um desenho do Triângulo e as sugestões dos pontos em que se deve percuti-lo. Chamou cada som (som preso e som solto) de tonalidades ou alturas escalares.

A rica cultura popular nordestina inspirou o escritor e teatrólogo paraibano Ariano Suassuna a criar, nos anos 1970, o Movimento Armorial, cuja intenção era a retomada dessa cultura no âmbito erudito. O movimento agrega todas as formas de expressões artísticas, como a música, dança, canto, artes plásticas, literatura, teatro e cinema, dentre outras. O movimento também possui bandeiras e brasões próprios.

Nas palavras do próprio Suassuna:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Vargas, 2007, p. 38).

A música foi uma das linguagens de maior destaque nesse movimento, que teve a liderança de Suassuna e dos compositores Cussy de Almeida e Antônio José Madureira. As músicas armoriais eram baseadas nos cantos dos violeiros, em escalas modais, em instrumentos como a Rabeca, o Pandeiro brasileiro, a Viola e Pífano. Um dos grupos armoriais de maior destaque é o Quinteto Armorial.

Segundo Suassuna, o movimento surgiu em oposição à invasão da cultura norte-americana no Brasil. Ganhou adeptos em todas as áreas. Expandiu-se na literatura, na dança, no teatro e na música, agregando nomes como Guerra-Peixe, Antônio Nóbrega, Antônio José

⁶ A bula referente ao Triângulo estilo ferrinho da *Suíte Sinfônica nº 2 - Pernambucana*, pode ser encontrada na p.34, Figura 9, desta dissertação.

Madureira, Jarbas Maciel e Capiba. Guerra-Peixe ensinou composição a quatro alunos: Capiba, Sivuca, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira. Estes começaram a compor música erudita com os temas que haviam colhido na cultura nordestina.

Como se vê, Guerra-Peixe aderiu ao movimento. Nada poderia ser mais natural para alguém que pesquisou, escreveu e defendeu os mesmos ideais do Movimento Armorial (antes mesmo da criação do movimento) e os expressou através de inúmeras composições.

Mourão, do compositor, é também um dos símbolos do movimento. O motivo melódico da peça foi pela primeira vez criado em Recife, em 1951, por Guerra-Peixe, com o objetivo de contar as histórias de Lampião e seus cangaceiros. Alguns anos mais tarde, residindo em São Paulo, ele regravou o tema em um disco LP da Copacabana⁷, intitulado *Festa de ritmos*. Adaptou-lhe alguns versos e chamou a música *De viola e Rabeca*. Interpretou-a Catulo de Paula, um cantor do Ceará que vivia em São Paulo. Com a criação do Movimento Musical Armorial, o teatrólogo Ariano Susassuna, conhecendo a peça *De viola e Rabeca*, solicitou a Guerra-Peixe autorização para que Clóvis Pereira a transformasse em uma peça para a orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco.

O *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* foi composto em 1972 para a Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. Dedicada ao maestro e *spalla* dessa orquestra, Cussy de Almeida (1936-2010). Na peça, observam-se, no Violino solo, toques de Rabeca (Violino rústico), e o Bombo incorpora a linguagem do Zabumba.

⁷ Discos Copacabana, também conhecida apenas como Copacabana, foi uma gravadora de discos brasileira.

CAPÍTULO 2

A INSTRUMENTAÇÃO DA PERCUSSÃO

Neste capítulo são demonstrados os trechos tocados pelos instrumentos de percussão na obra *Museu da Inconfidência*, em cada movimento.

Como foi dito na Introdução desta dissertação (p.3), Guerra-Peixe designa parte dos instrumentos em italiano. A tradução para português se encontra no Quadro 1. Apenas o Afoxé não possui nomenclatura em italiano.

Quadro 1 – Instrumentos (escritos em italiano) utilizados na obra com a sua tradução para o português.

Italiano	Português
<i>Gran Cassa</i>	Bombo
<i>Campanelli</i>	<i>Orchestra Bells</i> ou <i>Glockenspiel</i>
<i>Piatti</i>	Pratos a Dois
<i>Piatto</i>	Prato Suspenso
<i>Tamburello</i>	Pandeiro Sinfônico
<i>Silofono</i>	Xilofone
<i>Triangolo</i>	Triângulo
<i>Tamburo Militare</i>	Tambor Militar
<i>Bloco de Legno</i>	Bloco de Madeira
<i>Tam-Tam</i>	Tam-Tam
<i>Timpani</i>	Tímpanos

Quanto à escrita utilizada nos exemplos a seguir, é necessário fazer uma justificativa. Para os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada (Bombo, Tambor Militar, Pandeiro Sinfônico, Afoxé, Bloco de Madeira, Tam-Tam, Pratos e Triângulo), torna-se incompatível o uso do sistema clave/pentagrama, pela razão de esses instrumentos não possuírem nota com som de altura definida (Dó, Ré, Mi etc.).

Segundo D’Anuniação, autor do livro *Melódica Percussiva - Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada*, 2008, o pentagrama deve ser substituído por uma pauta formada pela quantidade de linhas necessárias para uma escrita compatível com a realidade acústica do instrumento. A clave deve ser substituída pela designação do modo de produzir o som, estabelecendo a identidade dos elementos sonoros utilizados (D’Anuniação, 2008, p. 13).

Da mesma maneira, o teórico alemão Hugo Riemann (1849-1919), em seu *Compendio de Instrumentación*, (Riemann, 1930), mencionou ser “uma impropriedade o uso da clave e do pentagrama”⁸. Apesar do alerta, Riemann não disse o que deveria ser feito com relação à grafia desses instrumentos. Nenhum compositor estudou o assunto, permanecendo uma escrita com os mesmos problemas, o que dificulta, de certa maneira, a leitura para o intérprete.

O citado livro de Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, fruto de suas pesquisas em Pernambuco, conseqüentemente não apresenta uma grafia adequada para os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada. Entretanto o próprio autor, pela sua genialidade e musicalidade, percebeu que a escrita usual não atendia às anotações por ele pesquisadas. Na nota de rodapé da página 67 do referido livro, assume essa incerteza:

Importa considerar que mesmo assim essa notação dará apenas uma idéia bem vaga da impressão que desejaríamos transmitir. Todavia, resta-nos a certeza de que qualquer música seja folclórica, popular ou erudita, do Brasil ou de qualquer outra parte, jamais foi inteiramente

⁸ “Em toda classe de tambores no hay necesidad de servirse para la notación de un pentagrama con clave. Basta la notación del ritmo em uma única línea” (Riemann, 1930, p. 157).

expressa em notação musical. Sejam francos em reconhecer a inexistência de exemplo em que não falte alguma coisa além daquilo representado pelo gráfico musical – seja numa singela canção de ninar ou numa obra do mais calculista dos compositores (Guerra-Peixe, 1980, p. 67).

Reforçando sua dúvida, Guerra-Peixe inclusive dirige uma carta ao musicólogo Curt Lange, datada de 02 de outubro de 1950, perguntando ao amigo se existia alguma maneira de escrever para essa percussão:

Haverá algum processo de notação musical para se anotar os ritmos (e *tonalidades* das pancadas) da parte da percussão no folclore? Tenho procurado reproduzir o mais fielmente possível os ritmos que tenho anotados. Mas há umas certas pancadas que produzem certas *tonalidades* para as quais não tenho encontrado uma forma de escrever. [sic] (Guerra-Peixe apud Araújo, 2007, p.24).

Os termos tonalidades, pancadas e baques faziam parte do vocabulário dos tradicionais mestres do maracatu em Recife e se referiam ao som produzido pelos instrumentos de percussão. Esse fato corresponde às entonações tímbricas estudadas pelo professor D’Anunciação no processo melódico percussivo decorrente do procedimento de execução.

Guerra-Peixe, na sua *Suíte Sinfônica nº 2 - Pernambucana* (1955), também encontrou a mesma dificuldade. Acabou por não escrever a parte do Pandeiro no movimento IV, *Frevo*, utilizando-se de um texto para se expressar musicalmente:

Tamburino – No quarto movimento (“Frêvo”) o executante deverá enfrentar problemas de execução. O melhor será que o próprio executante resolva a seu critério cada caso [sic] (Guerra-Peixe, 1955).

Ao usar a nomenclatura *Tamburino*, o compositor contraria o estilo brasileiro do instrumento, pois o termo *Tamburino* se refere ao estilo sinfônico na nomenclatura italiana. Na música brasileira, mais especificamente no Frevo (ritmo a que se refere), ao invés de *Tamburino*, ele deveria ter citado *Pandeiro estilo brasileiro*, por se tratar de uma forma específica de execução já sedimentada na música popular nordestina.

Alguns anos mais tarde, Guerra-Peixe, no artigo *A execução de Pandeiro no Brasil*, que escreveu para o jornal A Gazeta de São Paulo, datada de 9 de abril de 1960, reconheceu a dificuldade em se escrever para o Pandeiro estilo brasileiro:

Uma hábil notação da música de pandeiro está a desafiar o pesquisador para um estudo paciente, sem o que não se tornará possível escrever em “brasileiro” para este instrumento, cujas possibilidades a mentalidade acadêmica ainda não pode compreender (Guerra-Peixe apud Araújo, 2007, p.172).

Outro exemplo desta dúvida em relação à escrita para instrumentos brasileiros com som de altura indeterminada aparece no Triângulo estilo ferrinho, na citada *Suíte Sinfônica n°2*. O compositor utiliza um desenho do instrumento para explicar os diferentes pontos de toque no instrumento que caracterizam o ritmo, gerando o que ele mesmo traduzia como “alturas escalares”.

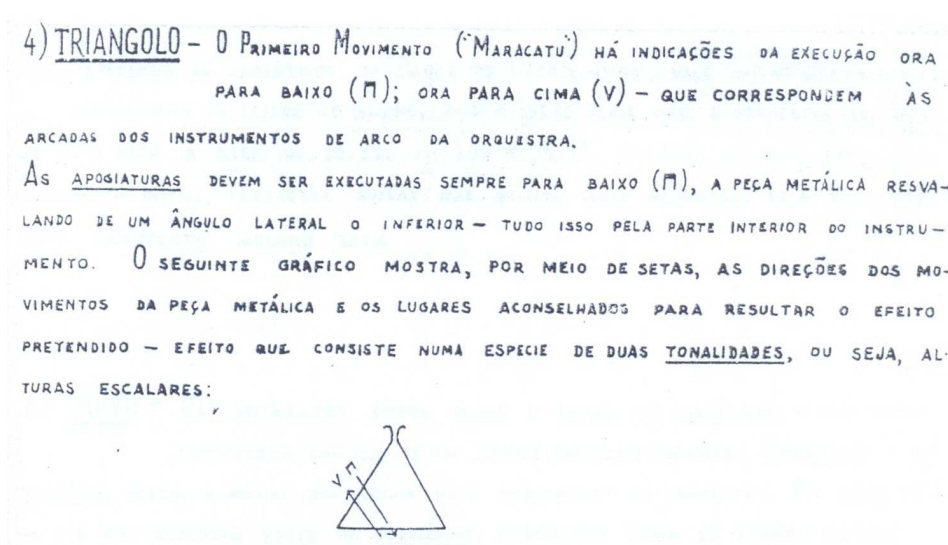


Figura 9 – Exemplo da bula extraída da partitura da obra *Suíte Sinfônica n°2* (Guerra-Peixe, 1955).

Sobre o modo como escreveu Guerra-Peixe no livro *Maracatus do Recife* e a escrita sistematizada por D’Anunciação, deve-se assinalar que o mestre Guerra Peixe, que tocava Violino, não teve outra opção para anotar suas pesquisas que não a de utilizar o modo

convencional a ele disponibilizado pelo ensino musical. Naturalmente sua condição de grande músico despertou-lhe a atenção, mostrando que a escrita não atendia às particularidades sonoras que ele percebia durante as anotações pesquisadas. Exemplo disso são as alturas escalares do Triângulo estilo ferrinho e do Pandeiro estilo brasileiro. Essa dúvida fez com que ele escrevesse ao amigo Curt Lange, conforme foi dito anteriormente, pedindo-lhe orientação sobre a escrita para percussão. O fato é que, no livro *Maracatus do Recife*, a percussão recebeu uma escrita inadequada. Deve-se mencionar, porém, que, àquela época não existia, ainda, o trabalho de sistematização da escrita de D'Anuniação (Sá, 2008, p.7).

Pedro Sá⁹, em trabalho realizado para a disciplina *Música Brasileira Urbana e Rural*, ministrada por Luiz Otávio Braga¹⁰ (como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música pela UNIRIO em 2008), comenta a escrita utilizada por Guerra-Peixe no livro *Maracatus do Recife* para definir as alturas (Alturas Escalares) no instrumento Gongué (instrumento com som de altura indeterminada usado no Maracatu). Ao grafar para o instrumento, Sá comenta que o compositor recorreu a um desenho em que demonstra duas entonações. Indicadas como P (som positivo) e N (som negativo), elas representam, respectivamente, o som grave e o agudo (Guerra-Peixe, 1980, p.68).

Considerar um som como “negativo” gera dúvida ao executante, pois esse termo representa, na música, uma pausa ou silêncio. O que Guerra-Peixe considerou como negativo corresponde às notas tocadas na base do Gongué, e esta base corresponde a um contraste com relação ao som produzido na borda do instrumento. O citado desenho pode ser observado na Figura 10 e consta no livro *Maracatus do Recife*:

⁹ Pedro Sá (n.1973) é professor de Percussão na Escola de Música da UFRJ e 1º Timpanista/Chefe do naipe de Percussão na Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES).

¹⁰ Luiz Otávio Braga (n.1953) é professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).



Figura 10 – Gongué (Guerra-Peixe, 1980, p.68).

A Figura 11 mostra a escrita usada por Guerra-Peixe para o Gongué (Guerra-Peixe, 1980, p.71):



Figura 11 – Escrita usada por Guerra-Peixe para o instrumento Gongué (Guerra-Peixe, 1980, p.68).

Além disso, percebe-se que a maneira como o autor grafou no referido livro para o instrumento Gongué gera uma condição duvidosa quanto à altura. As notas estão literalmente “soltas no espaço”, não dispendo de um ponto de referência, ou seja, de uma linha na qual se escrevam as notas musicais vinculadas à designação nominativa.

Entende-se por designação nominativa a relação entre a entonação tímbrica do instrumento e o símbolo da nota que a representa em sua pauta (D’Anunciação, 2008, p. 13). O referido exemplo ficaria, portanto, escrito da seguinte maneira:



Figura 12 – Escrita para o Gongué usando a designação nominativa.

Utilizando-se a designação nominativa (conforme está demonstrado na Figura 12), a escrita torna-se mais lógica e pode ser reconhecida universalmente. Consegue, assim, mostrar as diferentes alturas tímbricas, ou seja, diferencia o som mais grave do mais agudo.

Somente em 5 de fevereiro de 1992, durante o lançamento do livro de autoria de D'Anunciação, *O Pandeiro Estilo Brasileiro* pela EBM/Europa, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, a que o maestro Guerra-Peixe esteve presente, deu-se o momento em que essa sistematização da escrita foi formalmente apresentada a ele. Naquela ocasião houve, inclusive, uma execução da peça *Divertimento para Pandeiro Estilo Brasileiro* (1992) em homenagem ao compositor (Sá, 2009, 55).

Hoje em dia, Guerra-Peixe provavelmente não necessitaria recorrer a uma bula. Ele agora teria como escrever seu pensamento musical para o Triângulo estilo ferrinho ou para o Pandeiro estilo brasileiro, de maneira satisfatória, graças aos trabalhos de D'Anunciação que vêm sendo publicados desde o início da década de noventa, os quais possibilitam maior conhecimento dessa escrita.

Por essas razões, não se empregará nesta dissertação, para os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada da obra *Museu da Inconfidência*, a escrita utilizada por Guerra-Peixe. Por ainda não dispor, naquela época, dos conhecimentos necessários, ele utilizou o sistema clave/pentagrama para escrevê-los, como se pode observar na partitura original da obra, constante do Anexo 5, em CD.

Recomenda-se tocar *Museu da Inconfidência* com três a cinco percussionistas (Guerra-Peixe recomenda, no início da partitura, três percussionistas) e um timpanista. A divisão para a percussão costuma ser flexível e depende do número de músicos disponível. Porém não se deve sobrecarregar os músicos com muitos instrumentos e mudanças rápidas entre estes. O ideal é que se toque com quatro ou cinco percussionistas. A divisão com três é possível, porém isso os sobrecarrega, conforme já foi dito.

- Sugestão de divisão do naipe para cinco percussionistas e um timpanista:

1 Timpanista – Tímpanos

Percussionista 1 – Bombo

Percussionista 2 – Xilofone, Bells e Tam-Tam

Percussionista 3 – Tambor Militar e Pandeiro Sinfônico

Percussionista 4 – Afoxé, Triângulo

Percussionista 5 – Pratos (a Dois e Suspenso) e Bloco de Madeira

- Sugestão de divisão para três percussionistas e um timpanista:

Movimento I

Percussionista 1 - Bombo

Percussionista 2 - Bells

Percussionista 3 - Pratos

Movimento II

Percussionista 1 - Pandeiro e Bombo

Percussionista 2 - Xilo, Bells

Percussionista 3 - Pratos

Movimento III

Percussionista 2 - Tam-Tam

Percussionista 3 - Pratos

Movimento IV

Percussionista 1 – Bombo, Triângulo

Percussionista 2 - Tambor militar, Bloco de Madeira, Xilofone

Percussionista 3 - Pratos, Afoxé

A seguir, descreve-se cada instrumento de acordo com sua aparição em cada movimento da peça, usando-se a designação nominativa, conforme explicado anteriormente.

2.1 - Movimento I – *Entrada*

Bombo – O primeiro instrumento da percussão a aparecer na peça é o Bombo (*Gran Cassa*), um compasso antes do número 1 de ensaio. O andamento do movimento I é *Andante*.

The musical notation for Gran Cassa consists of two staves. The first staff begins with a 5/4 time signature, followed by a double bar line and a fermata. It then continues with a 3/4 time signature, marked with a first rehearsal sign (a double bar line with a '1' above it) and the dynamic marking *mp*. The rhythm is a steady sequence of quarter notes. The second staff continues this sequence of quarter notes across several measures, ending with a double bar line.

Exemplo Musical 1 – Trecho do Bombo no movimento I.

O Bombo demonstra a relevância sonora, anunciando o importante solo desse instrumento que ocorrerá no movimento IV – *Restos de um Reinado Negro*, assunto que será explicado com maiores detalhes no Capítulo 3 desta dissertação (capítulo dedicado inteiramente a este instrumento). Por essa razão, sugere-se usar as mesmas baquetas para os dois trechos mencionados.

Bells – O próximo instrumento é o *Bells* (*Orchestra Bells*, *Glockenspiel* ou *Campanelli* – como está na partitura). Este toca uma pequena variação da melodia principal, executada anteriormente pelos sopros e metais no início do movimento. O trecho começa sete compassos antes do número 2 de ensaio.

Campanelli

mp *cresc.*

mf

Exemplo Musical 2 – Exemplo do *Bells* no movimento I.

Segundo Antonio Guerreiro, a melodia tocada pelo *Glockenspiel* sugere o modo mixolídio, com certas flutuações para o jônio, lembrando uma melodia de Folia de Reis (Guerreiro de Faria, 2007, p.37).

Tímpanos – Os Tímpanos (*Timpani*) iniciam com um rulo em *levare* (ou anacruse) para o número 2 de ensaio. No número 2 de ensaio, executam a frase abaixo por dez compassos (até o final do movimento). Essa frase irá se repetir no final do último movimento (*Restos de um Reinado Negro*).

Andante ♩ 72

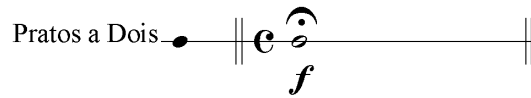
2

Timpanos

mf *f*

Exemplo Musical 3 – Primeira entrada dos Tímpanos no movimento I.

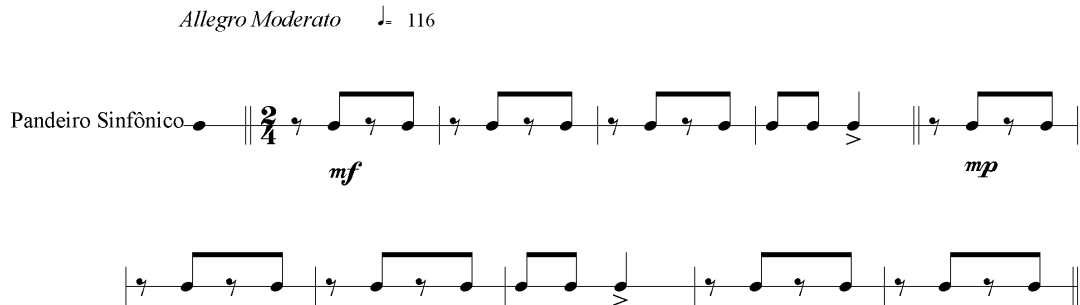
Pratos a Dois – Os Pratos a Dois (*Piatti*) tocam somente uma nota no último compasso deste movimento, em dinâmica *forte* (*f*).



Exemplo Musical 4 – Pratos a Dois no movimento I.

2.2 - Movimento II – *Cadeira de Arruar*

Pandeiro Sinfônico – O movimento se inicia com o Pandeiro Sinfônico (*Tamburello*), com o padrão rítmico no contratempo. A frase se repete nos números 2 e 4 de ensaio. O andamento deste movimento é *Allegro Moderato*.



Exemplo Musical 5 – Exemplo da frase do Pandeiro Sinfônico no movimento II.

Xilofone – No segundo compasso do número 2 de ensaio, começa o solo do Xilofone, repetindo a frase tocada pelas madeiras (Flautas, Flautim e Oboés) no número 1 de ensaio. A frase se repete a partir do número 4 de ensaio.

Allegro Moderato ♩ = 116

Xilofone

f

mf cresc.

f

Exemplo Musical 6 – Solo do Xilofone no movimento II.

A interpretação deste solo pode ser feita com duas ou com quatro baquetas, a critério do músico. O Exemplo Musical 7 mostra uma sugestão de baquetamento com duas baquetas (usa-se “D” para a baqueta da mão direita e “E” para a da mão esquerda). Importante ressaltar que, a decisão de qual tipo de baquetamento ou mesmo o uso de duas ou quatro baquetas, fica a critério do instrumentista, pois baquetamento é algo pessoal e está para o percussionista assim como o dedilhado está para o pianista. O intuito aqui é apenas sugerir um baquetamento sem, no entanto, encerrar as possibilidades. Este deve contribuir para uma melhor fluência no fraseado e não, necessariamente, ser o mais cômodo.

Allegro Moderato ♩ = 116

Xilofone

D E D E D E D E D E D E D E D

D D E D E D E D E D E D E D E D

D E D D E D D E D E D E D E D E D

Exemplo Musical 7 – Sugestão de baquetamento com duas baquetas.

Com quatro baquetas, o percussionista poderá tocar com maior facilidade as tercinas de semicolcheia (que finalizam em colcheia) a partir do segundo compasso, com o baquetamento 3, 2, 3 e 1 como sugestão¹¹.

Allegro Moderato ♩ = 116

Xilofone

3 2 3 2 3 2 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 2 3 3 2 3 1 3

2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3

4 2 3 4 2 3 4 2 3 2 3 2 3 2 3 3

Exemplo Musical 8 – Sugestão de baquetamento com quatro baquetas.

¹¹ Neste trabalho optou-se por numerar as quatro baquetas da esquerda para a direita: 1, 2, 3 e 4.

O Xilofone toca um *glissando* no *levare* do quarto para o quinto compasso do número 3 de ensaio. Aqui também fica a critério do músico o uso de duas ou quatro baquetas. Com duas, o instrumentista terá de fazer uma breve respiração para rearticular o final do *glissando*; com quatro, o resultado ficará mais *legato* (“ligado”).

Xilofone



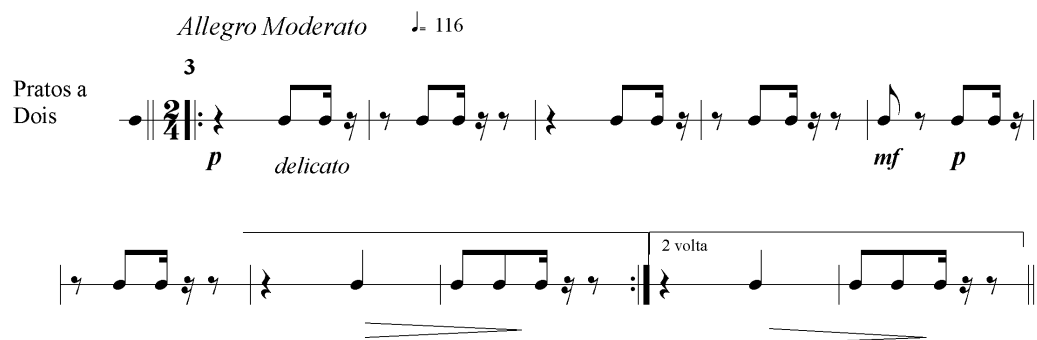
Exemplo Musical 9 – *Glissando* do Xilofone.

Pratos a Dois – Os Pratos a Dois (*Piatti*) tocam a partir do número 3 de ensaio. Observar a indicação *delicato* e dinâmica *piano* (*p*), escritas no começo deste trecho. O instrumentista pode optar por um Prato de diâmetro menor, se houver disponibilidade na orquestra.

Allegro Moderato ♩ = 116

3

Pratos a Dois



Exemplo Musical 10 – Pratos a Dois no movimento II.

Bells – O *Bells* (*Campanelli*) toca a partir do décimo segundo compasso do número 5 de ensaio:



Exemplo Musical 11 – *Bells* no movimento II.

2.3 - Movimento III – *Panteão dos Inconfidentes*

Tímpanos – Os Tímpanos (*Timpani*) tocam um solo com *glissandos*. Este depois é transposto meio tom acima, conforme está demonstrado no Exemplo Musical 13. O andamento deste movimento é *Larghetto*.



Exemplo Musical 12 - *Glissando* dos Tímpanos no começo do movimento III.



Exemplo Musical 13 – Variação do solo de Tímpanos.

Prato Suspenso e Tam-Tam – O Prato Suspenso (*Piatta*) inicia um rulo dois compassos antes do número 2 de ensaio (Tempo I). O Tam-Tam realiza um solo no primeiro compasso do número 2 de ensaio.

Prato Suspenso

Tam-tam

mf \rceil f rall. 2 TEMPO I \rceil f >

f

Exemplo Musical 14 – Prato Suspenso e Tam-Tam no movimento III.

Ao final deste movimento, o Tam-Tam toca uma nota solo na dinâmica *p* (*piano*).

Tam-tam

solo

p

Exemplo Musical 15 – Solo do Tam-Tam no final do movimento III.

2.4 - Movimento IV – *Restos de um Reinado Negro*

Tímpanos - Os Tímpanos, no início do movimento IV, tocam continuamente o padrão rítmico (Exemplo Musical 16) do começo do movimento até final do número 1 de ensaio. Este se estende por 23 compassos, com pequenas variações desse padrão.

Tímpanos

mp \rceil

Exemplo Musical 16 – Tímpanos no começo do movimento IV.

No número 2 de ensaio, tocam Tambor Militar, Bombo e Pratos a Dois, conforme Exemplo Musical 17. O Tambor Militar será melhor explicado a seguir, devido à expressão *um poco rullato* usada por Guerra-Peixe.

Vivace

2

Pratos a Dois

Tambor Militar

Bombo

um poco rullato

1

2

Exemplo Musical 17 – Trecho do número 2 de ensaio do movimento IV.

Tambor Militar (*Tamburo Militare*)



Figura 13 – Tambor Militar (Firth, 2001, p.09).

Inadvertidamente, alguns compositores e instrumentistas se referem a Tambor Militar e Caixa Clara como sendo o mesmo instrumento. A Caixa Clara é uma consequência da evolução da composição na orquestra, sendo uma decorrência do desejo dos compositores em terem uma tessitura menos grave, com a função de estabelecer um patamar sonoro mais agudo, em contraste à tessitura grave do Tambor Militar (*Side Drum*), em uso na época. Daí a construção, em Nancy, na França, de um tambor fisicamente mais estreito, medindo 6” x 14”, com cordas adicionadas a uma das membranas, que foi de imediato denominando de *Tarole*, que o francês chamou de *Caisse Claire*, para haver uma distinção com o Tambor Militar.

Um dado a considerar é que a Caixa Clara (*Snare Drum*) e o Tambor Militar (*Military Drum*) são dois instrumentos distintos, com tessituras próprias. Enquanto a Caixa Clara tem uma tessitura aguda, o Tambor Militar tem uma tessitura grave e fuste (corpo) maior (Figura 13). Nos dias de hoje, está se tornando comum não distinguir entre Tambor Militar e Caixa Clara, com exceção de alguns compositores como Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Béla Bartók e Edgard Varèse, que respeitam a tessitura de cada instrumento. Considerá-los iguais seria como admitir que o Violino e a Viola são o mesmo instrumento e diferem apenas nos nomes.

Segundo D'Anunciação, o nome Caixa Clara seguiu a trajetória natural reclamada pela música elaborada, enquanto o executante popular permaneceu com o termo Tarol. Isso se deveu ao fato de ele estar envolvido com um processo de aprendizagem divorciado de princípios técnicos no qual prevalece uma forma intuitiva de execução, vindo a formar uma estética de interpretação do sotaque rítmico do batuque pernambucano (D'Anunciação, 2008, p. 74).

O significado da expressão *um poco rullato*, que Guerra-Peixe escreveu para o Tambor Militar no movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*, a partir do número 2 de ensaio, terminando no número 3 de ensaio (ver Exemplo Musical 18), é comentado e esclarecido neste item.

Durante sua permanência em Recife a fim de estudar a cultura musical pernambucana, Guerra-Peixe dedicou atenção especial ao seu trabalho recebendo em reuniões, em sua própria residência, grupos de instrumentistas que tocavam na agremiação Maracatu Elefante. Essas reuniões eram agendadas para que os instrumentistas tocassem para ele, em separado, detalhes do modo de execução próprios do referido estilo. Em decorrência desses encontros ele percebeu que a baqueta da mão esquerda dos músicos que tocavam Tarol tinha uma “deficiência técnica” e, conseqüentemente, apresentava um resultado sonoro diferente da outra mão.

Todavia essa diferença sonora constituía uma propriedade de interpretação que despertou a atenção de Guerra-Peixe e o fez criar a expressão *um poco rullato*, ou *mais ou menos rulado*, indicando-a na partitura, a fim de que se mantivesse a mesma forma de execução (ver Exemplo Musical 18).

Obviamente essa sonoridade decorre da técnica tradicional do tambor, em que a mão esquerda assume uma posição diferente da outra (Figura 14 – técnica tradicional ou

traditional grip). Além disso, é necessário dizer que os músicos desses tipos de conjuntos não são profissionais e tocam o instrumento eventualmente, somente na época dos festejos.

O executante, pela função de ter que tocar marchando, porta o instrumento a tiracolo e, as mãos, conseqüentemente, assumem posições diferentes (Figura 14). Essa técnica é também conhecida como tradicional ou rudimentar, original dos rudimentos¹², de uso no estilo militar ou marcial na qual o executante, pela sua função de tocar marchando, porta o instrumento a tiracolo em posição que exige para cada mão um modo próprio de segurar as baquetas. A Figura 14 mostra a técnica tradicional dos tambores.



Figura 14 – Exemplo da técnica tradicional dos tambores (*traditional grip*) (Firth, 1966, p.10).

A outra técnica existente para tambores é a *matched grip* (pegada semelhante), mais usada hoje em dia, em que as mãos ficam na mesma posição. Essa técnica é mais adotada pelo músico de orquestra, para que se iguale o som das mãos, uma vez que este não precisa tocar marchando. Outro detalhe, tendo em vista a obrigação do percussionista sinfônico de tocar

¹² Na percussão, a palavra rudimentos diz respeito ao início do ensinamento do tambor com duas baquetas. São modelos rítmicos que representam uma técnica identificada por sons onomatopaicos, ou seja, os toques eram transmitidos apenas pela forma oral. Em 1933, os rudimentos foram organizados nos Estados Unidos por 13 renomados percussionistas da época durante uma convenção da Legião Nacional Americana. Fizeram parte do grupo: Harry Thompson, George A. Robertson, Bill Flowers, Bill Kieffer, Bill Hammond, Joe Hathaway, Larry Stone, Roy Knapp, Wm. F. Ludwig, Heinie Gerlach, Burns Moore, Billy Miller e Ed Straight. Cada um dos 13 percussionistas apresentou dois rudimentos, sendo esta a razão de termos 26 rudimentos (D'Anunciação, 1998, p.18).

inúmeros instrumentos diferentes, é a praticidade representada por uma técnica comum a todos os instrumentos.

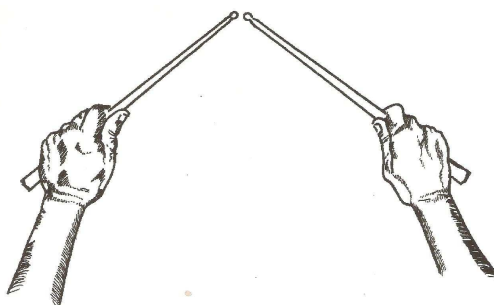


Figura 15 – Técnica do *matched grip* (mãos na mesma posição) (D'Anunção, 1998, p.15).

A seguir, o trecho do Tambor Militar como consta na partitura de *Museu da Inconfidência*. O andamento indicado é *Vivace*.

Tamburo Militare

2

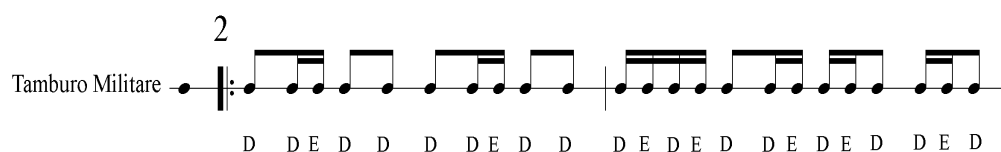
f *um poco rullato*

Exemplo Musical 18 – Tambor Militar no movimento IV.

Para esse trecho do Tambor Militar, D'Anunção informa o baquetamento, em conformidade com a maneira de tocar dos músicos estudados por Guerra-Peixe. Os termos baquetamento e manulação indicam, na partitura, qual a baqueta a ser utilizada para o toque.

São termos equivalentes ao "dedilhado" na técnica do piano e exercem funções importantes dentro do processo de formação técnica e na elaboração do fraseado.

A indicação a seguir é uma sugestão de baquetamento que possibilita maior fraseado artístico para o trecho. As indicações das letras “D” e “E” referem-se à mão direita e à esquerda, respectivamente.



Exemplo Musical 19 – Exemplo de manulação para o Tambor Militar.

Recomenda-se, portanto, que o músico de orquestra toque esse trecho com a técnica tradicional da Caixa Clara, como pode ser visto na Figura 14. Conforme se mencionou, essa era a maneira de tocar dos músicos que Guerra-Peixe ouviu no tempo de suas pesquisas folclóricas em Recife. Utilizando essa técnica, o músico poderá alcançar a sonoridade correspondente à expressão *um poco rullato* indicada por Guerra-Peixe. Dessa maneira, poderá se obter uma sonoridade mais leve, observando que esta deve ser contrária à técnica do *press roll*¹³.

Segundo D’Anunciação, o músico percussionista que for tocar esse trecho de *Museu da Inconfidência*, poderá, como sugestão, procurar tocar com essa técnica, mas de um modo mais rústico (como explicado anteriormente), a fim de aproximar-se da sonoridade que inspirou Guerra-Peixe. Transcreve-se aqui um trecho da entrevista com D’Anunciação, constante do Anexo 1, p.83 desta dissertação:

¹³ O *press roll* é tocado geralmente com as duas mãos, executado com certa pressão, o que resulta em um rulo curto.

Ele fez questão de deixar escrita a expressão *um pouco rullato* para se tocar da mesma maneira que os músicos tocam os ritmos populares (Maracatu, Frevo), porque isso é uma decorrência da forma de se segurar a baqueta na técnica tradicional dos tambores. No estilo tradicional de se tocar a caixa, se segura a baqueta de um jeito com uma mão e de outro jeito com a outra pela razão de se tocar marchando, ou seja, toca-se andando. Esta expressão foi o que ele percebeu: que a maneira de essas pessoas (que não eram profissionais) tocarem soava peculiar. A imperfeição dos toques da mão esquerda (a que geralmente está virada) produzia toques imperfeitos, e isso chamou a atenção do Guerra, que manteve escrita a expressão *um pouco rullato*, razão dessa expressão (Trecho da entrevista concedida por D’Anunciação à autora desta em 04 de agosto de 2011).

A seguir, apresenta-se a mesma técnica tradicional usada na Figura 14, porém se observa que a mão esquerda do executante do Tarol está mais “displicente”, desprovida de uma preocupação com a técnica (Figuras 16 e 17).



Figura 16 – Executante de Tarol da agremiação Maracatu Encanto da Alegria (Santos, 2005, p.23).



Figura 17 – Agremiação Maracatu Encanto da Alegria (Santos, 2005, p.23).

Afoxé – No número 4 de ensaio se inicia o solo do Bombo, seguido do Afoxé e do Bloco de madeira (*Woodblock* ou *Caixeta*).

Instrumento de origem africana, o Afoxé é originalmente construído em cabaça (Figura 18). Envolve-se uma rede com miçangas ou contas (sementes, por exemplo) e a extremidade do instrumento (o cabo), fica no sentido oposto. O som é produzido ao girar as contas em um sentido e o cabo no sentido oposto.



Figura 18 – Afoxé (Reed, 2010).

Guiro – Em *Museu da Inconfidência*, Guerra-Peixe escreve a indicação *oppure Guiro* entre parênteses para o Afoxé. Isso significa que, na ausência do instrumento original, é permitido substituí-lo pelo Guiro. Obviamente a preferência é dada ao Afoxé, especialmente se a orquestra for brasileira, considerando-se a maior facilidade de se dispor aqui desse instrumento (D’Anunção, 2011). Tal indicação pode relacionar-se com a preocupação de Guerra-Peixe quanto à execução da obra fora do Brasil, pois contava com a possibilidade de a orquestra estrangeira não possuir o Afoxé.

O Guiro é um instrumento tradicional da música cubana (América Central). É construído também em uma cabaça e pertence à família dos raspadores (Figura 19). Toca-se com uma baqueta de madeira raspando o corpo do instrumento. Para isso, usa-se uma baqueta pequena e roliça, permitindo muitas possibilidades de articulação.

A indicação *oppure Guiro* demonstra a sensibilidade de Guerra-Peixe, visto que o timbre do Guiro se assemelha ao do Afoxé. Ambos são originalmente feitos de cabaça, embora requeiram técnicas e maneiras diferentes para se produzir o som.




Figura 19 – Guiro (Reed, 2010).

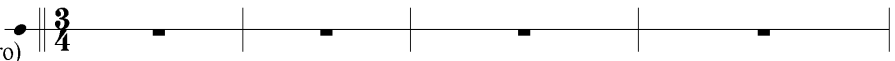
Bloco de madeira – Também conhecido como *Woodblock* ou Caixeta, constitui-se de um bloco de madeira, como o próprio nome diz. Toca a partir do sexto compasso do número 4 de ensaio, junto com o Afoxé, acompanhando o solo em ostinato do Bombo.

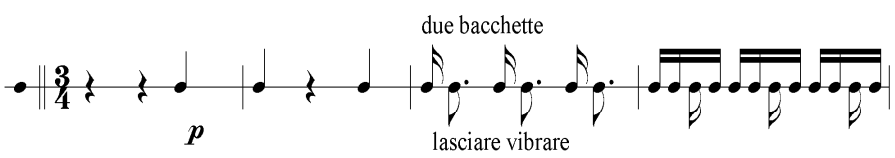


Figura 20 – Caixeta (*Woodblock*) (Reed, 2010).

A seguir, o trecho em que começa o solo do Bombo, em ostinato, seguido do acompanhamento da Caixeta (*Woodblock*) e do Afoxé. Este padrão rítmico é um exemplo do que é tocado a partir do número 4 de ensaio até o número 5 de ensaio, o qual se estende por 42 compassos e serve de base para o solo do Fagote, que começa no oitavo compasso do número 4 de ensaio. Todo o trecho se repete, com pequena variação no número 7 de ensaio, por 12 compassos. O andamento do trecho é *Allegretto Moderato*.

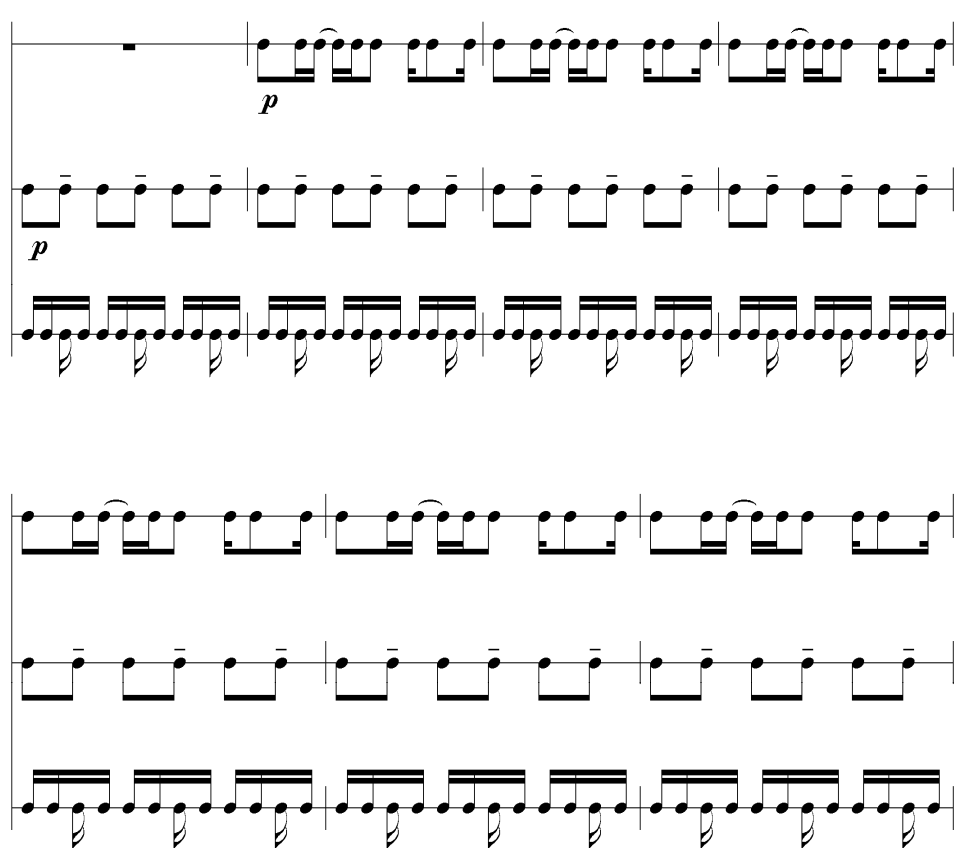
Caixeta 

Afoxé
(oppure Guiro) 

Bombo solo 

p

due bacchette
lasciare vibrare




Exemplo Musical 20 – Exemplo do Bombo, Afoxé e Caixeta no movimento IV.

Triângulo – O Triângulo toca o seguinte padrão rítmico a partir do número 9 de ensaio, estendendo-se por oito compassos. Há um crescendo até *f* (*forte*) para o quarto compasso.

Vivace ♩ = 152

Triângulo



mf

Exemplo Musical 21 – Triângulo no número 9 de ensaio do movimento IV.

Xilofone – A partir do número 9 de ensaio, o Xilofone toca o padrão rítmico abaixo, estendendo-se por oito compassos, crescendo para dinâmica *f* (*forte*) até o quarto compasso.

Vivace ♩ = 152

Xilofone



mf

Exemplo Musical 22 – Xilofone no número 9 de ensaio do movimento IV.

Prato Suspenso, Triângulo e Tímpanos: O número 10 de ensaio (*Andante*) é uma variação do número 2 de ensaio do movimento I, *Entrada*. Os últimos dois compassos da obra terminam com rulos em *f* (*forte*) do Prato Suspenso, do Triângulo e dos Tímpanos. O Prato Suspenso e o Triângulo apresentam a mesma grafia.

Prato
Suspenso

ritard.

Exemplo Musical 23 - Prato Suspenso, últimos dois compassos da obra.

Triângulo

Exemplo Musical 24 – Triângulo, últimos dois compassos da obra.

Tímpanos

Exemplo Musical 25 – Tímpanos, últimos dois compassos da obra.

Ao analisar a partitura cuidadosamente a partir do *Andante* do movimento IV (número 10 de ensaio), observa-se que esta é uma variação do *Andante* do movimento I, *Entrada*. Os Tímpanos, a partir do número 10 de ensaio do movimento IV, tocam praticamente o mesmo trecho do número 2 do movimento I, com a diferença de um compasso a mais no movimento IV, porém com a conclusão feita na nota ré (tônica), ao invés de ser na nota lá (dominante). Isso demonstra que a obra apresenta uma forma de “arco”.

O solo do Bombo em ostinato é comentado no Capítulo 3, por ser o foco principal de estudo desta dissertação.

CAPÍTULO 3

A INTERPRETAÇÃO DO BOMBO

O Bombo é o foco principal desta dissertação, devido ao fato de a maneira de tocá-lo ter sido muito frisada por Guerra-Peixe. Todo este Capítulo é dedicado a explicar o instrumento, analisando sua rítmica na obra *Museu da Inconfidência*.

Para se discorrer sobre a interpretação do Bombo sugerida por Guerra-Peixe, é necessário, antes, comentar sobre o Maracatu de Baque Virado e sobre os tambores (os Zabumbas e seus tipos). Usam-se os termos o Zabumba para se referir ao tambor e a Zabumba para se referir ao conjunto típico.

Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe teve como principal referência o tradicional Maracatu Elefante, que tem como característica o maracatu de Baque Virado.

3.1 – Maracatu de Baque Virado

O Maracatu de Baque Virado (ou Maracatu Nação), abundante na capital pernambucana, é formado somente por instrumentos de percussão e possui vários Zabumbas. Diferencia-se do Maracatu Rural (ou Baque Solto), que utiliza em sua formação instrumento de sopro e apenas um Zabumba, o qual executa variações à vontade (por isso o nome baque solto). A palavra baque se refere ao toque, ao som, à rítmica dos tambores.

Guerra-Peixe afirmava que, nos antigos maracatus, participavam mais de um Zabumba, no mínimo três. Por isso o ritmo é conhecido como toque dobrado ou baque dobrado – ou baque virado e toque virado. O ritmo do Baque Virado se caracteriza por acentos na segunda semicolcheia, conforme o Exemplo Musical 26:



Exemplo Musical 26 – Exemplo rítmico do Maracatu de Baque Virado.

Sabe-se que o maracatu sofreu algumas modificações. Nesse trabalho, porém, serão usadas informações referentes ao maracatu da época em que Guerra-Peixe o pesquisou em Recife; ou seja, dos anos 1950.

No livro *Maracatus do Recife*, o autor informa a seguinte instrumentação para o maracatu de Baque Virado: Gongué, Tarol, quatro Caixas de Guerra e nove Zabumbas (Guerra-Peixe, 1980, p. 58).

O Gongué é um instrumento constituído de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico segura o instrumento. A figura abaixo foi retirada do livro *Maracatus do Recife*.



Figura 21 – Gongué (Guerra-Peixe, 1980, p.68).

O Tarol, menor tambor do maracatu, diferencia-se da Caixa Clara apenas pelo nome, sendo de fabricação mais rústica (D’Anunciação, 2008, p. 74). O termo Tarol é mais usado pelo executante de música popular.

A palavra Zabumba designa o tambor de tamanho grande, equivalente ao Bombo. Antigamente, alguns tambores do maracatu eram chamados de Zabumba devido ao tamanho, mas não pelo modo como eram tocados. O termo Zabumba, afinal, é genericamente aplicado a todo membranofone de tamanho grande, semelhante ao Bombo marcial (D'Anunciação, 2008, p. 76). Existem três tipos de zabumbas que participam do cortejo:

Marcante – ou Zabumba mestre, é o que comanda o grupo. Produz o som mais grave de todos. Não oferece muitas variações, pois sua função é a de garantir a base rítmica dos Zabumbas.

Meião – é o que transmite o comando rítmico aos Zabumbas. De timbre intermediário, toca variações rítmicas nos momentos oportunos.

Repiques – é o que segue o toque do tambor Meião, porém com afinação mais aguda.

A seguir, Guerra-Peixe descreve como ocorre o cortejo do Maracatu Elefante:

O tarol anuncia levemente um esquema rítmico bem simples, rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante, o gongué assinala a sua rítmica característica; a seguir, dão entrada as caixas-de-guerra. Por essa altura, o tarol já passou do esquema inicial às variações. Daí prosseguem as entradas dos zabumbas: o marcante destaca baques violentos e espaçados; o meiaão, pouco depois, segue o toque do marcante; e, conjuntamente, ressoam os repiques, aumentando enormemente a intensidade do conjunto. Relewa notar que mais ou menos contemporaneamente à entrada dos últimos, as baianas respondem em coro. À repetição coral, os zabumbas fazem variações, as quais cessam a cada vez que a rainha canta o solo. Novamente à volta do coro, repetem-se as variações, enquanto a intensidade se torna cada vez mais forte e o andamento vai sendo acelerado, tudo concorrendo para subjugar as vozes das baianas. Alcançando o clímax musical, o toque permanece algum tempo na polirritmia cada vez mais violenta quando, sobressaindo-se a tudo, se ouve o apito da rainha advertindo o próximo fim da música. Baianas e músicos ficam atentos e, à repetição do apito – seja em que momento tenha coincidido no decorrer da execução – os batuqueiros aguardam o próximo **ictus** do motivo rítmico e, subitamente, todo o conjunto estaca num preciso e intensíssimo baque surdo: pára o toque. Essa é normalmente a música dos instrumentos de percussão do Maracatu Elefante (Guerra-Peixe, 1980, p. 67).

Originalmente o Zabumba é um tambor tocado nas duas membranas e com duas baquetas diferentes. A baqueta da mão direita é de forma oval, geralmente de couro ou flanela. A baqueta da mão esquerda é uma vareta fina, conhecida popularmente como bacalhau (D'Anunciação, 2008, p. 76). No Maracatu, porém, os Zabumbas não são tocados

com o bacalhau, mas com duas baquetas grossas de madeira apenas em uma membrana (na superior), conforme mostra a Figura 22. Atualmente, os Zabumbas do maracatu também são denominados Alfaias.



Figura 22 – Agremiação Maracatu Porto Rico (Santos, 2005, p.22).

Ilustrando a pesquisa feita por Guerra-Peixe em Recife, na década de 1950, o Exemplo Musical 27 mostra alguns toques do Maracatu de Baque Virado com os instrumentos Gongué, Tarol, Caixas de Guerra e os tambores Marcante, Meião e Repique, por ele estudados. É importante observar que esta escrita (Exemplo Musical 27) não é a adequada - conforme foi comentado no Capítulo 2 desta dissertação - pois não há a linha de referência para a identificação das alturas, as notas estão “soltas”. A figura surge apenas como exemplo do trabalho de pesquisa do compositor Guerra-Peixe.

SEGUIE EMBAIXADÔ

MELODIA

GONGUÉ 4/4

TAROL 4/4

CS-DE-G 4/4

MARCANTE 4/4

MEIÃO E REPIQUES 4/4

TOQUE VIRADO

Baianas

RAINHA

Exemplo Musical 27 – Maracatu de Baque Virado escrito por Guerra-Peixe (Guerra-Peixe, 1980, p. 76).

A seguir sugere-se a interpretação para o Bombo da obra *Museu da Inconfidência*. Esse instrumento exige uma maneira específica para se tocar, conforme constatação transmitida pelo próprio compositor Guerra-Peixe a D'Anunciação.

3.2 – O Bombo

Segundo o que se disse na Introdução, o Bombo é o foco principal desta dissertação. A Figura 23 mostra um Bombo no estilo sinfônico, ou seja, com armação para suporte do instrumento. Além disso, este possui diâmetro maior daquele normalmente usado no Maracatu.



Figura 23 – Bombo Sinfônico (Percussion clinic, <<http://www.percussionclinic.com>>. Acesso em 23 de junho de 2011).

No início de *Museu da Inconfidência*, Guerra-Peixe usa intencionalmente um trecho do Bombo (Exemplo Musical 28) como referência para a sonoridade que ele vai empregar no ostinato para este instrumento no movimento IV. O trecho em questão deve ser tocado com o mesmo tipo de baqueta a ser usada no referido ostinato e mesma região de toque. O trecho do movimento I se inicia um compasso antes do número 1 de ensaio, em *Andante*, estendendo-se por mais nove compassos, conforme se descreve no Exemplo Musical 28:

Gran Cassa

1

mp

Exemplo Musical 28 - Trecho do Bombo no movimento I.

No movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*, a ideia do ostinato para o Bombo é elaborada a partir de uma célula que toca o Tambor Meião - o que transmite o comando rítmico aos Zabumbas - correspondente na linguagem do Maracatu, ao 2º baque, representado a seguir:



Exemplo Musical 29 – Fórmula rítmica que o Tambor Meião (2º baque) toca (Guerra-Peixe, 1980, p.101-102).

A partir dessa fórmula rítmica, Guerra-Peixe utiliza a primeira célula, demonstrada no Exemplo Musical 30:



Exemplo Musical 30 – Célula rítmica.

A partir disso, constrói-se o ostinato tocado pelo Bombo:



Exemplo Musical 31 – Exemplo da célula rítmica transformada em ostinato.

Esse mesmo padrão rítmico pode ser encontrado no batuque em geral, ou seja, no samba, no maracatu. Faz parte da linguagem rítmica brasileira.

Finalmente, no Exemplo Musical 32, é demonstrado o solo do Bombo (*Gran Cassa*) em *Museu da Inconfidência*, trecho que compreende o início do número 4 de ensaio até o número 6 de ensaio do movimento IV:

Allegretto Moderato ♩ = 108

Gran Cassa

4 $\frac{3}{4}$ *p* (Duc Bacchete) 4

4 5 6 *Vivace*

Exemplo Musical 32 – Parte do Bombo (*Gran Cassa*) no movimento IV.

No trecho ilustrado (Exemplo Musical 32), o Bloco de Madeira e o Afoxé (ver Capítulo 2) também executam padrões rítmicos em ostinato, iniciando seis compassos após o número 4 de ensaio se estendendo até o número 6 de ensaio (ver Capítulo 2, Exemplo Musical 20, p.57).

Nesta parte do solo do Bombo, Guerra-Peixe especifica a maneira de tocar. Utiliza, para isso, o detalhe das hastes para cima e hastes para baixo (Exemplo Musical 32). A posição das hastes representa a forma de articulação, ou seja, a manulação (ou baquetamento) do trecho. Entende-se que a haste para cima refere-se à mão direita (D); e haste para baixo, à mão esquerda (E).

É importante frisar também que esse trecho deve ser tocado na mesma membrana do instrumento e com duas baquetas iguais, diferenciando-se, assim, da maneira tradicional de tocar do Zabumba, em que se utilizam baquetas diferentes para se tocar nas duas membranas do instrumento. Tal maneira de se tocar esse solo em ostinato do Bombo foi transmitida diretamente por Guerra-Peixe a D'Anunciação, conforme foi visto anteriormente e como se pode verificar no trecho a seguir, extraído da entrevista que consta no Anexo 1, p.82 desta dissertação:

Quando o Guerra chegou ao ensaio da OSB, enfatizou bem a questão do Bombo. Ele chegou até a mim (na época, chefe do naipe de percussão dessa orquestra) e disse a maneira que ele gostaria que o Bombo fosse tocado. Ele não queria que fosse tocado à maneira tradicional do Zabumba. Ele queria que se tocasse com duas baquetas iguais (baquetas de feltro, comuns ao Bombo Sinfônico) e na mesma membrana e ponto de toque. Vale lembrar que, na obra, é usado o Bombo Sinfônico habitualmente usado nas orquestras (instrumento maior e industrializado). Guerra estava sempre recomendando isso e mostrou como se tocava o solo em ostinato do Bombo com a manulação escrita, onde a haste pra cima se refere a uma mão e a haste pra baixo se refere à mão oposta, enfatizando sempre que gostaria que fosse na mesma membrana e com o mesmo tipo de baqueta. Esses detalhes do Bombo ele enfatizou muito (Trecho da entrevista concedida por D'Anunciação à autora desta em 04 de agosto de 2011).

No Anexo 6 desta dissertação, consta o Vídeo do Recital de Defesa de Mestrado, onde a autora demonstra este trecho do solo do Bombo em ostinato do movimento IV, *Restos de um*

Reinado Negro. Observa-se o uso de dois tipos de abafamento da membrana: 1- uso da técnica de se abafar com o joelho; 2 – uso de uma toalha colocada na lateral do instrumento; ambos com a intenção de articular melhor o solo em questão. Além disto, foi usado um par de baquetas mais duras para o Bombo. É importante considerar que essas decisões não são colocadas aqui como regra, visto que se deve observar a acústica do local e, principalmente, o instrumento que se encontra disponível no momento. Normalmente, quando o trecho musical requer uma definição rítmica especialmente clara e articulada, é recomendável tocar com a membrana presa pela outra mão e, se necessário, usar baqueta média ou dura (D'Anunciação 2010, p. 19). No solo do Bombo em ostinato no movimento IV de *Museu da Inconfidência*, a técnica do joelho e da toalha como abafadores, se deve ao fato de o músico ter que usar as duas mãos para tocar. O ideal, para este solo, é que o instrumentista procure pronunciar todas as notas com extrema clareza, procurando produzir um som que não seja muito forte.

O solo em ostinato do Bombo não pode ser visto isoladamente da orquestração, pois servirá de base para o solo do Fagote (Exemplo Musical 33), que se iniciará oito compassos após, ambos terminando juntos no número 6 de ensaio. A frase volta no terceiro compasso do número 7 de ensaio – com pequena variação – terminando um compasso antes do número 8 de ensaio (trecho acompanhado pelo Bombo, Afoxé e Bloco de Madeira, que tocam a mesma fórmula rítmica da primeira intervenção).

Allegretto Moderato ♩ = 108

Fagote

I solo

mf Espressivo e solene

Exemplo Musical 33 – Solo do Fagote no movimento IV.

É válido mencionar que, para o solo do Bombo em ostinato, Guerra-Peixe inspirou-se no Maracatu. O compositor diversificou o ostinato do Bombo, usando um ritmo ternário (3/4), sem fugir da ideia original do Maracatu, em 4/4. Isso demonstra a criatividade do compositor, que, conhecendo o folclore brasileiro a fundo, soube transcrevê-lo com estilo pessoal inconfundível.

Tal fato pode ser visto como uma releitura do Maracatu, isto é, Guerra-Peixe reescreve o Maracatu em ritmo ternário simples, porém se pode encontrar a célula rítmica inserida no novo padrão construído. A ideia do Maracatu está contida no solo em ostinato do Bombo, sem, contudo, precisar recorrer à citação literal do ritmo original.

Guerra-Peixe dizia que sua música fotografa artisticamente o folclore, o que não quer dizer tirar retrato três por quatro para documentos. Em seu *Memorial*, o compositor explica sua visão sobre o folclore:

Vale chamar atenção de que não se trata de fotografia como o retratinho $\frac{3}{4}$ destinado a documento pessoal, mas fotografia artística no sentido em que a fonte do material sonoro (isto é, aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo em tais problemas. E isto é diferente do “copiar o folclore” como às vezes ocorre dizerem por aí (Guerra-Peixe apud Guerreiro de Faria, 2007, p.39).

Outro exemplo da estilização do folclore dentro da obra *Museu da Inconfidência* ocorre no movimento I, *Entrada*. Ali se percebe, na melodia principal, um canto de Folia de Reis. O mesmo acontece no movimento II, *Cadeira de Arruar*, em que o autor sugere uma Polca (Guerreiro de Faria, 2007, p. 39).

Em resumo, o compositor Guerra-Peixe transmitiu suas ideias acerca da interpretação do Bombo em *Museu da Inconfidência*. Enfatizou que este deve ser tocado na mesma membrana, com duas baquetas iguais e no mesmo ponto de toque, obedecendo-se à indicação da manulação proposta por meio das hastes para cima e para baixo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurou-se apresentar a forma de tocar desejada pelo compositor em determinados trechos da percussão na obra *Museu da Inconfidência*, de César Guerra-Peixe.

No primeiro capítulo, intitulado *A Obra Museu da Inconfidência*, apresentou-se uma sucinta biografia de Guerra-Peixe, abrangendo desde sua fase dodecafônica e o posterior abandono desta até a decisão do compositor de escolher o nordeste como área de pesquisa, o que aconteceu devido à forte influência das ideias de Mário de Andrade. Além disso, procurou-se situar a obra no contexto histórico brasileiro, ressaltando a grande importância do referido movimento para a libertação do Brasil.

No segundo capítulo, intitulado *A Instrumentação da Percussão*, abordou-se a instrumentação da percussão utilizada pelo compositor na obra em questão. Enumeraram-se individualmente os instrumentos e teceram-se sobre eles os comentários pertinentes. Apresentou-se, ainda, a justificativa da escrita utilizada pela autora desta dissertação para os instrumentos de percussão com som de altura indeterminada.

No terceiro capítulo, intitulado *A Interpretação do Bombo*, procurou-se sugerir uma interpretação para tal instrumento, que recebe, em *Museu da Inconfidência*, forte influência da linguagem nordestina, ou batuque pernambucano (termo empregado por D'Anunciação).

Tais informações foram transmitidas a D'Anunciação pelo próprio compositor Guerra-Peixe na época dos ensaios realizados pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), na década de 70. Nessa época, D'Anunciação era chefe do naipe de percussão da OSB e soma-se a isso o fato de ser reconhecido pelo seu grande valor como percussionista, professor, autor e compositor.

Há de se reconhecer que o trabalho de pesquisa de D'Anunção sobre a percussão em obras de compositores brasileiros, como Guerra-Peixe e Villa-Lobos, por exemplo, pode ser visto como decorrência do projeto inicial desses compositores. A necessidade de saber interpretar os instrumentos brasileiros foi o que moveu - e move até hoje - o trabalho de pesquisa de D'Anunção.

Em suma, Guerra-Peixe pesquisou a fundo o folclore musical brasileiro, o que se faz notar em sua música. Com sua genialidade, soube encontrar o próprio caminho, demonstrando uma forte personalidade musical e um estilo inconfundível.

Por essa razão, esta autora considera importante que tais informações sejam levadas ao conhecimento dos profissionais da área. Assim se poderá resguardar a forma de execução da percussão na obra *Museu da Inconfidência*, conforme o desejo expressado por Guerra-Peixe a D'Anunção.

Considerando a relevância deste trabalho e a escassez de material sobre o assunto, espera-se que seja útil, não só aos percussionistas e profissionais da área, mas também a regentes e compositores, para que, mesmo que gradativamente, a percussão sinfônica brasileira sofra cada vez menos com interpretações e/ou substituições equivocadas devido à falta de conhecimento da linguagem e dos ritmos nacionais.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

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

CORRÊA, Viriato. *A Inteligência do Inconfidente*. Disponível em: <<http://www.peregrinacultural.wordpress.com>>. Acesso em 29 de junho de 2011.

D' ANUNCIÇÃO, Luiz. *Fotografias*. Arquivo Pessoal. 1970.

_____. *Manual de Percussão*. Caixa Clara Caderno 1 - Volume III. Rio de Janeiro: EBM/Aziula, 1998.

_____. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

_____. *Melódica Percussiva*. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008.

_____. *Bombo Sinfônico*. Manual de Percussão - Volume IV, Caderno 3. Percussão Complementar. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2010.

_____. Entrevistas concedidas a Janaína Paiva Garcia Sá para a dissertação de Mestrado "A Percussão na obra *Museu da Inconfidência*, de Guerra-Peixe". Rio de Janeiro, maio/agosto. 2011. Arquivos de áudio em formato MP3.

FARIAS, Priscila Araujo. *A Escrita Idiomática do Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

FIRTH, Vic. *Percussion Symposium. A Manual Defining and Illustrating the Complete Percussion Section*. New York: Carl Fisher, 1966.

_____. *A Guide to Your Percussion Section*. New York: Carl Fisher, 2001.

FML. *18º Festival de Música de Londrina*. Norton Morozowicz, regente. Londrina, 1998. 1 CD.

FURTADO, João Pinto. *O Manto de Penélope*. História, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

GUERRA-PEIXE, César. *Suíte Sinfônica nº 2 - Pernambucana*. Ricordi: São Paulo, 1955. Partitura (74 p.). Orquestra.

_____. *Museu da Inconfidência*. Edição do autor, 1972. Partitura (76 p.). Orquestra.

_____. *Maracatus do Recife*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1980.

_____. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em: 25 de maio de 2011.

GUERREIRO DE FARIA, Antonio. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

_____. *Guerra-Peixe: em direção ao nordeste*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Revista Brasileira de Música – vol.22/1, 2002 (p. 41-49).

_____. et al. *Guerra-Peixe. Um Músico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

MARTINS, Tarcísio José. *Quilombo de Campo Grande – A História de Minas que se devolve ao povo*. Contagem: Santaclara, 2007.

MOURÃO, Rui. *Museu da Inconfidência*. 2ª ed. Ouro Preto: Perform, 1995.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Museu da Inconfidência*. Disponível em: <<http://www.museudainconfidencia.gov.br>>. Acesso em 23 de março de 2011.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

O GLOBO, Jornal. *Rostos da Inconfidência*. Matéria publicada em 16 de abril de 2011, p. 36.

ORQUESTRA. *Orquestra Filarmônica Norte Nordeste*. Aylton Escobar, regente. João Pessoa: Gravadora CPC-UMES, 2000. 1 CD.

OSB. *Villa-Lobos – Guerra-Peixe - Nobre*. Isaac Karabtchevsky, regente. Nova York, Rio de Janeiro: Gravadora Philips, 1976, 1986. Disco de vinil.

PERCUSSION CLINIC. *Percussionclinic*. Disponível em: <<http://www.percussionclinic.com>>. Acesso em 23 de junho de 2011.

QUILOMBO, MG. *O Quilombo Minas Gerais*. Disponível em: <<http://www.mgquilombo.com.br>>. Acesso em 15 de maio de 2011.

REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval do Recife*. 2 ed. rev. e aum.. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.

REED, H. Owen; LEACH, Joel. *Scoring for Percussion and the Instruments of the Percussion Family*. USA: Alfred Music Publishing, 2010. 1 CD-ROM.

RIEMANN, Hugo. *Compendio de Instrumentación*. Trad. Ribera y Maneja. Segunda Edición. Barcelona: Editorial Labor, 1930.

SÁ, Pedro Paiva Garcia. *Considerações sobre a escrita musical da Percussão da rítmica brasileira com som de altura indeterminada no livro Maracatus do Recife de Guerra-Peixe, em comparação com a escrita sistematizada por Luiz D'Anunciação*. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, na disciplina Música Brasileira Urbana e Rural, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Otávio Braga. Rio de Janeiro, 2008.

_____. *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com Som de Altura Indeterminada de Luiz D'Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: Ed. Do Autor, 2005.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ANEXO 1

LUIZ D'ANUNCIÇÃO

1.1 - Resumo Biográfico de Luiz D'Anunciação¹⁴

Luiz D'Anunciação¹⁵ é natural da cidade de Propriá, em Sergipe. De 1955 a 1959 realizou sua formação musical no Seminário de Música (atual EMUS) da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Teve como mestres: H. J. Koellreutter (harmonia funcional, contraponto, regência e composição), Ernest Wiedmer e Sonia Born (solfejo e matérias teóricas), Sebastian Benda (piano), Yulo Brandão (história da música), Kurt Thomas (regência Coral), Damiano Cozella (harmonia e matérias teóricas) e Pierre Klose (prática de leitura à primeira vista e matérias teóricas). Na Pró-Arte do Rio de Janeiro recebeu aulas complementares de piano com Salomea Gandelman, e de harmonia e regência coral com Roberto Schnorremberg.

Cursou percussão na Universidade do Colorado (Boulder, USA), sob a direção de John K. Galm. Teve aulas complementares de vibrafone com Phil Kraus, em Nova York, de marimba com José Bethancourt, em Chicago, e de percussão cubana com José Helário Amat e Dr. Lino Neira Betancourt, em Havana (Cuba).

Detém uma experiência de mais de quarenta anos de música sinfônica, dirigindo o naipe de percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Tem o crédito de participação integral das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, sob regência de Isaac Karabtchevsky.

¹⁴ Resumo biográfico extraído do livro *Melódica Percussiva. Norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada* (D'Anunciação, 2008, p. 105 – 106) e da dissertação *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com Som de Altura Indeterminada de Luiz D'Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras* (Sá, 2009, p.8-10).

¹⁵ D'Anunciação (n.1926).

Em 1972 realizou e coordenou o primeiro seminário de percussão no Brasil, sob a regência do Professor John K. Galm, da Universidade do Colorado, com patrocínio do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, da TV Globo, de O Globo, do Teatro João Caetano e do Colégio Preparatório de Instrumentistas da OSB. Dirigiu, juntamente com Altamiro Carrilho, a VI Caravana Oficial da Música Popular Brasileira à Europa e ao Oriente Médio (lei Humberto Teixeira). Integrou por oito anos o elenco da TV Tupi, como pianista, arranjador e regente, e por 18 anos o elenco da TV Globo, como percussionista, arranjador e regente, onde dirigiu, inclusive, o grupo orquestral do programa Discoteca do Chacrinha.

Exerce intensa atividade como solista de percussão. Com Celso Woltzenlogel criou o *Duo Instrumentalis* e, com Sonia Maria Vieira, o *Duo Percussão de Câmara*. Entre as obras que lhe foram dedicadas, destacam-se: *Requiescat* – para percussão solo, escrita por Christopher Bochmann (Inglaterra), cuja primeira audição aconteceu no Festival Internacional de Música de Brasília (1978); *Música para Berimbau e Fita magnética* – escrita por Tim Rescala (Brasil); *Divertimento para Marimba e Orquestra de cordas* – escrita por Radamés Gnattali (Brasil), gravada ao vivo na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1979, no Rio de Janeiro, com a Camerata Gama Filho, sob a regência de Isaac Karabtchevsky; *Transparência* – para vibrafone e piano, escrita por Ricardo Tacuchian (Brasil) e *Imagens* – para percussão e clarinete, escrita por Ronaldo Miranda (Brasil), com primeira audição na VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1985, no Rio de Janeiro.

Foi citado no New York Times por Jennifer Dunning pela música de *Contra-Ataque-ária final-ballett*, de Regina Miranda, no Danspace Project – St. Mark's Church (Nova York).

D'Anunciação também é autor do trabalho *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*, publicado pela Academia Brasileira de Música, bem como de 22 títulos publicados sobre o aprendizado da percussão no Brasil.

Foi consultor nas publicações: *Instrumentos musicais brasileiros* (Projeto Cultural Rhodia – 1988), Edição do Catálogo *Villa-Lobos/sua obra*, publicado pelo Museu Villa-Lobos (Minc/SPHAN/Pro – Memória, Museu Villa-Lobos/1989) e Edição Brasileira do *Dicionário Groove de Música* (Zahar, 1994).

Projetou o aprendizado e lecionou durante a implantação do Núcleo de Percussão da Universidade Federal de Santa Maria, RS, e inclui em sua experiência didática cursos e seminários nos Festivais de Férias de Londrina, Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Vassouras, Teresópolis, Brasília e Boulder (Colorado, USA). Foi diretor do Departamento de Percussão da EBM – Escola Brasileira de Música - e é o atual diretor do CEPPERB – Centro de Percussão, Pesquisa e Estudos de Ritmos Brasileiros.

É responsável pela formação de diversos percussionistas, dentre eles: Ney Rosauo - professor da Universidade de Miami (USA); Pedro Sá - professor de percussão da Escola de Música da UFRJ, 1º timpanista/chefe do naipe da percussão da Orquestra Petrobras Sinfônica e autor da dissertação de Mestrado *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com som de altura Indeterminada de Luiz D'Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras*, UNIRIO, 2009; Rodolfo Cardoso de Oliveira - professor da UNIRIO; e Janaína Sá, autora desta - percussionista extra-regular da Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES) desde 2003, da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) desde 2006 e camerista, atuando como membro-fundadora e integrante dos grupos de percussão *Duo Sá*, *Quarteto Dínamo de Percussão* e o *Trio Brasileiro de Percussão*.

1.2 - Entrevista com Luiz D’Anunção¹⁶

D’Anunção, mais chamado no meio musical, carinhosamente, de Pinduca (nome artístico pelo qual será aqui chamado), conheceu Guerra-Peixe nos anos 60. Nessa época, Pinduca ainda era pianista de música popular.

Guerra-Peixe consultava Pinduca diversas vezes sobre a Percussão e seus instrumentos, bem como a maneira de escrevê-los adequadamente. Na última obra sinfônica do compositor, *Tributo a Portinari*, de 1991, Pinduca conta que Guerra-Peixe ligava para sua residência diversas vezes, desconsiderando totalmente os horários. Chegava a ligar até mesmo de madrugada para perguntar sobre a escrita e/ou instrumentos de percussão da obra ou, ainda, simplesmente sobre o que estava escrevendo naquele momento.

No decorrer da entrevista, as abreviações usadas serão **P**, para Pinduca, e **JS**, para a autora desta, Janaína Sá.

JS –Pinduca, quando e como o senhor conheceu Guerra-Peixe?

P - Conheci Guerra-Peixe nas gravações quando eu ainda era pianista de música popular. Ele fazia os arranjos, principalmente para a gravadora Philips.

No início era um relacionamento mais profissional. Guerra-Peixe gostava porque eu lia bem seus arranjos no piano, resolvendo na hora. Eu lia, como eles diziam, os “cachos de uva”.

Nós viemos depois a nos encontrar com maior frequência nos anos 1970, na Ordem dos Músicos, porque nós fazíamos parte do Conselho Federal e, a partir disso, nossa amizade ficou mais consolidada (vide Figuras 24 e 25 na p. 85).

¹⁶ Entrevista concedida à autora, em 04 de agosto de 2011.

Guerra-Peixe era um cara muito desconfiado. O relacionamento mais estreito veio quando eu escrevi o livro de Pandeiro estilo Brasileiro¹⁷. Nesse livro eu escrevi uma peça dedicada a ele (*Divertimento para Pandeiro estilo Brasileiro*, 1992). Eu sabia que Guerra-Peixe sempre se questionou a respeito da forma como se interpretam alguns instrumentos populares brasileiros, e o Pandeiro estava incluído nesse questionamento, haja vista o artigo que ele escreveu, *A execução de Pandeiro no Brasil*, publicado pelo jornal *A Gazeta* de São Paulo em 1960 (Guerra-Peixe, 2007).

Na ocasião do lançamento do meu livro de pandeiro em 1992, Guerra-Peixe estava presente e inclusive me ouviu tocar a peça *Divertimento para Pandeiro estilo Brasileiro* (que consta no livro), dedicada a ele. Eu entreguei um livro para ele e disse: “Guerra, isto aqui é realmente a escrita para o Pandeiro”. Ele levou o livro para casa e não me disse mais nada a respeito! Infelizmente, em 1993, um ano depois, Guerra-Peixe veio a falecer.

JS- O que Guerra-Peixe comentou sobre a percussão de *Museu da Inconfidência* na época em que foi tocada pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) com o senhor liderando o naipe de percussão?

P - O Zabumba é um Bombo grande, feito de modo rudimentar. Usa-se o nome Zabumba nas cidades do interior, onde os grupos de música têm o nome Zabumba, por ser um instrumento de tamanho grande. O Zabumba é tocado tradicionalmente na membrana superior com uma baqueta roliça e na membrana inferior com uma vareta, mais conhecida como bacalhau. Quando o Guerra chegou ao ensaio da OSB, enfatizou bem a questão do Bombo. Ele chegou até a mim (na época, chefe do naipe de percussão dessa orquestra) e disse a maneira que ele gostaria que o Bombo fosse tocado. Ele não queria que fosse tocado à

¹⁷ D'Anunciação, Luiz. *Manual de Percussão*. Volume 1, Caderno 2 – O Pandeiro Estilo Brasileiro. EBM, 1992.

maneira tradicional do Zabumba. Ele queria que se tocasse com duas baquetas iguais (baquetas de feltro, comuns ao Bombo Sinfônico) e na mesma membrana e ponto de toque. Vale lembrar que, na obra, é usado o Bombo Sinfônico habitualmente usado nas orquestras (instrumento maior e industrializado). Guerra estava sempre recomendando isso e mostrou como se tocava o solo em ostinato do Bombo com a manulação escrita, onde a haste pra cima se refere a uma mão e a haste pra baixo se refere à mão oposta, enfatizando sempre que gostaria que fosse na mesma membrana e com o mesmo tipo de baqueta. Esses detalhes do Bombo ele enfatizou muito.

No fundo os padrões rítmicos da obra foram derivados de ritmos que ele conheceu no Maracatu de Recife.

Outra questão foi a do Tambor Militar, que também foi mencionado por Guerra-Peixe. Ele fez questão de deixar escrita a expressão *um poco rullato* para se tocar da mesma maneira que os músicos tocam os ritmos populares (Maracatu, Frevo), porque isso é uma decorrência da forma de se segurar a baqueta na técnica tradicional dos tambores. No estilo tradicional de se tocar a caixa, se segura a baqueta de um jeito com uma mão e de outro jeito com a outra pela razão de se tocar marchando, ou seja, toca-se andando. Esta expressão foi o que ele percebeu: que a maneira de essas pessoas (que não eram profissionais) tocarem soava peculiar. A imperfeição dos toques da mão esquerda (a que geralmente está virada) produzia toques imperfeitos, e isso chamou a atenção do Guerra, que manteve escrita a expressão *um poco rullato*, razão dessa expressão.

O baquetamento que eu sugiro para o Tambor Militar é coerente com o fraseado musical.

JS - O que Guerra-Peixe disse sobre a expressão *oppure Guiro*, que aparece no Afoxé, movimento IV?

P - A expressão significa: o que se toca no Afoxé pode ser tocado pelo Guiro, para facilitar que sua música fosse tocada no exterior. O Afoxé pode ser substituído pelo Guiro. O Guiro é mais facilmente encontrado fora do Brasil, mais do que o Reco-reco (que pertence à mesma família do Guiro, a dos raspadores).

JS - Qual a importância da obra *Museu da Inconfidência* no repertório sinfônico brasileiro?

P - A importância é o Guerra-Peixe. A ideia, a criação e sonoridade estão nessa peça. Ela transpira a criatividade sonora do Guerra-Peixe. Ele criou estilo e sonoridade próprios a partir de *Museu da Inconfidência*.

JS - Qual é a importância de tais sugestões para o percussionista de orquestra?

P - Responder ao desejo do compositor no momento em que concebeu a obra.



Figura 24 - Luiz D'Anunção e Guerra-Peixe. Rio de Janeiro, década de 1970 (D'Anunção, 1970).



Figura 25 - Em reunião no Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil (D'Anunção, 1970).

ANEXO 2

ENTREVISTA COM ISAAC KARABTCHEVSKY¹⁸

Em virtude da comemoração dos 70 anos de fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira, o maestro Isaac Karabtchevsky regeu novamente, no dia 27 de agosto de 2010, o mesmo concerto que fizera com essa orquestra em 1974 e que possibilitou a turnê de ambos à Europa. No programa: *Museu da Inconfidência*, de César Guerra-Peixe, *Concerto n° 5 para piano e orquestra*, de Villa-Lobos, e *Concerto para orquestra*, de Béla Bartók.

Segundo Isaac, o fato de se ter no mesmo programa Guerra-Peixe e Bartók é significativo, pois ambos são considerados, além de excelentes compositores, grandes pesquisadores de seus respectivos folclores nacionais.

A seguir, a entrevista, na íntegra, obtida por meio de gravação. A abreviação **IK** é usada para o maestro Isaac Karabtchevsky.

JS – Qual importância da obra *Museu da Inconfidência*, que o senhor teve a oportunidade de reger, em 1974, com a Orquestra Sinfônica Brasileira e em posterior viagem à Europa no mesmo ano?

IK – Guerra-Peixe viveu em uma época em que a música despontava com um grande dilema: a sua reação a movimentos esboçados na Europa - esboçados e plenamente desenvolvidos, sobretudo em Viena - e que trouxe ao Brasil um representante, Hans-Joachim Koellreutter, professor de praticamente toda uma geração, inclusive de Tom Jobim. Isso, sem falar dos nossos grandes e consagrados compositores, como Edino Krieger, Claudio Santoro;

¹⁸ Entrevista concedida à autora, em 27 de agosto de 2010, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

enfim, todos os que trabalharam direta ou indiretamente com Koellreutter. Eu mesmo estudei regência com ele. Enfim, houve um *frisson* enorme na época com a atuação discordante de Camargo Guarnieri em relação aos que representavam a Segunda Escola de Viena, diretamente contra esta estética, através de artigos em jornais, através de conferências e debates. Toda uma geração de compositores seguiu os passos de Camargo Guarnieri. Eram compositores totalmente impregnados do sentimento nacionalista. Alguns desenvolveram a atonalidade, embarcaram nesse universo da música atonal, porém conservando algumas características da música folclórica, como Marlos Nobre e Edino Krieger, que conseguiram unir todas as tendências da época a uma linguagem nacional.

Guerra-Peixe, porém, foi um compositor nacionalista, mas de um nacionalismo fértil, cheio de criatividade, de imaginação, de recursos (ele era violinista). Então ele desbravava o universo da orquestra soberanamente.

Esta obra (*Museu da Inconfidência*), que eu estreei aqui no Rio de Janeiro, e que levei à Europa, é um exemplo disso. São instrumentais muito claros, precisos, uma melodia transbordante, aquela sua alma generosa! Guerra-Peixe era realmente um compositor generoso na sua inspiração. É uma obra empolgante. A pretexto da Inconfidência Mineira ele cria todo um perfil que evoca a música nacional e uma instrumentação muito sutil, muito pura.

Este concerto atual com a OSB traz o mesmo programa que nós fizemos em 1974 e que levou a orquestra à primeira viagem à Europa. Incluiu o *Museu da Inconfidência* como primeira obra; em seguida o Jaques Klein, nosso grande e famoso pianista, tocava o *Concerto nº 5 para piano e orquestra*, de Villa-Lobos, e no final, como última peça do programa, o *Concerto para Orquestra*, de Bartók. O programa começava com o folclore brasileiro e acabava com o folclore húngaro, uma coerência mística que o público europeu adorou.

ANEXO 3

CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL

3.1 - Camargo Guarnieri, em 07 de novembro de 1950

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante do meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva à degeneração do caráter nacional de nossa cultura -, tomei a resolução de escrever esta carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, que, felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam libertar-se dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação, que tende a se agravar dia-a-dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e antibrasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciências.

Assim, pois, o Dodecafonismo (como aqueles outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que os ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O Dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável, e um artifício cerebralista, antinacional, antipopular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música. É um requinte de inteligências superadas, de almas secas, descrentes da vida, é um vício de semimortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e de revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito do nosso povo.

Que essa pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa), que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente no nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura

de música, esse método de contorcionismo cerebral antiartístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música seguindo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são “originais” e “avançados”, e esquecem, deliberada e criminosamente, que temos todo um amazonas de música folclórica – expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais, à medida que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka: “[...] a música cria-a o povo, e nós, os artistas, somente a arranjam” (que vale para nós também), e muitos menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honegger sobre o Dodecafonismo: “[...] as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado”.

Mas o que pretende, afinal, essa corrente antiartística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?

Pretende aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quase todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o Dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica; pretendendo ignorar ou desprezar a índole do povo brasileiro e as condições do seu desenvolvimento, o Dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especialmente nacionais da nossa música, disseminando entre os jovens a “teoria” da música de laboratório, criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que conseguem produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que o “nosso país é muito atrasado”, que estão “escrevendo música para o futuro” ou que “o Dodecafonismo não é ainda compreendido pelo povo porque a sua obra não é suficientemente divulgada”.

É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o Dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisa ser dita a respeito do Dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta, que já se torna longa demais.

E ela não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente, se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, neste momento, é conivência com a contrafação dodecafonista. É esse o motivo por que este documento tem um caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico.

São Paulo, 7 de novembro de 1950. Camargo Guarnieri. Rua Melo Alves, 440 – São Paulo – Brasil (*O Estado de S. Paulo*, 17 de dezembro de 1950) (apud Neves, 2008, p. 186-190).

No mês seguinte à publicação da carta de Guarnieri, Koellreutter rebate as críticas recebidas por meio de outra *Carta Aberta*, transcrita a seguir.

3.2 - H. J. Koellreutter, em 28 de dezembro de 1950:

Consciente de minhas responsabilidades perante a nova geração de compositores, em especial diante daqueles que me foram confiados, e perante o país a cujo desenvolvimento cultural venho dedicando todos os meus esforços profissionais, movido ainda pelo profundo respeito que tenho pelo espírito criador do homem e pela inabalável fé na liberdade de pensamento, venho responder, de público, à *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* que o Sr. Camargo Guarnieri fez publicar, com data de 7 de novembro de 1950.

Vejamos de início o que é o tão falado Dodecafonismo, atacado pelo Sr. Camargo Guarnieri com tanta veemência e com tanta terminologia pouco apta a um documento artístico. Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo. Não tendo, por um lado – como toda outra técnica de composição –, outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor.

Ela não é mais nem menos “formalista”, “cerebralista”, “antinacional” ou “antipopular” que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo “atribua valor preponderante à forma ou despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade”; que “lhe arranque o conteúdo emocional”; que “lhe desfigure o caráter nacional” e que possa “levar à degenerescência do sentimento nacional”. O que leva à “degenerescência do sentimento nacional”, o que se torna um “vício de semimortos” e “um refúgio de compositores medíocres”, e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo contrário, é fonte de sucessos fáceis e improvisações, é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado pré-mental de “sensação”, próprio ao homem primitivo e à criança, e que, com suas formas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é uma característica intrínseca do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética.

Entende-se por formalismo a conversão da forma artística numa espécie de auto-suficiência. Ao contrário do que afirma o Sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação

de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não tem saído, nestes últimos anos, nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma “política de degenerescência cultural” e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma, e que jamais desprezam o folclore de sua terra, estudando-o e assimilando-o em sua essência. Esses jovens dodecafonistas brasileiros desbravam as regiões do inexplorado, à procura de uma nova realidade na arte. Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical.

É verdade que essa música, apesar de toda a sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característico de uma crise que resulta do conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes. E é justamente nisso, no alto grau de veracidade e no realismo de sua arte, que consiste o valor humano e artístico do trabalho desses jovens compositores.

Quanto aos conceitos finais dos últimos parágrafos da *Carta aberta* do Sr. Camargo Guarnieri, não merecem resposta por serem incompetentes e tendenciosos. Em lugar da demagogia falaciosa de sua carta, o Sr. Camargo Guarnieri deveria ter feito uma análise serena e limpa dos problemas relativos aos jovens musicistas do Brasil, se é que realmente isso lhe interessa. O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens.

A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista. H. J. Koellreutter. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1950 (*Folha da Tarde*, Porto Alegre, 13 de janeiro de 1951) (apud Neves, 2008, p.192-194).



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

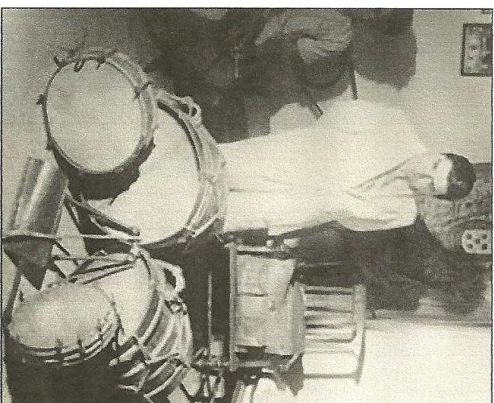
REITORIA LUIZ PEDRO SAN GIL JUTUCA (INTERINO)

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO RICARDO CARDOS (INTERINO)

DECANIA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES JOSÉ DA COSTA

DIREÇÃO DO INSTITUTO VILLA-LOBOS DAVID KORENCHENDLER

COORDENAÇÃO DO PPG EM MÚSICA SÉRGIO BARRENECHEA



RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

JANAÍNA PAIVA GARCIA SÁ

QUARTA-FEIRA, 07 DE MARÇO DE 2012 ÀS 10HS

SALA VILLA-LOBOS – IVL/UNIRIO

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO
07 de março de 2012 às 10hs
Sala Villa-Lobos

Programa

Luiz D'Anunção (1926)

Divertimento para Pandeiro estilo Brasileiro (1992)

Cadência para Surdo da Suíte Sequências – Samba se escreve (1982)

Dança para Pandeiro estilo Brasileiro e Oboé (1992)

Luis Carlos Justi – Oboé

Guerra-Peixe (1914-1993)

Solo do Bombo do movimento IV, Restos de um Reinado Negro, da obra Museu da Inconfidência (1972)

Recital apresentado por Janaina Paiva Garcia Sá ao Curso de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Luis Carlos Justi. Área de Concentração: Práticas Interpretativas; Linha de Pesquisa: Teoria e Prática na Interpretação.

Luiz D'Anunção

Divertimento para Pandeiro estilo Brasileiro – A peça foi escrita e dedicada ao compositor Guerra-Peixe, com o objetivo de mostrar a sistematização da escrita para o Pandeiro estilo Brasileiro. Guerra-Peixe esteve presente na estreia da peça, realizada em 5 de fevereiro de 1992, no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

Cadência para Surdo da Suíte Sequências – Representa a primeira composição de D'Anunção que congrega as duas vertentes sonoras: sons com altura determinada e sons com altura indeterminada. Uma das inovações a serem destacadas na suíte é a maneira como emprega o tambor Surdo, não apenas como instrumento de marcação carnavalesca, mas mostrando que o instrumento tem possibilidades sonoras para além deste simples emprego, enfatizando o deslocamento rítmico e o contraponto das quatro entonações tímbricas, cuja melódica percussiva compõe-se de: toque solto, toque preso, mão e arô.

Dança para Pandeiro estilo Brasileiro e Oboé – Nessa obra estão sempre presentes os diálogos contrapontísticos, o desenvolvimento imitativo de células rítmicas, a relação melódica percussiva (Pandeiro) / melodia tonal (Oboé), a fim de assegurar que o objetivo didático se faça presente (a organização de uma metodologia que norteará a escrita e, consequentemente, a leitura e o aprendizado dessa percussão, em condições iguais às de quaisquer instrumentos). A inovação fica a cargo do Pandeiro, que expõe materiais que utilizam uma melódica percussiva, que em seguida são imitadas pelo Oboé, fugindo, assim, da rotina dos padrões intuitivos comuns. Possui influência do Maracatu de Baque Virado – ritmo muito estudado por Guerra-Peixe durante suas pesquisas folclóricas realizadas em Recife, na década de 1950.

Guerra-Peixe

Museu da Inconfidência – Escrita em 1972, a obra exibe as influências das pesquisas folclóricas realizadas pelo compositor. No movimento IV, *Restos de um Reinado Negro*, o Bombo Sinfônico realiza um solo em ostinato, cujo padrão rítmico possui forte influência do Tambor Meio (ou 2º baque) do Maracatu de Baque Virado. Este ritmo, muito estudado por Guerra-Peixe durante sua permanência em Recife na década de 1950, se caracteriza pela acentuação na segunda semicadência e possui três tipos de tambores (ou zabumbas): o tambor Marcante (de timbre mais grave, responsável pela marcação rítmica); o tambor Meio (de timbre intermediário e que realiza variações rítmicas) e o tambor Repique (de timbre mais agudo).