

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA BRASILEIRA

A ESTILIZAÇÃO DO FOLCLORE NA COMPOSIÇÃO DE GUERRA - PEIXE

RANDOLF MIGUEL

RIO DE JANEIRO, 2006

A ESTILIZAÇÃO DO FOLCLORE NA COMPOSIÇÃO DE GUERRA - PEIXE

POR

RANDOLF MIGUEL

Dissertação submetida ao Programa de Pós –
Graduação em Música Brasileira do Centro de
Letras e Artes da UNIRIO, como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a
orientação do Professor Dr. Ricardo Tacuchian.

Rio de Janeiro, 2006



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

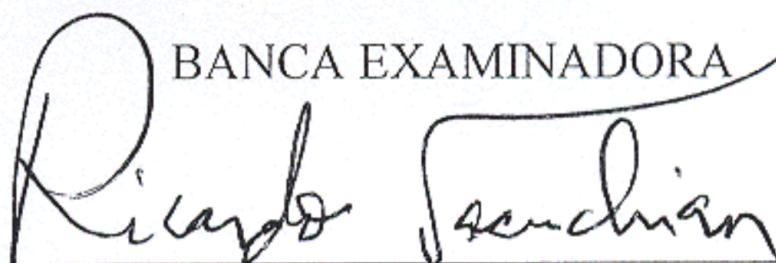
“A Estilização do Folclore na Composição de Guerra-Peixe”

por

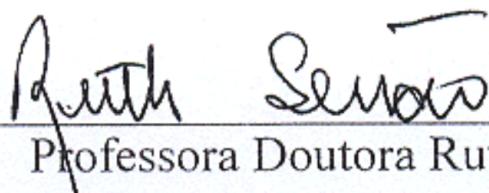
Randolf Miguel

Dissertação de Mestrado

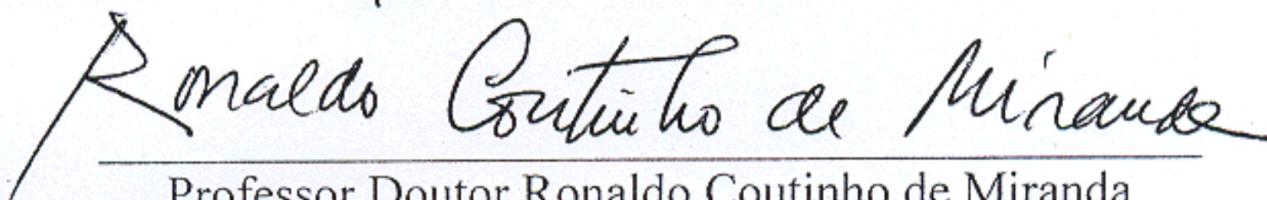
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Ricardo Tacuchian (orientador)



Professora Doutora Ruth Serrão



Professor Doutor Ronaldo Coutinho de Miranda

Conceito:.....*aprovado*.....

JULHO DE 2006

A Wilson Miguel e Efigênia Curi
Miguel, meus queridos e saudosos
pais e a Guerra – Peixe, mestre que
me ensinou os caminhos da música
brasileira.

AGRADECIMENTOS

A Guerra – Peixe, pela saudável orientação no caminho da composição de música brasileira. Ao Prof. Dr. Ricardo Tacuchian pela paciência e disposição em me orientar, num momento em que as ‘portas’ pareciam se fechar. À professora e amiga Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros pelo grande incentivo a mim dispensado. Aos professores Ruth Serrão, José Nunes Fernandes, pelos valiosos apoios. Ao compositor Ronaldo Miranda, pela pronta aceitação em participar da minha banca. A Ramiro Pereira dos Santos, pelo apoio alimentar. A Júlio Cezar Barbosa e a Yassir Chediak pela digitação dos textos e exemplos musicais. À Maria Cecília de Castro Fernandes Bosco e Andréia Barbosa Lacerda, funcionárias da Biblioteca Mozart Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, pela ajuda no acesso às fontes primárias e secundárias; a Fernando Cassé, pelo apoio estratégico; a Antônio Emanuel Guerreiro de Faria Junior e a Guilherme Bauer.

RESUMO

Esta dissertação é o exame de alguns processos utilizados por Guerra-Peixe na estruturação de sua obra com base nas manifestações folclóricas brasileiras; faz uma comparação entre as obras e as fontes primárias e secundárias disponíveis; e complementa estas análises fornecendo uma relação de locais (terreiros) onde o compositor foi buscar informações, além de abordar algumas das principais obras com temática folclórica. Os resultados são satisfatórios e abrem caminhos para novas pesquisas no aprofundamento da obra do mestre.

Palavras-chave: Guerra Peixe - Análise musical – Método de composição

ABSTRACT

This research is an analysis of the procedures used by composer Cesar Guerra-Peixe in the structures of his work based on brazilian folcloric manifestations; it proposes a comparison between the works and the primary and secondary sources available. It also sums to this analysis providing a survey of the places (terreiros) where the composer went to search for information and a discussion on some of the main works with folcloric motives. The results are satisfactory and may be of relevance to provide material for many other new researches on the master's work.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	vii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – PRINCIPAIS PESQUISAS FOLCLÓRICAS REALIZADAS POR GUERRA-PEIXE	5
1.1 Maracatus do Recife	6
1.2 Relação de manifestações pesquisadas por Guerra-Peixe	12
1.3 Principais terreiros visitados por Guerra-Peixe	14
1.4 Principais publicações feitas por Guerra-Peixe	18
CAPÍTULO II – PRINCIPAIS OBRAS DE GUERRA-PEIXE COM TEMÁTICA FOLCLÓRICA.....	21
2.1 Fase inicial.....	24
2.2 Fase dodecafônica	25
2.3 Fase de transição	28
2.3.1 Pequeno comentário sobre estas obras.....	29
2.4 Fase nacional.....	33
2.5 Obras sugeridas por Guerra-Peixe.....	41
CAPÍTULO III – PROCESSOS DE ESTRUTURAÇÃO USADOS POR GUERRA-PEIXE A PARTIR DE ELEMENTOS FOLCLÓRICOS.....	44
3.1 O termo “pulo-do-gato”, como sinônimo de estilização.....	46
3.2 A estilização como processo composicional	47
3.3 Tabela analítica das estruturas musicais.....	55
3.4 Análise dos processos estruturais utilizados por Guerra-Peixe.....	57
3.5. Relação das obras analisadas e suas estilizações.....	98
CONCLUSÕES	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical n°	Página
1 – GUERRA-PEIXE, Cesar – Abertura Solene, C 31 e 43	32
2 - _____ - Melos e Harmonia Acústica, [s,c]	56
3 - _____ - Sinfonia n°2, Brasília, II mov, Presto, C 211-217	59
4 - _____ - Quarteto n°2, para cordas, I mov, Allegretto moderato, C 1-7.	60
5 - _____ - Suíte n°3, para piano, 3° peça, Canto-de-trabalho, C 1 – 4.....	62
6 – ANDRADE, Mário de – Canto-de-trabalho, texto integral.....	62
7 - _____ - Canto-de-trabalho, fragmento da introdução.....	63
8 - GUERRA-PEIXE, Cesar – Suíte n°3, para piano, 3° peça, Canto-de-trabalho, fragmento da introdução	63
9 - _____ - Escalas da música dos cabocolinhos	64
10 - _____ - Temas de cabocolinhos, compassos iniciais.....	64
11 - _____ - Sonata para violino e piano, III mov, Allegro, Cabocolinhos, C1-3	65
12 - _____ - Tema de cabocolinhos, 3° grupo, C 1-2	65
13 - _____ - Tema de cabocolinhos, 1° grupo, C 7	65
14 - _____ - Tema de cabocolinhos, 1° grupo, C 7	66
15 - _____ - Sonata para violino e piano, 3° peça, Allegro, Cabocolinhos, C 1	66
16 - _____ - Toque de tarol dos cabocolinhos	67
17 - _____ - Trio n°2, para violino, violoncello e piano, Allegro moderato, C1-3	67
18 - _____ - Toque de tarol dos cabocolinhos	68
19 - _____ - Trio n°2, para violino, violoncello e piano, Allegro moderato, parte do violino	68
20 - _____ - Suíte n°2, Nordestina, para piano, 1° peça, Violeiro, C 5	69
21 - _____ - Baião-de-violão ou rojão, C 1 – 4	69
22 - _____ - Baião-de-violão ou rojão, C 1	70
23 - _____ - Suíte n°2, Nordestina, para piano, 1° peça, Violeiro, C 5	70
24 - _____ - Suíte n°2, Nordestina, para piano, 1° peça, Violeiro, C 1 – 3.....	71
25 - _____ - Solfa, melodia do violeiro, C 1 – 3	71
26 - _____ - Suíte n°2, Nordestina, para piano, 2° peça, Cabocolinhos, C17	72
27 - _____ - Sonata n°2, para piano, III mov, Allegro, C 124	73
28 - _____ - Sonata n°2, para piano, III mov, Allegro, C 137	74
29 - _____ - Ritmo de ‘angoia ou cestinho’	75
30 - _____ - Suíte n°2, Paulista, para piano, 2° peça, Jongo, C 38	75
31 - _____ - Ritmo de Frevo, pandeiro e caixa	76
32 - _____ - Ritmo de Frevo, variante do toque de caixa	76
33 – FERREIRA, Nelson - ‘Qual é o tom’, C 14 – 15 e C 37 – 38	77
34 - GUERRA-PEIXE, Cesar – Suíte n°2, Nordestina, para piano, 5° peça, Frevo, C 1 – 4	78
35 - _____ - Ritmo do rasqueado do Cateretê	79
36 - _____ - Suíte n°3, Paulista, para piano, 1° peça, Cateretê, ritmo do rasqueado	79
37 - _____ - Moda do cateretê C 1 – 6	80

38 - _____	- Suíte nº3, Paulista, para piano, 1º peça, Moda do cateretê	
C 1 – 3		80
39 - _____	- Moda do cateretê, C 1 – 2	80
40 - _____	- Suíte nº3, Paulista, para piano, Moda do cateretê, C 1 – 2	81
41 - _____	- Jongo, parte solo, C 1 – 7	82
42 - _____	- Jongo, parte coral, C 1 – 8	82
43 - _____	- Suíte nº3, Paulista, para piano, 2º peça, Jongo, C 1 – 6	82
44 - _____	- Toque básico do tambu (instrumento), C 1 – 4	83
45 - _____	- Suíte nº3, Paulista, para piano, 4º peça, Tambu, C 1 – 5	83
46 - _____	- Toque do tambu, C 1 – 2	84
47 - _____	- Suíte nº3, Paulista, para piano, 4º peça, Tambu, C 1 – 3	84
48 - _____	- Museu da Inconfidência, IV mov, Restos de um reinado negro,	
C1-3		85
49 - _____	- Toque do gongué do maracatu	86
50 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, maracatu, C 1	86
51 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, maracatu, C 1	87
52 - _____	- Ritmo do tarol no maracatu, C 1 – 2	88
53 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, maracatu,	
C 1 – 7		88
54 - _____	- Tema de maracatu, C 1 – 3	89
55 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, maracatu,	
C 18 – 22		89
56 - _____	- Tema de aboio, motivo a	90
57 - _____	- Tema de aboio, motivo b	90
58 - _____	- Tema de aboio, motivo c	90
59 - _____	- Tema de aboio, motivo d	90
60 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 3º peça, Aboiado,	
C 1 – 6		90
61 - _____	- Ritmo do tarol no maracatu	92
62 - _____	- Toque do gongué do maracatu	92
63 - _____	- Suíte Sinfônica nº1, Paulista, 1º peça, Cateretê, C 1	93
64 - _____	- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, Maracatu, C 1	93
65 - _____	- Ritmo do tarol no maracatu	94
66 - _____	- Toque do gongué do maracatu	94
67 - _____	- Tema de cateretê, parte A, C 1 – 4	94
68 - _____	- Tema de cateretê, parte B, C 1 – 3	94
69 - _____	- Suíte Sinfônica nº1, Paulista, 1º peça, Cateretê, C 10 - 14	95
70 - _____	- Tema do recortado do Cateretê, C 11 – 13	95
71 - _____	- Baião do Bumba-meu-boi, C 1 – 5	96
72 - ANDRADE, Mário de – Bendito, C 1 – 3		97
73 - GUERRA-PEIXE, Cesar – Tributo a Portinari, 4º peça, Bumba-meu-boi, C 1 – 4		97
74 - ANDRADE, Mário de – Bendito, C 1 – 2		97
75 - GUERRA-PEIXE, Cesar – Tributo a Portinari, 4º peça, Bumba-meu-boi, C 1 – 2		98

INTRODUÇÃO

A trajetória de Guerra-Peixe na música brasileira de concerto é normalmente dividida em três fases: inicial, dodecafônica e nacional. É desta forma que o próprio Guerra-Peixe considerava sua carreira composicional, constando no Capítulo VI, de seu *curriculum vitae*, formulado no ano de 1971.

Embora as duas primeiras fases sejam de importância indiscutível para o repertório brasileiro, é, sem sombra de dúvidas, a terceira e última fase, aquela que tem despertado nos estudiosos da música brasileira, mais interesse estético. Na primeira fase, Guerra-Peixe, ainda em início de carreira, já esboçava uma tendência à temática popular oriunda das manifestações mais próximas do seu dia-a-dia, principalmente as que chegavam pelas ondas do rádio, tais como o Choro, a Polca e o Maxixe.

Em sua fase posterior, já com os estudos técnicos mais sólidos, a incerteza em relação ao caminho a seguir se mostrou mais presente. É nesta fase que suas obras se distanciam, substancialmente, da temática primitiva do populário. Observa-se, no entanto, uma reação espontânea de Guerra-Peixe, quando produz várias experiências no sentido de nacionalizar a música serial. Chegando à conclusão da impossibilidade de colocar em prática sua intenção transformadora, mergulha, de “corpo e alma”, em sua terceira e última fase, aquela que o consagraria literalmente como um dos maiores compositores do Brasil. Para cada uma das três fases do compositor, um nome relevante na trajetória de Guerra-Peixe se faz presente. Na primeira fase o nome do professor e compositor Newton Pádua aparece como fundamental na formação técnica de Guerra-Peixe. Foi este, o responsável pelo ensino de harmonia, contraponto, fuga e composição do ainda jovem compositor. Esta gama de consistentes estudos realizados com o

professor fez com que Guerra-Peixe vislumbrasse novos horizontes no campo da composição, e, para isto, era necessário avançar nos estudos, no sentido de aprender novas técnicas composicionais e se atualizar, quanto ao pensamento filosófico-estético daquele momento, visto que o aprendizado realizado com Newton Pádua, era baseado no curriculum “tradicional”. Neste propósito, procura o professor, flautista e compositor, H.J. Koellreuter, recém chegado ao Brasil e possuidor de conhecimento ainda inédito no país, de uma nova técnica musical. Desta forma, o aprendizado da “técnica dos doze sons” começa a instigar o compositor a dar início à segunda fase, aquela que mais tarde Guerra-Peixe faria questão de negar e renegar. Ao romper com este tipo de composição, volta-se definitivamente para a temática popular, visto que na “fase inicial” a inclinação para o pensamento nacional já havia se esboçado na ainda insólida carreira composicional. O terceiro personagem a figurar na vida de Guerra-Peixe, no sentido de levá-lo a mudar, mais uma vez sua rota artística foi o modernista Mário de Andrade. Embora Guerra-Peixe nunca tenha estado pessoalmente com este pensador, foi em seu livro, “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, que Guerra-Peixe extraiu os conceitos necessários para fundamentar sua nova linha de trabalho. Pode-se dizer que Mário de Andrade já figurava na vida de Guerra-Peixe nas outras fases, mas foi nesta última que, juntamente com o amigo musicólogo, Mozart Araújo, solidificou-se em Guerra-Peixe o pensamento nacional. Neste sentido, o conhecimento profundo das manifestações folclóricas do povo de seu país se tornam imprescindíveis para que Guerra-Peixe viesse alcançar seu intuito. Sem dúvidas sobre o caminho que iria seguir, mudou-se para Recife, onde desenvolveu profícuo trabalho de pesquisa nos maracatus, xangôs, cabocolinhos, etc.

Ainda insatisfeito com o volume de informações acumulado, parte para São Paulo e dá prosseguimento ao trabalho de busca de informações nos cateretês, jongos e

cururus da nova moradia. Destas pesquisas germinaram obras de câmara, orquestrais, para instrumentos solo enriquecendo, substancialmente, o catálogo de obras de música brasileira de concerto, com peças de grande envergadura artística. Do exposto até o momento, fica a seguinte questão: como Guerra-Peixe utilizou a temática folclórica na elaboração de sua composição? Perseguindo esta resposta, é que o presente estudo objetiva aproximar-se, o mais perto possível, dos processos utilizados por Guerra-Peixe na estruturação de sua composição com base no conhecimento do folclore brasileiro. Neste sentido, a relevância deste trabalho reside no fato de que poucos estudos nesta direção foram realizados sobre a obra deste compositor, sendo a sua maioria no formato de artigos em revistas e jornais. Por outro lado, as análises aqui elaboradas poderão somar-se aos estudos já realizados ou que forem, no futuro, formulados. No entanto, a impossibilidade de abrangência de toda a obra de Guerra-Peixe, em virtude de tempo dispensado à realização do relatório final e o objetivo específico deste pesquisador, delimitam este trabalho na análise das obras da terceira fase – nacional – do compositor, principalmente aquelas que trazem, em seu bojo, termos alusivos às manifestações folclóricas específicas.

Guerra-Peixe foi consagrado como um dos maiores compositores do Brasil, utilizando a temática oriunda das manifestações populares e buscou seu aprimoramento na aquisição de uma técnica composicional pessoal, consistente e de fina elaboração, que o próprio compositor intitulava de “O pulo-do-gato”, uma forma coloquial de se referir aos segredos de sua técnica composicional, no sentido da manipulação do tecido musical proveniente do folclore brasileiro. Em outros momentos, é a palavra “estilização” que aparece como referência a processos técnicos de elaboração da estrutura musical adquiridos como resultado de sua busca incessante de estilo autoral.

Para possibilitar um pequeno panorama desta busca de Guerra-Peixe, este trabalho adotou um processo de análise musical temática, onde os elementos musicais, tais como incisos, motivos, frases e alterações escalares são estudados no sentido de observar as mudanças propostas pelo compositor. Também há o processo de análise musical comparativa de obras consideradas básicas neste processo, seja por indicação de seus títulos, seja pela própria indicação de Guerra-Peixe, captada em vários depoimentos do compositor. Somam-se a estas análises uma abordagem de suas principais obras com temática folclórica bem como uma relação de suas principais pesquisas neste campo.

Cabe salientar que as informações utilizadas neste processo de investigação são oriundas de arquivo pessoal deste pesquisador (depoimentos, cartas, apostilas e gravações), fornecidas pelo próprio compositor. As informações complementares serão extraídas de livros, dissertações, artigos em jornais, capas de discos, etc.

I - PRINCIPAIS PESQUISAS FOLCLÓRICAS REALIZADAS POR GUERRA-PEIXE

Este capítulo não pretende relacionar “todas” as pesquisas realizadas pelo compositor em Pernambuco e São Paulo, visto que as mesmas não se encontram organizadas e catalogadas, o que possibilitaria um relatório mais completo e consistente. Neste sentido, serão mencionadas somente as principais pesquisas, que estão publicadas ou aquelas a que este pesquisador teve acesso.

A busca incessante por informações que possam solidificar uma técnica composicional, ou nortear um estilo pessoal, ou até mesmo esboçar uma tendência, é uma característica dos compositores que não se contentam em se repetir cotidianamente. Como já foi dito por Mário de Andrade: “O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação” (Mário de Andrade, 1972, p. 20). Este parece ser o caso de Guerra-Peixe, que durante quase toda sua trajetória como compositor procurou, ao máximo, “nacionalizar” sua produção, seja como defensor de uma estética brasileira ou como fiel aliado de pensadores como Mário de Andrade e Mozart Araújo.

O projeto de mergulhar na cultura brasileira primitiva, fez com que o compositor se transferisse inicialmente, do Rio de Janeiro para Recife e, posteriormente, desta cidade para São Paulo. Ao mesmo tempo em que cumpria sua função de arranjador de rádios locais (Rádio Jornal do Comércio de Pernambuco ou Rádio Nacional de São Paulo), Guerra-Peixe aproveitava parte do tempo para sair em busca de informações em terreiros da própria cidade ou em cidades vizinhas. O resultado destas pesquisas foram volumosos pacotes de folhas de papel ofício batidos à máquina, além de várias

gravações que resultaram em vários discos que hoje fazem parte de vários acervos, públicos e particulares.

Quanto ao material gráfico, uma pequena parte foi publicada, em livro e artigos em jornal ou revista.

Em dezembro de 1949, Guerra-Peixe se transfere para Recife onde, contratado pela Rádio Jornal do Comércio, exerceria a atividade de “arranjador de música popular”.

Após curto período de adaptação - o compositor teve, inicialmente, muita dificuldade, não só em localizar as manifestações que planejava pesquisar como, também, em conhecer as pessoas certas que o conduzissem em tais eventos – Guerra-Peixe coloca em prática sua “veia” de musicólogo e folclorista.

1.1 Maracatus do Recife

A pesquisa realizada nos maracatus de Recife teve como base o “Maracatu Elefante” e, em outro plano, os maracatus: Leão Coroado, Porto Rico, Estrela Brilhante, e ainda os recentes (final da década de 1940 e início de 1950) grupos dos maracatus-de-orquestra e o maracatu-pastoril, de Caruaru.

As palavras do musicólogo e folclorista, Rossini Tavares de Lima, ex-discípulo de Mário de Andrade e ex-Secretário Geral da Comissão Paulista de Folclore do IBEC e Membro da Academia Brasileira de Música, que constam no livro Maracatus do Recife, nos dão uma dimensão da importância desta pesquisa.

“Em vários de seus aspectos, esta dissertação poderá servir de modelo a estudos de musicistas e compositores. Isto ocorrerá, provavelmente, quando houver a compreensão do valor do folclore para eles mesmos, isto é, dentro do seu próprio egoísmo, conforme afirmaria Mário de Andrade.” (Guerra-Peixe, 1980, p. 6).

Pelo visto, as palavras de Rossini Tavares de Lima, soam em consonância com o pensamento do Sr. Leonardo Dantas Silva, ex-Diretor-Executivo da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, quando diz:

O trabalho do musicólogo César-Guerra-Peixe, baseado em pesquisas por ele próprio desenvolvidas junto a grupos de maracatus do Recife, entre os anos de 1949 a 1952, é, ainda em nossos dias, o mais importante sobre o assunto. Daí o nosso interesse pessoal de, há vários anos, vir tentando junto ao seu autor uma nova reedição de “Maracatus do Recife”; obra hoje considerada raridade bibliográfica, portanto, inacessível às novas gerações de pesquisadores. (Guerra-Peixe, 1980, p. 6)

É fato que o trabalho de Guerra-Peixe, nas pesquisas de campo sobre os Maracatus, contou com uma colaboração inestimável e fundamental de um informante e, posteriormente, grande amigo do compositor. Trata-se de Arnaldo Lourenço Batista, mais conhecido por “Gobá”. Sobre este fundamental cidadão, escreveu o compositor: “Gobá é o marcantista da orquestra do Maracatu Elefante e herdeiro do grupo. Foi o nosso mais valioso informante. É também um dos melhores músicos de Xangô”. (Guerra-Peixe, 1980, p. 6)

Em depoimento a este pesquisador, o compositor relatou que, ao chegar em Recife, ficou algum tempo sem se situar em relação às pesquisas que iria realizar. Isto devido a não saber a localização de tais manifestações (Guerra-Peixe, 1991).

Em importante entrevista concedida ao repórter Lucas Raposo, sob o título, “Guerra-Peixe, 70 anos. Música, Falando em Brasileiro”, publicado no Jornal Mineiro, “Suplemento Literário”, em 21 de abril de 1984, assim comenta o compositor:

em Pernambuco o acesso à cultura popular de início não me foi muito fácil, já que intelectuais – na maioria gente pernóstica que pretende ser dona da verdade – não sabiam me informar onde eu poderia frequentar um maracatu, um xangô (Candomblé nordestino) e trecos vários; de modo que a partir de uma conversa com Dona Hortência, empregada na residência do compositor Capiba – que era meu vizinho – o quadro mudou completamente. (Raposo, 1984, p. 1)

Na realidade foi graças a esse “papo” com Dona Hortência que Guerra-Peixe veio a conhecer o informante “Gobá”. Em outro momento desta entrevista o compositor faz o seguinte comentário:

realizei ao mesmo tempo pesquisas sobre o maracatu. E sobre os diversos tipos de maracatu publiquei o livro “Maracatus do Recife” – primeira edição de 1956, e segunda de 1980 – sobre o qual ninguém escreveu mais uma só palavra. O livro é adotado na Escola de Folclore, do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, como Modelo de Monografia. O ritmo típico do maracatu é bastante estranho. Ninguém o havia escrito; e eu mesmo demorei quatro meses para entendê-lo. Adaptei-o à orquestra da emissora onde eu trabalhava e sua primeira execução foi um problema tremendo. Depois, passou a ser motivo de honra todo baterista executar esse ritmo. (Rapouso, 1984, p. 1)

Outro depoimento importante, relatando sua ida para Recife, foi colocado pelo próprio compositor em seu *curriculum vitae*. Neste documento, Guerra-Peixe ao se referir ao ano de 1949, nos dá a seguinte informação:

1949 - assina contrato de trabalho com uma radioemissora do Recife e em dezembro de 1949 passa a residir na capital pernambucana, onde permanece durante três anos, quando então desenvolve intensa atividade no terreno da coleta folclórica. Recolhe material de Maracatu (“antigo” e “moderno” ou de “orquestra”), Xangô, Catimbó, Dança do Coco, Bumba-Meu-Boi, etc., e vai a diversas cidades do interior a fim de ampliar o campo de ação: Olinda, Paulista, Igarapu, Joboatão, São Lourenço, Limoeiro, Santo Antônio, Garanhuns e Caruaru. (Guerra-Peixe, 1971, p. 3)

Este depoimento parece ser, até o momento, o mais completo já feito pelo compositor no sentido de expor o roteiro de pesquisas percorrido no Estado de Pernambuco.

Em 1953, Guerra-Peixe vai residir em São Paulo e dá continuidade às pesquisas folclóricas de campo. Ainda neste documento, ao comentar suas atividades neste ano, assim se expressa:

freqüenta o “Curso de Folclore Musical”, instituído pelo Centro de Pesquisa Folclórica Mário de Andrade e patrocinado pela Comissão Paulista de Folclore. O trabalho apresentado e aceito para conclusão do

mencionado curso não versa sobre música, mas Notas Sobre o Jogo de Bola-de-gude.

Uma vez residindo em São Paulo prossegue na coleta folclórica, na Capital e no interior. Anota material de Jongô, Tambu, Cateretê, Cururu, Dança de Santa Cruz, Dança de São Gonçalo, Folia de Reis, Moçambique, Congada, Caiapós, Moda-de-viola, etc. Principais localidades visitadas: Taubaté, Pindamonhangaba, Tatuí, São José do Rio Pardo e Aldeia de Carapicuíba. (Guerra-Peixe, 1971, p. 3)

As palavras referentes à amplitude do roteiro de pesquisas desenvolvidos no Estado de Pernambuco podem ser repetidas em relação ao roteiro percorrido no Estado de São Paulo.

O fato de Guerra-Peixe permanecer residindo em São Paulo por mais tempo do que em Recife – de 1953 a 1960 – possibilitou ao incansável pesquisador dar prosseguimento às coletas folclóricas. É o que comprova a data de 1960 de seu curriculum vitae, onde o compositor relata suas atividades neste ano:

1960 – Termina, no carnaval deste ano, o período de três meses em que viaja semanalmente para o litoral-norte de São Paulo (Ilhabela, São Sebastião, Caraguatatuba e Ubatuba) na função de Chefe do setor musical da equipe da Comissão Paulista de Folclore, que levou a efeito intensa coleta para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do MEC.

Muito embora todos os aspectos da coleta merecessem a mesma atenção, o pesquisador concentra os seus estudos especialmente na afinação de viola, instrumentos de percussão como a Marimba, tida como inexistente atualmente no Brasil, e no toque de rabeça. (Guerra-Peixe, 1971, p. 3)

Aparentemente, Guerra-Peixe fez todas as suas pesquisas folclóricas *in loco*, com observação participante, seja em São Paulo ou Pernambuco. Não foi encontrado por este pesquisador nenhum documento que venha a comprovar que Guerra-Peixe tenha se baseado em normas de procedimentos de coleta de dados para realizar suas pesquisas, ou que possuísse conhecimento prévio da manifestação que iria pesquisar, adquirido através de algum meio específico, seja bibliográfico, jornal, informações orais, etc.

Um fato interessante ocorrido em Recife, no ano de 1950, chama atenção. Trata-se da primeira manifestação popular, observada por Guerra-Peixe nesta cidade. Em seu “Principais traços evolutivos da produção musical”, assim comenta o compositor:

somente em dezembro de 1949 vai residir no Recife por um período de três anos. E assiste o carnaval de 1950, quando tem ocasião de ouvir – nas ruas e principalmente na “Pracinha” – os executantes mais autênticos de Frevo, bem assim como os do Maracatu, dos Cabocolinhos, do Bumba-meu-boi (que também “brinca” nessa época do ano), etc. À medida que recebe as primeiras impressões, estas vão sendo interpretadas a seu modo. (Guerra-Peixe, 1971, p. 5)

A manifestação dos Cabocolinhos, que tão bem aproveitada foi pelo compositor em suas obras – vide os próximos capítulos – não tinha sido, até o momento, citada pelo compositor. No entanto, juntamente com o Frevo, faz parte de sua ampla jornada, em busca de informações do populário brasileiro.

É sempre importante lembrar que estamos diante de um compositor de música brasileira e não somente um folclorista ou pesquisador de música popular. Nesse sentido, combinar as duas funções nem sempre é tarefa fácil. No entanto, Guerra-Peixe desenvolveu ambas as funções com maestria. Pelo menos, é o que destaca o já citado folclorista Rossini Tavares de Lima, no livro *Maracatus do Recife*:

e é bom esclarecer, que para estudá-lo como um verdadeiro folclorista, ele não precisou abandonar os seus trabalhos de composição musical, o que muitos julgam necessário ou inevitável, ocultando nesse julgamento atitudes comodistas e preguiçosas de quem não quer se dar ao trabalho de fazer pesquisas e estudos de folclore. (Guerra-Peixe, 1980, p. 5)

Mais adiante esta opinião é complementada pelo próprio Rossini Tavares de Lima, neste valioso trabalho de Guerra-Peixe:

com a presente monografia sobre um dos fatos mais divulgados e menos conhecido da nossa folk-música, especialmente por não haver sido estudado de maneira completa por musicista que fosse folclorista, Guerra-Peixe dá um exemplo que deve ser seguido por todos os que vivem a pregar a separação entre compositor e o folclorista, dizendo que aquele não deve perder seu tempo com pesquisas de folclore ou que não

é sua função dedicar-se aos estudos do populário brasileiro. (Guerra-Peixe, 1971, p. 5)

Aliás, a estima de Rossini Tavares de Lima para com Guerra-Peixe foi além da simples opinião publicada em livro. A figura de Rossini é análoga à de “Gobá”, para a consistência das pesquisas realizadas pelo compositor. Quando vai residir em São Paulo, Guerra-Peixe recebe de Rossini, então Secretário da Comissão Paulista de Folclore naquela época, todo o apoio para realizar seu trabalho. Nas palavras do próprio Guerra-Peixe, esta importante ajuda é ressaltada ao se referir ao ano de 1953:

passa a residir na cidade de São Paulo em começos de 1953. Graças à valiosa ajuda de Rossini Tavares de Lima, Secretário da Comissão Paulista de Folclore, assiste na Capital e outras localidades, manifestações de música popular paulista, anotando o quanto pode: Cururu, Jongo, Tambú, Cateretê, Samba-lenço, Folia de Reis, Congada, Moçambique, Dança de São Gonçalo, Dança de Santa Cruz, etc. Os contrastes entre a música paulista e a pernambucana são vistos a cores vivas; as semelhanças também. A partir daí, pôde não apenas mencionar os contrastes e semelhanças, mas também senti-los. As opiniões do compositor coincidem com as do amigo paulista Rossini Tavares de Lima, quem muito contribuiu para sua formação musicológica no terreno dos estudos do folclore. (Guerra-Peixe, 1971, p. 6)

O contraste entre a música paulista e a pernambucana, citado por Guerra-Peixe, passou a ser “pedra fundamental” em seu estilo de compor, inclusive servindo como base para os processos de estilização adotados – ou criados – pelo compositor, o que será visto nos próximos capítulos.

O aspecto identificado por Rossini Tavares de Lima sobre a dissociação da maioria dos compositores com a prática da pesquisa folclórica, concomitantemente com a produção artística, é fato. No entanto, embora Guerra-Peixe tenha ficado fora desta classificação, houve momentos em que o compositor precisou interromper sua produção composicional para se deter no processo de pesquisas de campo. As palavras do próprio compositor apontam nesta direção, no período em que ainda se encontrava em Pernambuco:

no entanto, sentindo que ainda não está suficientemente identificado com a música popular pernambucana e ansioso por recolher o máximo de material folclórico, interrompe a sua produção artística após escrever as obras antes citadas e a Sonatina n.º. 1 para piano. Dedicar uma parte do tempo à bibliografia especializada e de quando em vez visita outras cidades além das já mencionadas: Igarapu, Jaboatão, São Lourenço, Limoeiro, Santo Antônio, Garanhuns, e a sala de visitas do sertão: Caruaru. (Guerra-Peixe, 1971, p. 6)

Ainda neste mesmo relato o compositor, mais uma vez, lista as manifestações por ele pesquisadas neste período:

o material colhido compreende Maracatu (antigo e “moderno” ou “de trombone”, segundo a voz popular), Cabocolinhos, Bumba-meu-boi, Xangô, Catimbó, Coco, Pastoril, Zabumba (conjunto típico), Reza-de-defunto, (excelências e benditos), Pregões, toques rítmicos de vendedores ambulantes (por exemplo, toque de triângulo combinado com os passos do caminhante) e observa mais atentamente o Frêvo; bem como obtém material diverso conforme a circunstância, tudo diretamente nos meios populares. (Guerra-Peixe, 1971, p. 6)

1.2 Relação de manifestações pesquisadas por Guerra-Peixe

Na apostila de Composição, parte III, Guerra Peixe fez uma lista mais ampla das manifestações que achava importante no trabalho de um compositor:

Em andamento vagaroso

- Aboio – Cantiga para reunir e conduzir o gado, muito em voga no Nordeste. Estilo modal, a solo vocal e sem acompanhamento.
- Canto-de-trabalho (carregadores de pedra). Salto do Itu, SP. Publicado por Mário de Andrade. Estilo tonal.
- Encantação – Canto de Macumba, cidade do Rio de Janeiro.

O acompanhamento consta de simples trêmulo (rufado) em instrumentos de percussão; mas também pode ser somente canto a coro.

- Reza-de-defunto – Denomina-se Reza-de-defunto a peça ou conjunto de peças religiosas genuinamente populares típicas do Nordeste; peças que são entoadas diante do morto e no cemitério. Possui a seguinte organização: Rezadeira – é a solista, pessoa que determina a seqüência da cantoria; Sentinela – é a parte coral geralmente entoada em terças; Incelença – também chamada de “Excelência” ou Bendito – a melodia é na maior parte modal; mas quando é tonal se torna modalizada através do canto em terças, onde aparece a quarta aumentada e/ou sétima abaixada. Não há acompanhamento de espécie alguma.

Em andamento Médio

- Folia de Reis – grupo festivo popular que aparece no período natalino, em especial no dia 06 de janeiro, mas costuma se apresentar até alguns dias após. Há canto a solo e coral a duas vozes. Geralmente ao final da melodia os participantes entoam longamente (por tempo indefinido) um acorde distribuído em vários registros; isto é, o acorde perfeito a diversas vozes.
- Quadrilha – a Quadrilha aqui apresentada é da coleção publicada por Mário de Andrade. É de Cataguazes, MG. Música tonal executada, no caso, em sanfona de oito baixos.
- Violeiro – entende-se aqui por “violeiro” não outra coisa senão o cantor nordestino – geralmente profissional ou semiprofissional – que se faz acompanhar de sua viola, tal a identificação entre os dois.
- Pericom – dança de origem hispano-americana que, no Rio Grande do Sul é parte do Fandango.
- Mineiro-pau – no Nordeste, Mineiro-pau é dança de roda, uma espécie de coco em que os versos são assunto secundário, interessando mais a sua coreografia. Em Minas Gerais e Rio de Janeiro, há grande diferença do Mineiro-pau nordestino.
- Cururu – foi dança exclusivamente religiosa de origem ameríndia que depois se profanizou. Subsiste em Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, São Paulo e algumas localidades do Sul de Minas Gerais.

Em andamento Vivo

- Cabocolinhos – trajando fantasia de “índio”, dançando coreografias diferentes e representando um auto no qual empregam o vocabulário da nossa literatura indianista, como o de José de Alencar e Gonçalves Dias – o que prova a mensagem popular destes autores – os Cabocolinhos são a presença mais original no Carnaval do Recife. Em Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte os grupos cantam algumas melodias próprias, mas no Recife a música é exclusivamente instrumental.
- Baião ou Baiano – trata-se aqui, neste momento, do Baião do Bumba-meu-boi, o auto nacional mais variado, pois se trata de uma espécie de revista popular, com coreografias originais e dinâmicas, bem como de uma vivacidade rítmica espantosa na sua música.
- Bumba-meu-boi que este pesquisador assistiu pela primeira vez no Recife, no primeiro semestre de 1950, começou às 22:00 horas e às 04:00 horas do dia seguinte é que, a pedido do interessado, foi apresentada a parte mais importante: a morte e ressurreição do boi, senão a representação prosseguiria por muitas horas mais...

No “Boi do Antônio Pereira”, o mais importante do Recife, a música constava: de uma cantadeira, que ao mesmo tempo executava pandeiro de boi, isto é, sem membrana; e um zabumbeira, cujo instrumento era executado com duas baquetas na membrana superior.

- Jongo – dança de indiscutível procedência angolosa. Está em voga em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Em Minas e Rio de Janeiro tem também o nome de Caxambu.

- Frevo – nascido no Recife, o Frevo foi assinalado no século passado; mas sua forma característica só se concretizou no início do atual.

- Xangô - sinônimo de Candomblé, o vocábulo indica o culto afro-brasileiro de Sergipe para cima.

Nas três primeiras vezes que visitei três Xangôs recifenses, permanecendo, em cada um, apenas duas horas, foram registradas cerca de 500 (quinhentas) variações, afora o que não foi anotado.

Terminada esta exposição, será interessante abordar a forma do Cateretê, dança que reúne contrastes de melodia, de ritmo e de andamento.

O Cateretê está em voga em São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro. Enquanto algumas formas declinam aqui e ali, o mesmo não se pode dizer do Cateretê, que cada vez mais é divulgado no meio interiorano. A forma varia conforme a vontade do primeiro cantor, caso este queira cantar mais tempo improvisando versos. Normalmente é a seguinte:

1 – A – B – C – B¹ – C¹ – D; ou

2 – A – B – C – B¹ – C¹ – B² – C² (quanto queira) – D; ou ainda

3 – A – B – C – B¹ – C¹ – D – B² – C² – B³ – C³ – D.

De qualquer modo, começa com A e termina com D. (Guerra-Peixe, 1983, pág. 1 a 35)

1.3 Principais terreiros visitados por Guerra-Peixe

Num momento ímpar da vida deste pesquisador, apresentou-se a oportunidade de ter em mãos as pesquisas folclóricas realizadas por Guerra-Peixe em Pernambuco e São Paulo. Parte deste material foi xerocopiado, com autorização do próprio compositor. Aqui será transcrita a parte referente ao Xangô pesquisado, excluindo-se a referência musicográfica propriamente dita.

Este pesquisador informa que todos estes textos apresentados foram compilados dos documentos originais – xerocopiados – do compositor Guerra-Peixe na mesma ordem e forma que os mesmos se apresentam. No entanto, sem número de página e, em sua maioria, sem data específica.

- No primeiro documento se lê:

- Visita ao Xangô do Francisco de Albuquerque
28 de Outubro de 1950
- Informações do Francisco Albuquerque sobre os instrumentos;
- Seita Africana Gêgi-Nagô, terreiro de Junsã Dideu de Francisco Gomes de Albuquerque.
Rua Rio, nº. 153 – Casa Amarela

- No segundo documento se lê:

- Xangô

Guerra-Peixe, Recife, 28 de abril de 1950.

Os ritmos, melodias e outras observações aqui anotadas, foram presenciadas por mim no Xangô do Apolinário, denominado Seita Santa Bárbara, que tem como dirigente o Sr. Apolinário Gomes da Mata.

Fui duas vezes a essa Seita. Na primeira, num dia de festa para os seus adeptos, assisti as danças, cantorias, etc... Na segunda, porém, fui somente para anotar os ritmos que se seguem no papel anexo. Não era dia de função e o instrumentista estava presente apenas para executar o que fosse necessário para as anotações. Todavia, em alguns momentos foi necessário que se cantasse uma e outra melodia para que eu compreendesse melhor as explicações. Essas melodias estão anotadas no fim do trabalho, embora somente de uma escrevi os versos. É que o meu propósito foi anotar ritmos e nada mais...

Antes, a título de curiosidade, vou transcrever aqui a explicação de alguns nomes comuns na Seita, que o acaso me fez observar... (Guerra-Peixe, Recife: [s.e.], 1950)

- No terceiro documento se lê:

Xangô

Informante = Gobá

- No quarto documento se lê:

Toadas e Ritmos de Xangô, por Gobá

- O quarto e último documento é o mais completo de todos. Possui um total de 94 páginas. Todas dedicadas às pesquisas de Xangô. Nas primeiras páginas se lê as seguintes informações:

- Xangôs Visitados:

Apolinário

Zé Romão

Mariano
 Lídia
 Sebastiana
 Das Dores
 Severino
 Severino Toré
 Maria Gola
 Dadái
 Do Cabo (com Afonso)
 De Dona Preta

- Outro informante que prestou relevantes informes para este trabalho foi Rinaldo Lourenço Baptista, irmão de Gobá. Rinaldo Baptista também toma parte das orquestras dos Xangôs do Recife e do Maracatu Elefante. Não será mal acrescentar que Rinaldo, por força da amizade, ao contato permanente com o autor deste trabalho, vem a ser cumpadre do rabiscador destas pesquisas. Cumpadre pela Igreja Católica, onde batizado o seu filho Rildo nascido no dia 27 de setembro de 1951 – dia de São Cosme e Damião. (Guerra-Peixe, Recife: [s.e.], 1950)

Após extensa lista de nomes de pessoas participantes do Xangô, se lê no pé da página: “Entretanto, Gobá se recusa a colaborar no Xangô do Apolinário, considerando-o musicalmente muito fraco”. (Guerra-Peixe, Recife: [s.e.], 1950)

- Informante do Xangô Nagô

Nome – Arnaldo Lourenço Batista. Mais conhecido pelo vulgo Gobá, foi o informante que contribuiu, para este estudo, de uma forma maravilhosa e sincera – sinceridade, aliás, posta a prova inúmeras vezes. Foi Gobá quem com D. Santa prestou a maior parte dos informes sobre o Maracatu Elefante.

Referências sobre a natalidade, filiação, data do nascimento, instrução, profissão e prática musical se encontra nas notas sobre o Maracatu Elefante – do qual é o executante do Zabumba Marcante.

Gobá não sabe informar a quanto tempo pratica o Xangô. Só se lembra que ainda menino ia aos terreiros e, desde essa ocasião foi adquirindo os seus conhecimentos.

Segue, uma relação dos terreiros ou adorações de onde Gobá participou desempenhando as funções de Filho, Ogam, Oganilu e Acipa ou Pegigam.

Adoração de Omulu Ita - Xangô de Sebastiana

Travessa da Rua São Pedro – Afogados;

Adoração de Abaluaê Alecê – Xangô do Benedito

Estrada dos remédios – Afogados;

Adoração de Xangô Ninim - Xangô de Edith

Linha do Tiro – Beberibe;

Adoração de Ogum Sultão - Xangô do Modesto

Bonsucesso – Olinda;

Adoração de Xangô Abacoçô - Xangô de Marinheira

Alto da Saudade – Casa Amarela

Adoração de Jansam e Xangô - Xangô de Maria Gola

Afogados

- Xangô de Eustáquio (onde fez a sua iniciação)

- Xangô de Dadái

Afogados

Centro Africano São João Batista – Xangô de Dona Preta

5ª Travessa João Leite – Mangueira

- Gobá presta as seguintes informações sobre as diferenças entre o Xangô Nagô e o Xambá. (Guerra-Peixe, Recife: [s.e.], 1950)

- Xangôs do Recife

Introdução – Antigamente as pesquisas se tornavam difíceis, porque todo o pessoal de Xangô fazia muito segredo de tudo referente à Seita. Hoje, porém, o pessoal mais novo, não tem tanto receio das divindades, caso estas se “revoltem” contra a quebra dos segredos. Todavia, os antigos Babalorixás – os Tios, como lhes chamam os Filhos – ainda se conservam herméticos. E quem quiser pesquisar tem mesmo que fazer camaradagem com o pessoal mais novo – que tem na seita não só uma religião, mas também um meio de se divertir nos toques.

Uma das razões que tem contribuído para o pessoal dos atuais dias ajudar o estudioso, prestando valiosas informações e facilitando as pesquisas, está na tolerância policial. Pois, os Xangôs só podem funcionar com a devida permissão das autoridades, e estas impuseram aos Babalorixás um mais ou menos franco ingresso dos estudiosos nos terreiros e nos Pegís. A isto tudo as autoridades ainda fazem com que os crentes prestem todos os informes possíveis. É verdade que, quando podem, os Babalorixás mais antigos procuram fugir a esse compromisso. Mas, não faltam aqueles que, para também se mostrarem uns mais sabidos do que outros, se prestam a facilitar muitos dos informes necessários, muito embora estes informes, por vezes, mais atrapalham do que ajudam. Pois, só o fato de indivíduos mesmo sinceros, viverem freqüentando os Xangôs não quer dizer que saibam alguma coisa.

Centro de Pesquisas

Esta colheita foi realizada em vários Xangôs. Mas é justo acrescentar que se não fosse a boa vontade de alguns elementos – que particularmente ofereceram mais informes do que outros – este trabalho não teria sido possível.

Dos informantes principais, Arnaldo Lourenço Baptista (mais conhecido por Gobá – como, aliás, passei a chamar-lhe na intimidade) me forneceu os dados referentes ao Xangô Gêge-Nagô, que é a orientação que tem seguido a maioria dos Babalorixás. Outro informante, Francisco de Albuquerque, me forneceu os dados referentes ao Xangô Xambá. E os restantes foram informantes que, comparativamente aos primeiros, pouco me esclareceram, mas que serviram para confirmar ou não as informações prestadas pelos primeiros, com a ajuda, claro, das minhas próprias observações.

Está completamente fora das cogitações deste estudo o Xangô do Babalorixá Apolinário da Mota, mais conhecido por Xangô do Apolinário.

Não entrarei em detalhes. Somente salientarei que se trata de um Xangô – não direi falsificado, mas – onde tudo é mais ou menos preparado para turistas, para visitantes ou estudiosos incautos. Tudo nele é arranjado para produzir efeito visual e dramático. Dançam em qualquer dia e a qualquer hora, contando que paguem ao Babalorixá a quantia antes estipulada. É Xangô que se deixa fotografar, filmar e realiza toque em qualquer lugar, mesmo em parque de diversões. Positivamente, está corrompido pelo anseio de propaganda. Acresce que, o Xangô do Apolinário é o único Xangô Congo do Recife, constituindo uma aberrante exceção. (Guerra-Peixe, Recife: [s.e.], [s. d.])

As pesquisas folclóricas realizadas por Guerra-Peixe, em Pernambuco e São Paulo, impressionam pelo volume e qualidade do trabalho. Guerra-Peixe, muito detalhista, foi profundo na busca de informações em todas as manifestações que pesquisou. Todo o trabalho foi feito nos próprios terreiros, como demonstram os documentos transcritos neste capítulo. Infelizmente, uma parte muito pequena deste material foi publicada, e seu percentual maior ainda precisa ser recuperado e conhecido.

1.4 Principais publicações feitas por Guerra-Peixe

O capítulo VII do seu “Principais traços”, intitulado Musicologia, traz uma relação ampla das atividades de Guerra-Peixe neste setor. Além da Música Erudita e da

Música de Salão consta, do mesmo documento, uma lista de palestras realizadas, discos gravados, harmonizações de Músicas Folclóricas e Música Incidental. Aqui serão transcritos os textos alusivos à Música Folclórica e Popular Urbana:

- Folclore e Música Popular Urbana

- Maracatus do Recife – Ensaio folclórico, com documentação musical, gráficos e fotos. Recordi Brasileira, São Paulo, 1955. Prefácio de Rossini Tavares de Lima, Secretário da Comissão Paulista de Folclore;

- Instrumentos Musicais dos Xangôs do Recife – Memória (inérita) aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba, 1953. (Retirada para revisão e não devolvida);

- Zabumba, Orquestra Nordestina – tese aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore, Curitiba, 1953. (Retirada para revisão e não devolvida);

- Os Cabocolinhos do Recife – Revista Brasileira de Folclore nº. 15, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, Rio, 1966. Consta das seguintes partes: I – Carnaval; II – Grupos de Cabocolinhos; III – Figurantes; IV – Apetrechos; V – O auto; VI – A dança; VII – As loas; VIII – A Música; IX – As loas na sua rítmica; X – Toques e melodias. Gráficos e foto;

- Reza-de-defunto – Revista Brasileira de Folclore, nº. 22, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio, 1968. Consta das seguintes partes: I – Este material; II – conceito; III – Liturgia; IV – Costumes e superstições; V – Música; VI – Glossário; VII – Rezas principais; VIII – Rezas complementares; IX – À guiza de adendo; X – Quadro dos informantes;

- Zabumba, Orquestra Nordestina – Revista Brasileira de Folclore nº. 26, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio, 1970. Trata-se de um aperfeiçoamento do trabalho mencionado anteriormente. Consta das seguintes partes: I – Que é Zabumba?; II – Função Social; III – Os pifes e as escalas; IV – O Zabumba, o taró e os pratos; V – Documentário rítmico – melódico; VI – registros feitos em Pesquisa (por Clóvis Pereira, para o pesquisador); VII – Os dois principais informantes em Caruaru;

- Engano na apreciação de um ritmo brasileiro – Diário de Pernambuco, Recife, (...) 1950; Diário de Notícias, Salvador, 19.11.1950; revista Música Sacra, Petrópolis, 1951; e outros jornais;

- O Zabumba no maracatu – Diário de Pernambuco, Recife, 13.5.1951; Diário de Notícias, Salvador, 19.11.1951; revista Música Sacra, Petrópolis, 1951; e outros jornais;

- Gírias dos Vendedores de Automóveis do Recife – (Trata-se de gíria musical). In Diário de Pernambuco, Recife, 20.5.1953.

- Variações sobre o baião – O Tempo, São Paulo, 15.8.1954;

- Variações sobre o maxixe – O Tempo, São Paulo, 26.9.1954;
- Variações sobre o boi – O Tempo, São Paulo, 14.11.1954;
- Música da terra – A Gazeta, São Paulo, 15.5.1956;
- Origem Político – religiosa do maracatu – Notícias de Hoje, São Paulo, (...) 1957;
- Imagens do Nordeste feitas de barro pela mão do homem – Notícias de Hoje, São Paulo, (...) 1957. O autor usa o pseudônimo “Zabumbeiro”;
- É preciso devolver o natal aos brasileiros – Notícias de Hoje, São Paulo, (...) 1957. Pseudônimo do autor: Zabumbeiro;
- Zabumba, uma orquestra típica Nordestina – A Gazeta, São Paulo, 25.10.1958;
- Cantiga de batedor de “Bulacha” – A Gazeta, São Paulo, 14.11.1958;
- Teatro popular de bonecos em Pernambuco – dois artigos Gazeta, São Paulo, 8 e 14.11.1958;
- A música do mamulengo – A Gazeta, São Paulo, 29.11.1958;
- A música e os passos no frevo – Revista Música nº. 2, São Paulo, dezembro de 1958; A Gazeta, São Paulo, 26.12.1959;
- Índios ou Cabôclos de Petrópolis – Série de dois artigos. A Gazeta, São Paulo, 12 e 19.12.1959;
- A execução de Pandeiro no Brasil – A Gazeta, São Paulo, 9.4.1960;
- Notas sobre o jogo de Bola-de-gude – Série de dois artigos. A Gazeta, São Paulo, 30.9. e 7.10.1961. Trata-se do trabalho escrito no curso de Folclore freqüentado em 1953, São Paulo;
- Escalas musicais do Folclore Brasileiro – Jornal do Commercio, Rio, 28.7.1963. (Guerra-Peixe, 1971, Cap. VII).

Ao concluir este capítulo, fica assinalada uma questão: a maioria dos artigos publicados por Guerra-Peixe com temática sobre Pernambuco, foi feita em São Paulo. Por outro lado, observa-se a pouca publicação sobre as manifestações populares de São Paulo. Quanto às pesquisas folclóricas propriamente ditas, foram substanciais na produção artística de Guerra-Peixe, que desenvolveu extenso catálogo de obras compostas com esta temática. No Capítulo II algumas destas obras serão abordadas, levando-se em consideração sua relação direta com as manifestações folclóricas pesquisadas por este grande compositor.

II - PRINCIPAIS OBRAS DE GUERRA-PEIXE COM TEMÁTICA FOLCLÓRICA

Após vários estudos realizados em torno da vida e obra de Guerra-Peixe, o que resultou em teses, dissertações, artigos em revistas e jornais, além de documentários televisivos e citações em livros, fica bem clara a divisão de sua produção musical, como compositor, em três etapas ou fases distintas. São elas: inicial, dodecafônica e nacional. É enfatizada aqui a figura do compositor, considerando-se porém que Guerra-Peixe também atuou como regente, arranjador, musicólogo e instrumentista.

Estas fases, que também poder-se-iam denominar, entre outras possibilidades, de iniciante, intermediária e avançada, ou primeira, segunda e terceira fase, e assim por diante, mostram uma trajetória coerente em busca do saber consciente dos processos estruturais da música brasileira.

A avaliação do compositor Edino Krieger, também amigo pessoal de Guerra-Peixe, expressa no encarte do CD, “Repertório Rádio MEC” dedicado a Guerra-Peixe, deixa esta “busca do saber” em relevo:

é evidente que o contato direto de Guerra-Peixe com o folclore musical do Brasil teve papel decisivo no processo de definição de sua personalidade musical. Mas é também evidente que ele soube buscar e encontrar, a partir desse contato, o seu próprio caminho, o seu próprio perfil, o seu estilo pessoal inconfundível. (Krieger, encarte do CD Repertório da Rádio MEC, p.6).

Este texto transcrito se refere à última das fases de Guerra-Peixe, quando ele já se encontrava em Recife, em busca de informações sobre o folclore pernambucano.

De todas as suas fases, se destaca com importância capital, a terceira e última; aquela que o acompanharia até o final de seus dias, no mês de novembro de 1993.

Este capítulo pretende destacar as principais obras desta fase, aquelas que foram fundamentais, segundo opinião do próprio compositor e relatos analíticos de outros

pensadores que, direta ou indiretamente, tiveram oportunidade de estudar a obra de Guerra-Peixe ou desfrutaram de momentos de convivência com ele.

As duas primeiras fases serão abordadas como elementos pertinentes ao contexto geral. No entanto, não serão aprofundadas em suas características específicas, por não se tratar do objeto principal deste capítulo.

Em 1984, quando aluno da disciplina Folclore Nacional, do curso de regência da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, este pesquisador tomou contato com o artigo: “Guerra-Peixe, Nacionalista Ferrenho (uma entrevista)” de autoria do musicólogo e crítico musical, Luis Paulo Horta.

Este artigo, que na realidade é uma entrevista realizada em 1980, com o próprio compositor, foi o primeiro contato entre este pesquisador e o pensamento de Guerra-Peixe, de quem duas afirmações foram marcantes, no sentido de orientar o presente trabalho:

o Mário de Andrade dizia: não existe música internacional. Existe música italiana, francesa, alemã, espanhola etc. Um se impõem às outras, conforme a época. Quem quiser fazer música ‘internacional’ vai cair numa dessas escolas, e será um elemento nulo... mas, se ele fizer música nacional, ainda que não seja grande compositor, terá pelo menos uma função social no seu país, dará uma contribuição à cultura nacional. Aí eu pensei, que diabo, quem sabe eu posso fazer alguma coisa? sem maiores pretensões. Graças a isso é que eu me tornei compositor. Desde o começo interessado numa linguagem brasileira, inclusive quando dodecafonista (Horta, 1980, p. 256)

Em outro momento, outra revelação:

meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento, lento, de um trio de cordas, introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem um caráter modinheiro. (Horta, 1980, p. 256)

A primeira fase, que vai até 1944, quando começa a estudar com H.J. Koellreuter e dá início à segunda fase, dodecafônica, é assim definida pelo musicólogo José Maria Neves:

Até 1944, quando iniciou seus estudos com Koellreuter, Guerra ligava-se no pensamento nacionalista e à estética neoclássica, mostrando-se fortemente influenciado pela música popular brasileira, com a qual ele estava em contínuo

contato em razão mesmo de suas atividades profissionais (instrumentista e arranjador de orquestra de música popular) (Neves, 1981, p. 101).

Nas palavras do também musicólogo, Vasco Mariz, a colocação de José Maria Neves encontra eco. Mariz,¹ citado por Guerreiro (1997), assim afirma: “se durante o período anterior havia composto obras de tendência clássica, embora com melodia brasileira, a partir desta data (1944) a sua música passou a ser dodecafônica.” (Mariz, 1994, p. 304)

Aqui Vasco Mariz faz comentários sobre a transição de Guerra-Peixe, da primeira fase (nacional) para a segunda (dodecafônica).

No Capítulo V de seu Curriculum Vitae, intitulado: “Principais traços evolutivos da produção musical”, elaborado pelo próprio compositor, quando candidato a uma cadeira na Academia Brasileira de Música, temos no primeiro parágrafo, um panorama deste período:

1- Até o término do curso de composição feito com Newton Pádua, as obras desta fase inicial assinalam vaga feição nacional apenas na melodia. Ao todo, cerca de 20 obras que o autor exclui do seu catálogo. Permanece a Suíte infantil N.º. 1, de 1942, que é imediatamente editada e se torna conhecidíssima das classes de iniciantes no Brasil inteiro. Aliás, a obra continha inicialmente um sexto movimento denominado Fanfarra, inspirado nos toques dos clarins que, nas festas carnavalescas, anunciavam os bailes do Teatro João Caetano. Ao solicitar a obra para a edição Kosmos, que dirigia para os Irmãos Vitale, Lorenzo Fernandez sugeriu ao autor, sem apresentar razões, fosse abolido o mencionado movimento (Guerra-Peixe, 1971, p. 1).

A importância do compositor e professor Newton Pádua na primeira fase de Guerra, é realçada em seu Curriculum Vitae:

1938 - Animado com as idéias de Mário de Andrade apresentadas no “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, elege Newton Pádua seu professor de música, a partir de Harmonia. Mas os estudos são interrompidos após cerca de cinco meses (Guerra-Peixe, 1971, p. 2).

No capítulo VI, Catálogo de Obras, deste importante documento, o próprio compositor se preocupou em classificar suas diferentes fases: Fase inicial; Fase dodecafônica e Fase nacional (Guerra-Peixe, 1971, p. 23).

¹ Mariz, Vasco – História da Música no Brasil. Nova Fronteira 1994.

2.1 Fase inicial (1942 - 1943) (data adotada pelo compositor)

Nesta fase, Guerra-Peixe considerou para constar em seu catálogo, apenas as obras: Suíte Infantil Nº. 1, composta das peças - Ponteio, Valsa, Choro, Seresta e Axêxê, e uma segunda, intitulada Fibra de Herói.

Sobre a primeira peça, da suíte, assim esclarece o compositor:

Hoje o autor recusa a palavra `Ponteio`, preferindo `Ponteado`; forma correta e como é ouvida na voz popular, no Brasil inteiro. Oficialmente adotada no Conservatório Brasileiro de Música e na Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A obra consta do regulamento do XI Concurso de Piano da Semana Euclidiana de 1956, São José do Rio Pardo, São Paulo, turno infantil e do I Concurso de Piano da Tijuca, como peça de confronto para iniciantes, Rio de Janeiro, 1970. É adotada em muitos conservatórios do Brasil. (Guerra-Peixe, 1971, p. 23)

Ainda sobre o termo `ponteio`, o depoimento do compositor, gravado no Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1992 é muito esclarecedor, ao se referir à obra Suíte nº. 1, para piano, composta em 1949:

aí, eu escrevi a Suíte Nº. 1, Ponteio. Nesse tempo chamava `Ponteio`; que é uma palavra que não existe. Ponteio existe como verbo `pontear`, eu ponteio, tu ponteias, e tal. É `ponteado` a palavra. O analfabeto, que toca sua viola, fala `ponteado`. Bom! Então! Mário de Andrade foi o culpado disto. Mário de Andrade também tinha suas tolices. Eu gostaria de conversar com ele isto. (Guerra-Peixe, 1992, MIS – RJ)

De fato, na edição de 1999 do seu Dicionário Musical Brasileiro, Mário de Andrade assim define o termo ``Ponteio`: `toque de viola de quem está a pontear` (Andrade, 1999, p. 407). No entanto, justiça seja feita, os termos `ponteado` e `pontear`, também constam deste volumoso dicionário. O que chama a atenção neste catálogo de obras musicais é a inclusão da obra `Fibra de Herói` nesta fase. Isto, pelo fato desta composição não se constituir como peça de concerto, e sim como obra de caráter popularesco, para usar a expressão divulgada por Mário de Andrade e utilizada pelo folclorista Alceu Maynard Araújo.

Segundo Araújo (1973): “Mário de Andrade, que era por excelência um pedagogo, para que nós seus discípulos de folclore não cometêssemos enganos, aconselhava chamar a

música popular de´ popularesca `para que não houvesse confusão com a folclórica.” (Araújo 1973, p. 118)

O Próprio compositor deixou registrado, em seu catálogo de obras, as seguintes palavras:

Fibra de Herói é um hino patriótico, com texto de Teófilo de Barros Filho e gravação original de Silvio Caldas. Foi composto para um programa de rádio e, depois de gravado, foi oficialmente adotado nas escolas públicas da antiga Guanabara e outros Estados da Federação. em arranjos para duas e três vozes. Este hino é também executado por bandas de música, inclusive nas paradas militares. (Guerra-Peixe. 1971, p. 23)

Em 1991 Guerra-Peixe foi a São Paulo participar do projeto “Os Arranjadores”. Nessa ocasião concedeu ao Museu da Imagem e do Som, naquela cidade, uma esclarecedora entrevista.

Este pesquisador separou a parte alusiva à citada obra, quando, ao falar do `pai da bossa-nova´, João Gilberto, menciona a execução desta composição por este renomado intérprete: “soube que ele cantou de tudo, inclusive meu hino, Fibra de Herói, no ritmasso (sic.) com bossa-nova” (Guerra-Peixe, 1991, MIS-SP).

2.2 Fase dodecafônica (1944-1949)

Esta fase teve início quando surge a figura de H. J. Koellreuter. Com este, Guerra-Peixe dá início a novos estudos musicais.

Foi um período muito produtivo, onde sua produção composicional se dividiu da seguinte maneira: obras para piano (14), música de câmara (27), música de orquestra (8).

Este período - que o compositor, em sucessivos depoimentos posteriores fez questão de desprezar - chama a atenção pelo grande número de renomados intérpretes internacionais de sua obra, tais como: Hermann Scherchen, Esteban Eitler, Guisela Blank, Maurice Milles, Juan Carlos Paz, Francisco Lopes Graça, entre outros. No Brasil, as execuções foram

realizadas por intérpretes de igual importância, como: H. J. Koellreuter, Eunice Catunda, Jaioleno dos Santos, Airton L. Barbosa, Waltel Branco, Eleazar de Carvalho, entre outros.

Este pesquisador reafirma a intenção de não tecer maiores comentários sobre esta fase, por se desviar totalmente do tema central deste trabalho, que se prende à temática folclórica. No entanto, duas obras merecem ser mencionadas por escaparem, aparentemente, da estruturação que norteia a quase totalidade das demais obras, que é o dodecafonismo.

São elas: a Suíte para violão, composta em 1946, gravada em disco CBS pelo violonista Waltel Branco. Esta peça possui três movimentos: Ponteado, Acalanto e Choro.

A outra obra é a Suíte, para flauta e clarineta, composta em 1949, tendo sua primeira audição realizada em 1956 pelo intérprete Esteban Eitler e Rodrigo Martinez na Agrupación Tonus, em Santiago do Chile. No Brasil, foi executada pela flautista Odette Ernst Dias e a clarinetista Brigitte de Moura Castro. Esta obra possui cinco movimentos, a saber: Obstinado, Canção, Polca, Marcha Fúnebre e Final.

Estas duas produções possuem os títulos dos movimentos diferentes das demais composições deste período - dodecafônico - que apenas utilizam os termos alusivos aos andamentos tradicionais para identificar seus movimentos, ou seja, Allegro, Andante, etc.

O compositor Antônio Emanuel Guerreiro de Faria Jr., ao escrever a dissertação “Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas”, focaliza, com detalhes, a influência exercida por Mário de Andrade na definição estética de Guerra-Peixe. Assim, a Suíte para violão parece ser a primeira obra escrita por Guerra-Peixe - ainda na fase dodecafônica - sob a influência de Mário de Andrade. Em depoimento prestado em 20 de outubro de 1992 ao Museu da Imagem e do Som - MIS - R.J., Guerra-Peixe assim se pronunciou:

o importante é pegar o que vem de fora e deformar, adaptar o nacional. Foi isso que eu fiz; quer dizer, pretendi fazer com o dodecafonismo. Tanto que escrevi uma peça para violão, que chamei de Suíte, três peças para violão, dedicada a Mozart Araújo.(Guerra-Peixe, 1992, MIS-R.J).

A primeira frase de Guerra-Peixe neste depoimento é uma referência ao pensamento de Mário de Andrade exposto no “Ensaio Sobre a Música Brasileira”: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” (Andrade, 1972, p.26)

Pelo que nos revelam as pesquisas, a tentativa do compositor de nacionalizar o dodecafonismo é um fato amplamente conhecido e, pelo visto, não se fixa apenas na Suíte para Violão. Pelo menos, é o que sugere as palavras de Renato Almeida:

Guerra-Peixe, também folclorista e musicólogo, preocupou-se, desde 1945, em procurar certos traços melódicos de nossas cantigas, do que nos dão testemunho o andante do `Trio de Cordas; a 1ª Sinfonia; as Dez Bagatelas e outras produções da época, mesmo no rigorismo dodecafônico’. (Almeida, 1948, p. 174)

Além de Mário de Andrade, que Guerra-Peixe não teve a oportunidade de conhecer pessoalmente, a presença do musicólogo Mozart Araújo também foi constante. Era amigo pessoal do compositor e muito o incentivou a realizar pesquisas folclóricas e adotar uma estética nacional. Desta forma, uma obra dedicada a Mozart jamais poderia trazer o dodecafonismo em sua totalidade. Talvez isto justifique, na Suíte, os toques populares utilizados e a tentativa de mudança estética.

Sobre o rompimento de Guerra-Peixe com a técnica dodecafônica, e sua opinião sobre este tipo de estruturação, é bastante esclarecedor seu depoimento:

Eu acabei com uma concepção que toda repetição seria um negócio mais ou menos elementar, e eu tava naquela de querer ser o refinado. Então os meus temas não se repetiam nunca. Eles eram desenvolvidos, sempre modificados, mas nunca repetidos tal e qual. Você vê isso nas peças de 44 e muitas de 45 (Guerra-Peixe, 1992, MIS - R.J).

Por fatos como este é que Guerra-Peixe abandona, gradativamente, o serialismo de Schoenberg, a partir do final dos anos quarenta.

No entanto, este conhecimento lhe trouxe flexibilidade técnica e domínio do `metier` da estruturação musical.

Em resposta à pergunta do professor Renault Pereira de Araújo, Guerra-Peixe emite sua opinião sobre o dodecafonismo:

R.A. Maestro, o dodecafonismo serviu para alguma coisa?

G.P. Pelo menos para achar que não prestava, né? (risos) mas serviu - pra quem não quer como eu - se bem que eu uso muitas formas convencionais, formas clássicas, né?

Mas muitas vezes eu fico à vontade, e mesmo nesta forma clássica, existe, que forma é um negócio muito amplo, cheio de minúcias, não é só o tema aqui, o tema ali.

E o que vai nesse tema? qual é a harmonia? qual é o que isso e aquilo?

Então o dodecafonismo me serviu sim, para estabelecer um tratamento assim, de unidade, mesmo na música não dodecafônica. Principalmente, foi no dodecafonismo que eu aprendi o processo da harmonia acústica; que foi uma palavra que o Koellreuter trouxe para o Brasil. Eu não sei se Hindemith que foi quem descobriu esse negócio, que deu nisso aí. Mas o fato é que a gente fica com a liberdade de criar a harmonia que quiser, sem depender daquilo que é acorde assim, acorde... tudo já feito. A gente fica completamente livre. Seja um amontoado de notas, seja com duas notas só... (Guerra-Peixe, 1992, MIS - RJ).

Embora reconhecendo que adquiriu `tarimba`, ou `munheca` como costumava se expressar, com a técnica dos doze sons, Guerra-Peixe coloca em prática sua decisão de mudar a orientação estética de sua produção.

Em outro momento do depoimento ao MIS do Rio de Janeiro, o compositor assim se manifesta:

é, então aconteceu que em 1948 eu já estava cheio do dodecafonismo e queria procurar uma solução que não fosse o Rio de Janeiro e, então se apresentou a oportunidade de ir para Recife (Guerra-Peixe, 1992, MIS - RJ).

2.3 Fase de transição

Esta fase, que chamarei de transição, ou experimental, como defende o compositor Antônio Guerreiro (1997), corresponde aquele período em que Guerra-Peixe começa a nacionalizar sua produção, que ainda é dodecafônica.

As obras principais desta fase são as seguintes:

- Trio para cordas (Allegro, Andante, Allegro con fuoco) - 1945
- Suíte para violão (Ponteados, Acalanto, Choro) - 1946
- Suíte para quarteto de cordas (Maracatu, Pregão, Modinha, Frevo) - 1949
- Abertura Solene - 1950

No catálogo de Guerra-Peixe, elaborado pelo próprio em 1970, encontra-se o Trio para cordas e a Suíte para violão, na fase dodecafônica, enquanto a Suíte para quarteto de cordas e a Abertura Solene são classificadas na fase nacionalista.

2.3.1 Pequeno comentário sobre estas obras

- Trio para cordas - (Allegro, Andante, Allegro con fuoco)

Obra composta em 1945, em pleno período dodecafônico. Em seus “Principais traços evolutivos da produção musical”, que na realidade é o capítulo V de seu Curriculum Vitae, uma espécie de auto-análise musical, assim comenta o compositor sobre o seu trio:

No entanto, como o critério de série simétrica já não bastasse então aos propósitos do compositor - em que pese, diga-se de passagem, o pseudo-dodecafônico - um novo caminho é experimentado, ao enxertar no Andante do Trio de cordas, de 1945, contornos melódicos que, conquanto ainda vagamente, sugerissem a Modinha brasileira (Guerra-Peixe, Curriculum Vitae, 1971, Cap.V, p.2).

Ao que parece, a expressão pseudo-dodecafônico utilizada por Guerra-Peixe nos dá um “retrato” exato do tipo de música que ele estava realizando naquela época. Um enxerto aqui, outro lá. Uma experiência rítmica ou melódica, sem um sistema nítido e racionalizado, que o compositor pudesse dizer: “esta é uma forma de compor” (Miguel, 1991, fita k7).

- Suíte para violão (Ponteados, Acalanto, Choro)

Esta obra, ainda dodecafônica, faz parte da série de peças em que Guerra-Peixe tenta nacionalizar a técnica dos doze sons. Foi composta, na realidade, na intenção de provar a

Mozart Araújo, a possibilidade de atingir o propósito nacionalizante. Em seus Principais traços, o compositor escreve o comentário:

Tão seguro está da enganadora possibilidade de conciliar um certo tipo de dodecafonismo com elementos do populário que compõe - tentando prová-lo a Mozart de Araújo - a Suíte (antes `três peças`) para violão, introduzindo na obra remotas sugestões de música popularesca. Agora o ritmo brasileiro se faz imprescindível, embora diluidamente (Guerra-Peixe, Curriculum Vitae, 1971, Cap.V, p.2).

- Suíte para quarteto ou orquestra de cordas (Maracatu, Pregão, Modinha, Frêvo)

Obra escrita em 1949, com estréia no mesmo ano em Recife.

Ainda no texto dos “Principais traços”, Guerra-Peixe faz o comentário sobre esta obra:

Impulsionado pelo ambiente, escreve a Suíte para quarteto ou orquestra de cordas, utilizando-se de elementos populares mais diretos, embora como resultado ainda de consultas bibliográficas e alguma música popularesca impressa. Vale-se nela do toque de gongué (instrumento popular), observado nos Maracatus estilizados de Capiba: anota o Pregão que um menino, vendedor ambulante, entoa na rua e chega ao quarto do hotel; inventa uma Modinha, como já a conhecia; e tenta a estilização do Frêvo ouvido em execuções radiofônicas, em andamento errôneo, por imitação das gravações cariocas (Guerra-Peixe, Curriculum Vitae, 1971, Cap.V, p. 4 - 5).

Numa crítica que mais tarde escreveria D’Or sobre a obra, suas palavras expressam a mesma impressão que posteriormente o compositor viria a ter quanto ao material sonoro empregado. Assinala D’Or: “Abordando ritmos familiares à música popular de Pernambuco, de tal maneira os embaralhou de suas inventivas que nós que tão bem os conhecemos pouco sentimos da realidade em que pretendeu buscar inspiração.” (Guerra-Peixe, Curriculum Vitae, 1971, Cap.V, p. 5)

No entanto, sobre esta crítica, observa o compositor: “contudo, o resultado parece animador, mormente se levarmos em conta a falta de informações mais seguras sobre a

música popular mais autêntica” (Guerra-Peixe, Curriculum Vitae, 1971, Cap.V, p. 5).

No depoimento para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o compositor fez o seguinte comentário sobre sua mudança para Recife e a composição deste quarteto:

e, tomei daquele trabalho da programação da Radio Jornal do Comércio. Lá, os músicos tinham organizado um quarteto de cordas, e pediram pra eu escrever alguma coisa para eles tocarem. E eu escrevi uma Suíte para quarteto de cordas: Maracatu - quer dizer, eu ainda não tinha ouvido o verdadeiro maracatu, mas, maracatu comercial, como tem aquele gongué (canta), como todo mundo sabe, eu botei isso na viola e pronto, né? não deixa de ser. E foi adiante. Agora, a melodia, não tem nada a ver com melodia de maracatu.

O segundo movimento foi um pregão. Eu tava num hotel, trabalhando na mesa, assim, perto da janela e ouço, lá embaixo, um garoto cantando:

ô cocada, cocadinha de coco! ê, cocada de coco (canta).

Fiz o segundo movimento aí, sem sair do lugar.

Bom, o terceiro movimento é uma modinha, estilo de modinha, inclusive de cinco tempos, que é coisa que não se usa na música popular, mas eu fiz assim e funcionou. Não perdeu o sentido rítmico da coisa.

E o final, Frêvo, eu já tinha ouvido; mas ainda não tinha entrado na coisa. Então eu fiz um tema aí, e depois eu já estava muito cheio do dodecafonismo, eu fiz um pequeno tema e variações em cima deste tema, ouviu?

Fiz variações em cima deste tema.

Este foi o primeiro trabalho.

Quando eu voltei pro Rio, que eu trouxe isto gravado, né? o negócio para orquestra de cordas, depois, quando mandei copiar, acrescentei o contrabaixo; ficou, quarteto de cordas ou orquestra de cordas (Guerra-Peixe, 1992, MIS - RJ).

Creio ser este o depoimento mais completo de Guerra-Peixe sobre esta obra, onde o compositor explica, com detalhes variados, a concepção da mesma.

- Abertura Solene (para orquestra)

Em Pernambuco Guerra-Peixe compõe, para um concurso, a obra “Abertura Solene” que, pelo visto, não o agrada.

Em correspondência com o musicólogo Mozart Araújo, datada de 29/05/1950, o compositor faz referência à estréia da mesma: “fez grande sucesso mesmo para o público. Todavia eu não a considero composição. Tanto assim, que não figurará na relação de minhas

obras” (Guerra-Peixe, cartas a Mozart Araújo, 1950. Centro Cultural Banco do Brasil, Biblioteca Mozart Araújo).

Creio que o compositor, com o tempo, mudou de opinião, pois este pesquisador encontrou a referida obra no catálogo de 1970, elaborado pelo próprio compositor.

Esta obra parece ser, de fato, uma tentativa de Guerra-Peixe nacionalizar sua produção, pois em 1950, ele já se encontrava em Recife em plena atividade de pesquisas folclóricas, e, pelo visto, já começava a utilizar o fruto de suas pesquisas em sua produção musical, como indica uma outra parte desta correspondência, onde o compositor afirma: “os tímpanos nas páginas 35 e 44 fazem o ritmo das zabumbas nos maracatus”.

O compositor e musicólogo Antônio Emmanuel Guerreiro de Faria (1997) observa a existência de dois padrões rítmicos diferentes nesta obra. O primeiro aparece no compasso 31, se estendendo até o compasso N.º. 36. O segundo, aparece no compasso N.º. 43, no quadro intitulado “Auge da Campanha Abolicionista”, com notação a lápis, entre parênteses acima da parte dos tímpanos:

(ritmo de Maracatú)

Comp.31 G-D Lento $\text{♩} = 76$

Comp.43 F-C Lento $\text{♩} = 76$

Exemplo musical 1. Abertura Solene, Guerra-Peixe, c.31-32, 43-44

Ainda, segundo Antônio Guerreiro de Faria, a utilização de ritmo advindo da observação e coleta de elementos populares começa de fato, nesta obra; e continua:

“é verdade que o mesmo já havia acontecido durante a composição do Pregão da Suíte para quarteto de cordas.” (Guerreiro, 1997, p.41)

2.4 Fase nacional (1949 – 1993)

Esta fase, que compreende o período de 1949 até 1993, quando o compositor veio a falecer, é, sem dúvida, a fase mais importante de Guerra-Peixe; onde sua técnica de composição e orquestração teve pleno êxito, não deixando margem a questionamentos, mesmo dos críticos mais puristas.

As palavras de Renato de Almeida, no *Compêndio de História da Música Brasileira*, deixam claro esta competência de Guerra-Peixe: “A sua obra, talvez de excessivo apego ao folclore, se afirma por uma apreciável consistência, pela plasticidade da forma e pelo virtuosismo da orquestração.” (Almeida, 1958, p.175)

Neste momento temos um compositor que, após riquíssimas pesquisas sobre o folclore em Recife e São Paulo, - o compositor mudou-se de Recife para São Paulo em 1953 - já possuía uma técnica composicional elaborada e não tinha mais dúvidas do caminho que iria seguir. Neste sentido, sua ida para Pernambuco contou com o apoio “moral” de Mozart Araújo; e as idéias de Mário de Andrade também nortearam a decisão do compositor em se deslocar para o nordeste.

Dissertações, como a já citada, do compositor Antônio Guerreiro, abordaram com detalhes riquíssimos esta relação de Guerra-Peixe com os dois musicólogos brasileiros.

No entanto, um personagem fundamental nesta decisão do compositor em se mudar para Recife, passa despercebido em boa parte do que se escreve sobre Guerra-Peixe. Trata-se do professor Paulo Carneiro, de cuja existência o ainda menino-prodígio Guerra-Peixe viria tomar conhecimento.

No programa da TVE, intitulado “Os mágicos” - infelizmente já extinto, Guerra-Peixe concede ao repórter responsável pelo programa, outra valiosa entrevista, onde responde a várias questões. Aqui estão, transcritas, algumas:

Repórter: Embora nascido em Petrópolis, maestro, o senhor tem uma profunda identidade com o nordeste. Por que?

Guerra: Bem! em primeiro lugar, o fundador da Escola de Música gratuita, que ainda hoje existe em Petrópolis, que é a Escola de Música Santa Cecília, ele foi para lá em 1891 e, em 93, fundou esta escola que até hoje existe. Escola que foi ajudada, inclusive, pelo Visconde de Tauné. E, ali, eu estudei de graça, com violino emprestado e tudo. De modo que quando eu fui para Pernambuco, já tinha simpatia por Pernambuco em virtude desse Paulo Carneiro ter sido um Pernambucano que se aclimatou em Petrópolis, né? (Guerra-Peixe, TVE, [s.d.])

Na continuação deste depoimento, o compositor dá uma explicação mais ‘técnica’ de sua mudança para a terra do maracatu:

Agora, o que me levou mesmo, foi que eu fazia uma música de vanguarda, de caráter cosmopolita, e embora eu tentasse nacionalizar esta corrente chamada expressionista, eu notava que não havia condição. Inclusive tentei o desenho para ver se conseguia uma identidade, para me sugerir qualquer coisa na música e, realmente, sugeriu, mas não deu. Ouviu?

Então acabei deixando isto e era preciso fazer uma coisa de base popular.

Bom! embora eu tocasse Choro, tivesse composto Choro, samba. essa coisa toda, no estilo antigo, mas o fato é que este tipo de música urbana já estava em decadência.

O grande centro era o Rio de Janeiro.

Os grandes já não faziam mais nada.

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

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

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

Então, aí, eu fui morar em Pernambuco. E, durante três anos, trabalhando numa estação de rádio, lá, eu cumpria minhas obrigações. O resto era para fazer pesquisas folclóricas. (Guerra-Peixe, TVE, [s.d.])

Na parte profissional, Guerra-Peixe não obteve o calor humano que esperava receber.

Assim, Recife se tornou, para o compositor, apenas um motivo de pesquisas folclóricas.

No decorrer desta entrevista, esta situação é abordada:

O meio musical, quer dizer, os donos do meio musical, me boicotaram, felizmente; eu pude dedicar este tempo à pesquisa folclórica: maracatu, xangô,

cabocolinho, reza-de-defunto. Viajei pelo interior e tal, e, graças a isto, eu tenho um conhecimento bom de folclore. (Guerra-Peixe, TVE, [s.d.]

Em artigo publicado na Revista da Academia Nacional de Música, em 1999, sob o título: “Aspectos nacionalistas na obra de Guerra-Peixe”, a professora e musicóloga, Maryla Duce Campos Lopes, destaca, como obras representativas na produção do compositor, os seguintes títulos:

Trio N.º. 2, para sopros (1951); e a

Sonata N.º. 2, para violino e piano (1978)

Sobre estas obras, acrescenta a pesquisadora: “existe, em ambas as peças, uma preocupação de mostrar uma arte popular...” (Lopes, 1999, p.69).

No catálogo de 1970 aparecem ambas as peças na fase nacionalista, definida pelo compositor como sendo sua terceira fase. Do texto de Maryla Duce Campos Lopes (1999), uma determinada afirmação encontra eco em quase todos os trabalhos que se tem produzido sobre a técnica composicional de Guerra-Peixe. É a utilização da forma Suíte para adquirir a prática da estilização temática: “Usando o esquema da Suíte de feitiço popular, cria uma ambientação abasileirada no tratamento temático, com ampla aplicação das técnicas imitativas e de contraste entre os timbres próprios dos instrumentos escolhidos.” (Lopes, 1999, p.69)

É evidente, que aqui a musicóloga está se referindo ao Trio N.º. 2 para sopros. Justamente, sobre a utilização da forma Suíte, no sentido de adquirir técnica composicional, em detrimento da forma Sonata, Guerra-Peixe parece afinar-se à posição de Mário de Andrade, exposta em seu “Ensaio”: “A forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem.” (Andrade, 1972, p.67)

E continua: “E já que estou imaginando em peças grandes, é fácil de evitar as formas de Sonata, Tocata etc. muito desvirtuadas hoje em dia.” (Andrade, 1972, p.67)

A empolgação de Mário de Andrade com a forma Suíte, no sentido de sua adaptação à música brasileira, era tão grande que, em seu “Ensaio” propôs um modelo de suíte brasileira:

Modelo de Suíte brasileira proposta por Mário de Andrade:

1. Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
 2. Cateretê (binário rápido);
 3. Coco (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda;
 4. Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da Aria antiga;
 5. Cururu (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
 6. Dobrado (ou Samba ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).
- Suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual a gente pode criar numerosíssimas (Andrade, 1972, p.68-69).

Ao que parece, Guerra-Peixe levou muito a sério a orientação de Mário de Andrade, publicada em seu “Ensaio”, que foi lido pelo compositor em 1939, como se pode constatar com a série de Suítes composta, já a partir da primeira fase do compositor:

Suíte Infantil N°. 1 - para piano - 1942

I - Ponteio

II - Valsa

III - Choro

IV - Seresta

V - Axêxê

Suíte Infantil N°. 2 - para piano - 1949

I - Ponteado

II - Valsa

III - Modinha

IV - Marcha

Suíte Nº. 1 - para piano - 1949

I - Ponteio

II - Choro

III - Toada

IV - Dobrado

Suíte Nº. 2 - Nordestina - para piano - 1954

I - Violeiro

II - Cabocolinhos

III - Pedinte

IV - Polca

V - Frevo

Suíte Nº. 3 - Paulista - para piano - 1954

I - Cateretê

II - Jongo

III - Canto-de-trabalho

IV - Tambú

Suíte para quarteto de cordas - 1949

I - Maracatu

II - Pregão

III - Modinha

IV - Frevo

Suíte Sinfônica Nº. 1 - Paulista - 1955

I - Cateretê

II - Jongo

III - Recomenda de Almas

IV - Tambú

Suíte Sinfônica Nº. 2 - Pernambucana - 1955

I - Maracatu

II - Dança de Cabocolinhos

III - Aboiado

IV - Frevo

No entanto, o primeiro contato com Mário de Andrade não foi o “Ensaio”, e sim o prefácio escrito por este, para o livro “Estudos de Folclóre” de Luciano Gallet.

Em resposta ao compositor e regente Ernani Aguiar, ex-discípulo de Guerra-Peixe, formulada no depoimento do Museu da Imagem e do Som - MIS - RJ, em 20 de outubro de 1992, esta seqüência de leituras é relatada:

E.A.: Maestro, o senhor conheceu primeiro o Koellreuter ou já tinha tomado contato com a obra de Mário de Andrade antes? Quem foi primeiro?

G.P.: A primeira leitura que fiz de Mário de Andrade, foi o Prefácio sobre o livro Estudos de Folclóre de Luciano Gallet. Foi em 38. Em 39 eu conheci o Ensaio Sobre a Música Brasileira. Aí começou a mudar tudo, né? comecei a verificar Villa-Lobos, outros mais. (Guerra-Peixe, 1992, MIS - RJ)

Uma obra que ganha destaque, neste processo de nacionalização é, sem dúvida, o Quarteto Nº. 2 para cordas; composta em 1958. De acordo com o depoimento do próprio compositor, esta peça é representativa, no sentido de ser a ‘pedra fundamental’ de todo seu direcionamento estético futuro.

No depoimento de 1992, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, assim se expressou o compositor:

A partir de 58, que eu fiz o Quarteto de cordas nº. 2, aí eu fiquei mais à vontade. Me preocupei com a forma que eu uso no primeiro movimento. Não Allegro de Sonata, mas a forma do cateretê, desenvolvido de uma maneira que eu achei que deveria ser assim, para atingir os fins, né? Então, mas aí eu usei tudo o que queria, harmonia, melodia e tudo, sem... tem que ser assim! Esta é uma referência para tudo o que vem posteriormente. (Guerra-Peixe, 1992, MIS – SP)

Em outro momento, em entrevista concedida a este pesquisador, Guerra-Peixe comenta a importância da forma suíte, para prática da composição nacional – já abordada, anteriormente – e faz alusão ao Quarteto nº. 2 para cordas, além de comentar sua ida para Pernambuco e, posteriormente para São Paulo:

G.P.: É, foi aí que eu cheguei lá e comecei a trabalhar. Fazia composição e pesquisa ao mesmo tempo. Mas à medida que ia avançando na pesquisa musical, eu notava que o que eu via assim no momento me parecia superficial, porque eu não entrei com profundidade no assunto, faltava tempo. É preciso a gente `morar no assunto`, vamos dizer assim. É preciso dar tempo ao tempo para assimilar aquilo, não é? Eu ouvi com muita atenção, com muito cuidado a música dos `cabocolinhos`, disso e daquilo, mas na hora de usar não é bem aquilo, ainda mais que eu tinha o vício do dodecafonismo. Foi aí que eu parei; resolvi parar de compor. De lá fui para São Paulo, ouvindo as coisas de lá, tão diferentes, foi que o nordeste me pareceu mais claro. As coisas ficaram mais fortes para o meu entender. Foi aí que eu comecei a trabalhar música do nordeste em São Paulo de uma maneira mil vezes melhor, bem como a trabalhar em São Paulo. Mas trabalhar como? Primeiro usando aquelas coisas típicas, principalmente em Suítes, a fim de sistematizar. Isto eu fiz também com a música do folclore paulista. Por exemplo, na Suíte Nº. 1, para piano, paulista; na Suíte Sinfônica Nº. 1, paulista; eu fiz as coisas mais ou menos em cima de... E assim andou, e outras pequenas peças que eu escrevi até que, no Quarteto Nº. 2, comecei a me soltar um pouco mais e fui me soltando até que, a partir de 60, já fiquei mais livre, né?

De modo que eu procurei fazer uma sistematização de elementos populares, quer dizer, fazer o treinamento, `fazer a munheca`, fazer um artesanato nacional (Guerra-Peixe, depoimento a Randolf Miguel, fita k7, 1991,).

O Cateretê parece ter sido uma forma muito utilizada por Guerra-Peixe, no sentido de praticar a técnica composicional nacional.

Em carta a Mozart Araújo, o Quarteto N^o. 2 e o Cateretê são mencionados pelo compositor:

eu próprio tive que me virar e aos poucos copiar o Quarteto N^o. 2. Mas já estou acostumado, pois isso acontece desde que cheguei, iludido com esta cidade. Com a partitura, algumas notas que escrevi, para orientar quem escreva os comentários. Apesar de não entrar em detalhe aí vai uma pista para os compositores que seguem o nacionalismo musical, isto é, uma dica que possibilita substituir o tradicional allegro de sonata (que enche! e já está muito gasto) por uma forma brasileira: a do Cateretê ou Catira. Quem quiser que... (carta à Mozart Araújo, 22/09/1960, SP).

Sobre este Quarteto, o compositor deixou escrito na página 10 de seu "Principais Traços Evolutivos da Produção Musical":

Nesta obra, o ainda usual allegro de sonata é substituído pela forma ampliada do Cateretê paulista. Apenas a forma, pois o conteúdo é no estilo nordestino; e no caso, uma coisa nada tem a ver com outra. Possibilitam a substituição os próprios elementos contrastantes do Cateretê; o Rasqueado (toque rítmico-harmônico de viola `brasileira`, viola caipira); a Moda (canto a duas vozes. de solista e seu segunda); o Palmeado e o Sapateado (elementos necessariamente rítmicos); e o Recortado (canto coral em terças, em andamento mais vivo). Sugerem seções mais ou menos equivalentes (não análogas) às do desenvolvimento da clássica sonata bitemática, porém mais ingênuas em virtude dos temas. Pois introduzir temas de caráter matuto ou caipira no `allegro de sonata` seria o mesmo que colocar um interiorano, com toda a sua simplicidade e costumes rústicos, dentro de um refinado Smoking. (Guerra-Peixe, 1970, p.10)

Pelo exposto fica claro a importância desta obra, no sentido de inaugurar a terceira e última fase do compositor. É, por assim dizer, o momento em que a `fase de transição` tem seu término.

- Suíte N^o. 3, para piano (1954)

Esta obra chama atenção por uma série de fatos, às vezes, conflitantes. Em papel datilografado pelo próprio compositor, tem-se a seguinte informação:

composição terminada a 13 de julho de 1954, assinala a primeira experiência no sentido de compor música segundo determinadas características do folclore do Estado de São Paulo. Esta experiência resultou de pesquisas folclóricas feitas *in loco*, no decorrer de 1953-54. (Guerra-Peixe, folha avulsa, 1954).

No catálogo de obras do compositor (1970) esta obra está relacionada sob o título Suíte Nº. 2, paulista, com as seguintes informações: "o tema do terceiro movimento é anônimo; publicado por Mário de Andrade." (Guerra-Peixe, 1970, Cap. VI, p.11)

Pelo visto, fica aqui uma questão para ser resolvida em futuros estudos: esta obra, feita em 1954, já utiliza a forma do Cateretê em toda sua plenitude. No entanto, coube ao Quarteto Nº. 2, composto em 1958, o destaque de ser a obra que impulsionou a última fase de Guerra-Peixe.

Como se explica esta supremacia do Quarteto Nº. 2 em relação à Suíte Nº. 3, se esta obra foi escrita posteriormente e ambas utilizam a temática folclórica?

Sobre o uso do Cateretê, a apostila feita pelo compositor em 1983, para o curso de composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (Guerra-Peixe era professor de composição desta instituição nesta época) em sua parte III, assim esclarece:

O autor desta redação aproveitou esta forma na Suíte Nº. 3, para piano, nas proporções de música para o instrumento; na Suíte Sinfônica Nº. 1 - Paulista (gravada em Moscou, pela Orquestra do Estado), com mais recurso de ampliação; e no primeiro movimento do Quarteto No. 2, para cordas, substituindo perfeitamente o allegro de sonata. (Guerra-Peixe, 1983, p.34)

Ao final do texto, ainda se lê no `pé da página`:

em tempo - na forma do Cateretê aproveitada no `Quarteto No. 2`, para cordas, cuja explicação não foi anteriormente escrita, o caso é o seguinte: o conteúdo é de caráter nordestino. De modo que o rasqueado paulista foi substituído pelo ponteadado nordestino; a moda, pela solfa; e o palmeado e rasqueado, pelos mesmos efeitos porém os em voga no nordeste. E recortado ficou nordestinizado, sem compromisso. (Guerra-Peixe, 1983, p.34)

2.5 Obras sugeridas por Guerra-Peixe

Durante o período de busca de informações para compor o presente trabalho, este pesquisador se deparou com duas listagens elaboradas pelo próprio compositor, sobre sua obra.

Isto demonstra que a curiosidade sobre sua produção musical não é de um ou outro musicólogo, mas sim de vários, pois as listagens aqui presentes foram em resposta a distintos pedidos.

Do programa "Os mágicos" da TVE, com roteiro e direção do jornalista Araken Távora, realizado, provavelmente em finais dos anos setenta e início dos oitenta - não foi possível precisar a data - foi extraído o seguinte trecho:

Repórter: Se dentro de todas as suas composições, maestro, o senhor tivesse que selecionar uma única obra, que obra seria esta?

G.P.: Eu não poderia fazer isso, porque a cada momento da minha evolução, tem uma que se destaca mais, e que é importante para mim nesta evolução. De modo que eu posso citar a Sonata No. 2 para piano; o Trio para violino, violoncelo e piano, que foi 2º prêmio na Rádio Ministério da Educação, e um Quarteto de cordas, a Sinfonia No. 2 - Brasília, que chegou a ser apresentada duas vezes com enorme sucesso. A obra Museu da Inconfidência, inspirada no museu de mesmo nome, que a Sinfônica Brasileira gravou na Europa. Isto está aí lançado em disco. A Retirada da Laguna, que ainda não foi apresentada em concerto, e um Duo para clarineta e fagote; bem como o Cânticos Serranos Nº. 2, que foi cantado na Bienal, por Maria da Glória Capanema. (Guerra-Peixe, Os Mágicos, TVE, [s.d.]

Em importante entrevista para o jornal "Suplemento Literário", de Belo Horizonte – MG, concedida em 1984, o próprio compositor propõe um roteiro das suas principais obras.

São elas:

O Noneto dodecafônico (1945); a Suíte Sinfônica No. 2, de ambientação nordestina (1955); a Sinfonia No. 2 - Brasília - (1960); Sonata No. 2, para piano (1967); Duo para clarineta e fagote (1970), que tem sido considerado obra-prima; Cânticos Serranos No. 2, para canto e piano; Sonata No. 2, para violino e piano (1978); Drummondiana, para meio-soprano e orquestra; Prelúdios Tropicais para piano (1978-79); Lúdicas, para violão (Guerra-Peixe, Suplemento Literário, MG, 1984, p. 1).

Comparando as duas listas, observa-se a repetição de apenas 4 obras. São elas:

Sinfonia No. 2 - Brasília (1960);

Sonata No. 2, para piano (1967);

Duo para clarineta e fagote (1970);

Cânticos Serranos No. 2, para canto e piano (1978).

O aspecto curioso situa-se na inclusão do Noneto Dodecafônico, na segunda lista, pois o compositor afirmou, em várias entrevistas, a sua indisposição em considerar sua produção dodecafônica como relevante.

Por outro lado, é estranho a não inclusão da obra *Suíte Sinfônica N.º 1 - Paulista* (1955) em nenhuma das duas listas, pois se trata de produção marcante em sua trajetória composicional, como salientou o crítico da revista "Cultura Soviética", senhor Judim, por ocasião da apresentação desta obra naquele país: "As formas das peças que compõem essa obra sinfônica revelam bem o conhecimento e o interesse do autor pela arte popular de seu país." (Guerra-Peixe, Contracapa do disco vinil, *Suíte Sinfônica n.º 1*, Moscou, 1957).

A impressão que se tem, ao concluir este capítulo, é que a obra de Guerra-Peixe espelha, em quase sua totalidade, a intenção de expressar os ritmos e melodias do populário brasileiro. Neste sentido, o compositor buscou, através de incansáveis pesquisas, o aprimoramento de seu conhecimento na folc música. O diferencial adotado por Guerra-Peixe foi, sem sombra de dúvida, o sistema de interação com a manifestação *in loco*, pois o aprendizado dos toques de percussão, bem como das formas de melodiar, foram suficientemente desenvolvidas pelo compositor.

Algumas obras demonstram, evidentemente, uma fase de incerteza; num processo, ainda primário de absorção da essência musical. No entanto, a partir de um determinado momento, a competência se solidifica e simplifica-se, gerando, como resultado, obras que jamais deixarão dúvidas sobre a intenção do compositor, e servirão de base para futuros pretendentes a esta magnífica área da arte.

Talvez fosse mais fácil, ou simples, escrever um trabalho sobre as obras "não influenciadas pelo folclore", visto que o catálogo de Guerra-Peixe tem uma proporção de quase 80 % de obras com alguma relação com o folclore brasileiro, seja nas fases I, II e III do compositor ou até na fase que este pesquisador intitulou de transição.

III - PROCESSOS DE ESTRUTURAÇÃO USADOS POR GUERRA-PEIXE A PARTIR DE ELEMENTOS FOLCLÓRICOS

Como foi visto no capítulo anterior, a leitura do “Ensaio sobre a Música Brasileira”, de Mário de Andrade, foi fundamental para que Guerra-Peixe pudesse nortear seu caminho composicional. Entremeadada com calorosos debates com o musicólogo Mozart Araújo, sua obra foi se solidificando numa estética brasileira bastante pessoal e, porque não dizer, original.

A técnica musical adquirida com o aprendizado e prática do dodecafonismo, aliado à realização de pesquisas de campo, mais a sua capacidade pessoal, o consagraram com um *status* pouco comum entre os compositores do Brasil.

Embora re-negasse, posteriormente, sua música serialista, como estética possível de ser nacionalizada, o compositor nunca negou a utilidade deste aprendizado. O diálogo estabelecido com o professor e amigo Renault Pereira de Araújo, no depoimento do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, visto anteriormente, nos dá uma noção exata da importância deste aprendizado para Guerra-Peixe. Mas, é no folclore brasileiro, que este incansável pesquisador foi buscar elementos que o solidificaram como um dos compositores mais importantes do Brasil. É justamente neste repertório pós-dodecafonista que este capítulo se insere, na intenção de desvendar alguns procedimentos adotados pelo compositor, no momento exato da composição. Para tal, uma série de análises musicais foram realizadas. Neste sentido, alguns critérios foram adotados para a escolha das obras a serem trabalhadas. São eles:

- relevância da obra na trajetória composicional do compositor, no sentido de fundamentar sua técnica de composição;

- disponibilidade de fontes primárias e secundárias.

Desta forma, este pesquisador acredita ter realizado um razoável 'confronto' entre a produção artística de Guerra-Peixe e as fontes, principalmente primárias, disponíveis para este fim.

A opinião de Edino Krieger sobre a interação de Guerra-Peixe com o folclore brasileiro nos fornece um panorama exato da dimensão artística adquirida por este compositor:

a relação de Guerra-Peixe com o folclore é mais orgânica e se processa no plano interno de sua própria linguagem musical. É a idéia musical e sua estrutura interna o que lhe interessa, mais do que o seu aspecto exterior, pitoresco ou mesmo expressivo. A expressão ele a reproduz como uma referência musical, sem exacerbá-la com ênfases ou intenções interpretativas desnecessárias. Talvez por isso, ele é o mais próximo de todos do material que utiliza, embora paradoxalmente o mais livre em sua manipulação e elaboração. É que essa elaboração se processa sempre num plano sonoro e formal, portanto mais racional e objetivo, sem interferir na essência das idéias musicais originais, não obstante sua transfiguração pelo trabalho composicional a que são submetidos. É talvez, por isso, mais brasileiro do que nacionalista. (Krieger, encarte do CD, Repertório da Rádio MEC, [s.p.]).

Pelo exposto no capítulo anterior, verifica-se que a intenção de Guerra-Peixe em buscar uma estética nacional baseada no folclore, não começou necessariamente com a leitura de Mário de Andrade. Este veio sim, fortalecer uma tendência já salientada nos primeiros anos de estudos musicais do compositor. Pode-se dizer que Mário de Andrade ajudou-o a definir as diretrizes que iria seguir e os parâmetros que iria estabelecer. Neste sentido, este capítulo aborda o processo artístico adotado no planejamento composicional, quando tenta explicar o tipo de variação empregado nas estruturas rítmico-melódicas de suas obras.

3.1 O termo, 'o pulo do gato', como sinônimo de estilização

Durante os anos de 1988 a 1993, este pesquisador teve a oportunidade de ser aluno de Guerra-Peixe, desenvolvendo com ele, estudos de composição, harmonia e orquestração.

Em determinado momento, entre um assunto e outro, foi-lhe perguntado como era o processo que utilizava para trabalhar o elemento rítmico-melódico proveniente do folclore em sua composição.

A resposta veio em forma de um sorriso e, em seguida, uma metáfora muito comum nos meios populares: “Esse é o pulo do gato.” (Guerra-Peixe, depoimento a Randolph Miguel, fita k7, 1991)

Em outras oportunidades Guerra-Peixe afirmou que o tal 'pulo do gato' consistia num processo de 'estilização' do elemento folclórico. Aqui se entende por elemento folclórico o 'tema' ou o 'motivo rítmico-melódico'.

No entanto, esta expressão viria fazer parte de seu vocabulário até seus últimos dias de vida, sempre para designar a técnica de manuseio do tecido folclórico. Em carta endereçada ao amigo e musicólogo Mozart Araújo, datada de 22.09.1960, temos um exemplo desta forma pessoal de se comunicar, quando o compositor faz comentários alusivos à forma do Cateretê:

aí vai uma pista para os compositores que seguem o nacionalismo musical, isto é, uma dica que possibilita substituir o tradicional allegro de sonata (que enche e já está muito gasto) por uma forma brasileira: a do Cateretê ou Catira. Quem quiser que a estude melhor, porque o pulo do gato mesmo eu não dei. (Guerra-Peixe, carta a Mozart Araújo – acervo do Musicólogo, Biblioteca Mozart Araújo, CCBB).

Em outro depoimento, concedido em 1984 ao jornal Suplemento Literário de Belo Horizonte, Guerra-Peixe responde à pergunta do repórter Lucas Raposo:

L.R.: Quanto à maneira de ensinar composição, como organiza seus meios?
(Após longa explicação, lê-se a seguinte frase:)

G.P.: Quanto ao mais sobre o meu ensino, é pulo-do-gato.

3.2 A estilização como processo composicional

O termo `estilização` sempre fez parte do vocabulário de Guerra-Peixe quando queria expor algum pensamento alusivo à sua técnica de composição. É o que se observa em um trecho da entrevista a Luis Paulo Horta, onde a importância da forma Suíte como fator relevante na aquisição de técnica, é sublinhada:

a pessoa deve estudar folclore para saber utilizá-lo. Foi a razão pela qual, por muitos anos, escrevi Suítes. Pegava um aspecto rítmico, melódico e harmônico, também, porque existe uma harmonia subentendida, e muitas vezes não é nem subentendida, e usava para formar um `metier` neste sentido, que vai servir amanhã de base para a experiência de uma outra pessoa. Com o tempo, fica-se com isso no subconsciente, a munheca funciona com mais naturalidade, então pode-se dar ao luxo de escrever mais à vontade, estilizar. (Horta, 1980, p. 264)

Em outra entrevista, concedida à pianista Sonia Maria Vieira em 1985, o termo `estilização` novamente vem à tona:

agora eu sei, por exemplo, a música que tem um tipo de melodia que o povo não canta, em terças, eu evito botar essas terças. E, se canta em terças, eu procuro colocá-las. Eu não ouvi cantar além de terças, mas há grupos de São Paulo que cantam a três vozes. O Rossini Tavares de Lima registrou isso, né? São três vozes, quase sempre paralelas. Eu fiz aqui na Moda da `Suíte Paulista`, Cateretê, duas vozes com aquelas terças; uma terceira voz completa, no caso de uma harmonia mais estilizada, que é para não deixar as coisas funcionarem sem recursos harmônicos, senão uma harmonia só de terças acaba cansando. Assim essa outra voz varia, dá um tempero. (Vieira, 1985, p. 98)

A reprodução quase integral desta entrevista se faz necessário pois, a partir deste ponto, o processo composicional – foco deste capítulo – começa a se delinear.

A `estilização`, como processo composicional, já é sugerida por Mário de Andrade em

seu Ensaio: “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.” (Andrade, 1972, p. 26)

Mário de Andrade, ao sugerir a ‘deformação e adaptação’ retrata, sem dúvida, um processo de ‘estilização’. Como foi visto no capítulo anterior, Guerra-Peixe seguiu fielmente este pensamento.

Em 1992, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, a resposta dada a uma pergunta demonstra esta consonância com Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que expõe sua forma de trabalhar a composição:

Repórter: Como é que o senhor realiza?

G.P.: Eu estou fazendo um trabalho. No meio daquilo tudo, tem um Bumba-meu-boi. O trabalho se chama Tributo a Portinari, inspirado nos quadros dele. Então, tem um Bumba-meu-boi que eu fiz o rascunho. Uma parte na base do frevo. (Guerra-Peixe, 1992, MIS-SP)

Na continuação da entrevista, o interlocutor continua a instigar uma resposta:

Repórter: A coisa é mais no conteúdo?

G.P.: É, mas de muitas maneiras. Não precisa ser como eu faço, né? Eu já tenho, como diz Mário de Andrade, a ‘coisa’ no subconsciente. Então, quando eu penso, já penso de maneira brasileira. Afora isso, tem a minha fiscalização, não é? Afora a fiscalização, tem a minha liberalidade. (Guerra-Peixe, 1992, MIS-SP)

Na parte III de sua apostila de composição, relativa à música estritamente de caráter popular, lê-se o seguinte texto:

sugestões de tradições musicais populares no que tange à melodia, ritmo e, por vezes, harmonia, para quem queira tentar elaborar trabalhos objetivando a permuta de apoio com a cultura nacional.

Cada exemplo, aqui, é apenas uma sugestão, como se esclarece antes. O interessado não precisa (e nem deve) se limitar ao mero aproveitamento do material sonoro; mas deverá alterá-lo tanto quanto o queira, ou mesmo inventar o que ache deva fazê-lo a fim de atender às suas necessidades expressivas e melhor manejo com sua técnica.

Que seja tão pessoal quanto possível, em todos os sentidos. (Guerra-Peixe, 1983, p. 1)

Pelo que sugere o texto, Guerra-Peixe `induz' o discípulo de composição a se `arriscar' na estilização. A frase, “o interessado não precisa (e nem deve) se limitar ao mero aproveitamento do material sonoro; mas deverá alterá-lo tanto quanto queira” (Guerra-Peixe, 1983, p. 1), entra em conflito com o pensamento exposto no volume “A cor e o som da nação”, de Márcia Quintero-Rivera.

Ao tratar o tema `estilização', cita os nomes do cubano Eduardo Sanchez de Fuentes, da dominicana Flérida de Nolasco, e do porto-riquenho Antônio S. Pedreira, da seguinte forma:

nos escritos de Sanchez de Fuentes, observa-se que, em termos técnicos, a estilização proposta se restringe aos elementos melódicos e harmônicos, na medida em que a forma e o timbre da tradição ocidental, considerados superiores, deveriam ser perpetuados, enquanto o ritmo das manifestações folclóricas não constituía, para ele, um aspecto estilizável. (Rivera, 2000, p. 168-169)

Em outro momento do “Ensaio”, de Mário de Andrade, é possível encontrar afinidade com os escritos de Sanchez:

até em música de canto o compositor pode e deve se utilizar da melodia popular. E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz freqüentemente Luciano Gallet, ou ainda empregando frases populares em melodia própria. Além disso existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento para nacionalizar a invenção. (Andrade, 1972, p. 44)

Pelos elementos já analisados, pode-se afirmar que o processo de estilização adotado por Guerra-Peixe é mais abrangente do que aqueles sugeridos por Mário e Sanchez. Isto, pelo fato de Guerra-Peixe englobar a harmonia e o timbre como fator estilizável.

Este `confronto' com o pensamento andradeano fica claro no parágrafo da página nº 51 do “Ensaio”:

é absurdo pretender harmonização brasileira pois que nem a Alemanha nem a Itália nem a França com séculos de formação nacional, jamais tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do Órgano talvez latino e as terças e sextas do falso-bordão talvez céptico. (Andrade, 1972, p. 44)

Em resumo, pode-se dizer que Mário de Andrade descarta um processo de harmonização brasileira e que Sanchez de Fuentes tem a mesma opinião sobre os aspectos rítmicos, timbrísticos e formais. Guerra-Peixe dá um passo adiante, à medida que procura a estilização do ritmo, da harmonia e da forma.

O termo `estilização' é abstrato, no sentido de que não há um processo estabelecido com normas fixas e pensamento estético caracterizado. No entanto, algumas definições podem nortear o entendimento que, provavelmente, alguns compositores tiveram.

De acordo com o “Dicionário Prático Ilustrado - Decos in Labor”, a palavra `estilização' se conceitua como “processo artístico, que consiste em dar estilo, modificando-os segundo as regras da arte.” (Labor, 1947, p. 444)

O volume de Koogan/Houaiss assim define: “estilizar é simplificar uma figura dando-lhe aspecto decorativo”. (Koogan, 2000, p. 629). No entanto, o verbete `estilo', do mesmo dicionário, emprega a seguinte definição: “maneira particular de escrever, de exprimir o pensamento; trabalhar o estilo; conjunto das qualidades características de uma obra, um autor, uma época.” (Labor, 1947, p. 444)

Mais próximo à música é a definição dada pelo professor, musicólogo e compositor H. J. Koellreuter, em seu artigo “Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J. S. Bach”, onde se lê: “a) Estilização: ato de modificar, suprimindo, substituindo e/ou acrescentando elementos para obter determinados efeitos estéticos ou estilísticos; dar estilo.” (Koellreuter, 1983, p. 7)

No decorrer das pesquisas para realizar esta dissertação, ficou a impressão de que o verbo `estilizar` se tornou para Guerra-Peixe sinônimo de composição. Quando se refere ao processo de compor, quase sempre o verbo `estilizar` se faz presente.

Prova disso, são suas próprias palavras ao comentar a possível decadência do “Choro”, como estilo de música brasileira e fonte de inspiração para compositores como Villa-Lobos:

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 esse tipo de música popular urbana? Ora, sabe-se que, uns mais, outros menos, os restantes compositores flutuavam na órbita de Villa-Lobos, rica de personalidade; e o nordestinismo de outros compositores se limitava a umas poucas fórmulas quanto, apenas, à melodia, fórmulas que também já se vinham gastando – coisa que não mudou até hoje, 1971. Quanto ao ritmo, de uma pobreza incrível num país onde a variedade é incalculável. A solução parecia estar no populário que ainda não tivesse sido utilizado na estilização dos compositores eruditos. Populário de qualquer parte do País, não importa qual, mas necessariamente novo.” (Guerra-Peixe, 1971, p. 4)

Em outro momento, ao emitir sua opinião sobre a importância de o compositor trazer consigo as características culturais de seu povo, a `estilização` também se faz presente:

quem examine as Contradanças de Beethoven verifica que as mesmas não se distanciam muito da música de salão de sua época, salvo pelo talento e habilidade técnica do compositor. E tais danças são todas de origem popular com a devida estilização para os salões. (Guerra-Peixe, 1971, p. 4)

Ao analisar sua Sinfonia nº 2, no mesmo documento, o termo `estilização` nunca parece estar gasto: “na Sinfonia nº 2 - Brasília, isso é estilizado, ouvindo-se no coro, intervenções que derivam dos corais populares de São Paulo, a exemplo da Folia de Reis, Congada, Moçambique, etc.” (Guerra-Peixe, 1971, p. 4)

Neste trecho do documento, Guerra-Peixe faz uma abordagem sobre o modalismo encontrado na música popular vocal de São Paulo e sua utilização estilizada na citada obra.

A maior dificuldade parece ser a observação do processo utilizado pelo compositor, no momento exato da elaboração da estrutura composicional. Perguntas do tipo: Como é feita a escolha do material folclórico a ser utilizado? Como é estruturado este material na composição musical? Ele é utilizado integralmente? Ou ele é fragmentado? Os instrumentos musicais escolhidos na hora da elaboração têm a ver com seus pares primitivos? Enfim, uma série de indagações que, se esclarecidas, nos fornecem a resposta principal do problema estabelecido por este estudo.

A liberdade adquirida na manipulação do material folclórico foi, como já disse o compositor, na prática de composição de Sutes. Ela só veio, evidentemente, após um tempo de maturação.

Este processo é qualificado por Mário de Andrade em seu “Ensaio”, e definido como suas três teses, a saber: “1ª a fase da tese nacional; 2ª a fase do sentimento nacional; 3ª fase da inconsciência nacional.” (Andrade, 1972, pág. 43)

Esta segurança no processo de manipulação do tecido folclórico é confirmado pelo próprio compositor quando responde à pergunta de Sonia Maria Vieira:

S.M.V.: Há pouco mesmo você tinha falado da precisão rítmica e a parte rítmica em você é muito forte, não é? E também uma parte folclórica, vamos dizer assim, mas um folclore por dentro, não um folclore por fora. Um folclore vivido intensamente, então assimilado, adaptado à sua personalidade, não é? Quer dizer, ele foi digerido e o produto final é seu!

G.P.: Bem, lá no Recife em ouvi muito aquelas coisas todas. Por exemplo, eu tenho aproveitado muito pouco os valores negros diretos, embora houvesse ido muito tempo a Xangôs. O próprio Maracatu, sobre o que escrevi o livro, pouquíssimo aproveitei e assim mesmo modificando tanto que quase não se percebe. (Vieira, 1985, p. 97)

Musicalmente falando, é nítido que esta citada ‘liberdade’ é, sem dúvida, uma espécie de ‘liberdade vigiada’. Talvez seja o limite dessa liberdade que difere Guerra-Peixe da maioria dos compositores que se arriscam na estética nacional baseada no folclore.

Ainda na seqüência de entrevistas realizadas por este pesquisador, no ano de 1991, Guerra-Peixe nos dá informação sobre sua técnica composicional:

R.M.: Maestro, voltando ainda a este assunto da técnica: o senhor teria dito há pouco tempo na nossa gravação, que é a pessoa que cria a técnica de trabalhar células folclóricas na música. A pessoa tem sua própria técnica?

G.P.: É o artesanato, exatamente. Quer dizer, é o uso daquela coisa que cria a sua personalidade.

R.M.: Quer dizer, não há uma forma padrão para se utilizar cédulas folclóricas?

G.P.: Não, não. Eu não sei, posso me repetir numa música ou noutra, mas isto faz parte da minha personalidade, claro. Vitalino tem muita coisa parecida. Portinari tem muita coisa parecida. Picasso tem. Beethoven tem coisa parecida, quer dizer, tratamento. Não é cópia, nem permanecer naquilo; daí eu não sei, cada cabeça uma sentença, como se diz.. (Guerra-Peixe, depoimento a Randolf Miguel, fita k7, 1991)

O fato de Guerra-Peixe ter sido um grande professor de composição, não significa que sua técnica de manipulação do tecido folclórico tenha sido transmitida a algum aluno. Ele sempre respeitou o pensamento estético de cada um. No entanto, sempre forneceu as 'ferramentas' necessárias para quem mostrasse interesse na produção de Música nacional baseada no folclore.

Foi o que ocorreu com sua turma de composição na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais no início dos anos oitenta até início dos noventa, quando se transferiu para o Rio de Janeiro.

Ainda recorrendo ao seu "Principais Traços Evolutivos", observa-se uma seqüência sugerida para o compositor que tem interesse em investir numa estética nacional. No item nº 17, tem-se o seguinte texto:

resta detalhar e ampliar a 'tese nacional' proposta por Mário de Andrade, adaptando-a aos conhecimentos que hoje já se possui do populário brasileiro.

1º - O material – Entenda-se como tal, elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subentendidas), eventual polifonia, ritmos, etc. – tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por exemplo: a música baseada na dos Cabocolinhos recifenses há de ser

necessariamente feita com elementos próprios; a baseada na do Jongo paulista será então, algo diverso mas igualmente coerente.

2º - A seleção – Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por exemplo: o simples toque de um gongué (instrumento musical) poderá fornecer o principal para uma peça musical, bem assim como o baião-de-violão (pedal rítmico feito nos bordões do instrumento); ou então, noutro estilo de música, um detalhe como o acorde estupendamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.

3º - A elaboração – Reúne-se no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcados, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão. Se, como diria Mário de Andrade, esta fase é ainda a social, resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna, mas direta. (Guerra-Peixe, 1971, p. 8)

É interessante observar a presença, várias vezes, da palavra `estilização' nesta seqüência aqui exposta.

Este pesquisador percebeu, na margem esquerda do documento em questão, ao lado do item nº 2 (a seleção), as seguintes palavras escritas a mão: “estilização e melodização do padrão rítmico”. (Guerra-Peixe, 1971, p. 8)

Ao que parece, a técnica adquirida na manipulação do material folclórico resultou numa sistematização de determinados procedimentos composicionais. Pelo menos, é o que sugere o artigo da professora Maryla Duce Campos Lopes, ao analisar o Trio nº 2 para sopros (1951) e a Sonata nº 2, para violino e piano (1978): “aparecem, então, o emprego de modos e ritmos diretamente extraídos da música folclórica. Com isso, sistematizou o emprego do material retirado da própria cultura com objetivos nacionalistas”. (Lopes, 1999, p. 70).

No depoimento ao jornal Suplemento Literário de Belo Horizonte, o compositor contraria, em parte, a observação de Maryla Duce Campos Lopes:

no entanto, apesar de minhas pesquisas e conhecimentos relativos ao folclore – em folclore o pesquisador é sempre um aprendiz – eu não me limito a fórmulas folclóricas. Uso-as livremente, sempre que a criação o exige. Apenas tenho uma base em que me escorar” (Guerra-Peixe, 1984, p. 1).

Em outro momento da mesma entrevista, Guerra-Peixe desmistifica o rigor na utilização de motivos ou temas folclóricos, na busca de uma estética nacional:

eu tenho para mim não ser importante usar ou não temas folclóricos, escrever ou não música aleatória, eletroacústica simples ou de mistura com instrumentos, música tonal – que afirmam estar ‘superada’ – modal à maneira nordestina ou o que for. O essencial é que resulte da criação daquilo que a identifique como música nacional, flexível, aberta, contemporânea e outras qualidades. (Guerra-Peixe, 1984, p. 3)

Para proceder à análise propriamente dita do fator estilístico criado por Guerra-Peixe, faz-se necessário a elaboração de uma tabela analítica que possibilite visualizar tais procedimentos. Assim, as formas de estilização adotadas por Guerra-Peixe corresponderão às expostas a seguir:

3.3 Tabela analítica das estruturas musicais (estilização)

- Estilização da estrutura melódica;
- Estilização da estrutura rítmica;
- Estilização da estrutura rítmico-melódica;
- Estilização da estrutura harmônica;
- Estilização da estrutura instrumental (por mudança de função, por ampliação funcional ou por substituição de conteúdo);
- Estilização da estrutura propriamente dita – por fusão.

Em seu “Melos e Harmonia Acústica”, Guerra-Peixe expõe, na página 15, uma seqüência de possibilidades de alteração da ordem da célula – ou motivo musical – como

vemos nos exemplos a seguir: G = célula geradora; R = retrógrado; I = inverso; RI = retrógrado do inverso.

The image shows two musical staves illustrating transformations of a melodic cell. The first staff shows a cell G (G4, A4, B4, C5) and its transformations: R (C5, B4, A4, G4), I (G4, F4, E4, D4), and RI (D4, E4, F4, G4). The second staff shows a cell G (G4, A4, B4, C5) and its transformations: R (C5, B4, A4, G4), I (G4, F4, E4, D4), and RI (D4, E4, F4, G4). Brackets labeled (b) indicate the original cell in both staves.

Exemplo musical 2. Melos e Harmonia Acústica, Guerra-Peixe

Estas possibilidades farão parte de nossa tabela analítica a partir do momento em que forem necessárias.

Ainda na parte III de sua apostila de composição, Guerra-Peixe nos dá a primeira idéia, de fato, de como se estiliza uma célula ou motivo no momento exato da elaboração composicional.

Ao abordar o 'problema' do andamento vivo, na música brasileira, o compositor nos indica como costumava resolver este problema:

um dos problemas da música de compositores brasileiros é a carência de vitalidade rítmica na organicidade do material sonoro nos movimentos em andamento vivo. Do Pe. José Maurício até Henrique Oswald, houve bastante facilidade no sentido de serem escritas peças em allegro, presto, vivacíssimo, etc. Mas no chamado 'nacionalismo' os compositores encontraram problemas que estão longe de estarem solucionados. Habitualmente estruturam um esquema rítmico na percussão, de caráter batuqueiro e acrescentam a isso a melodia harmonizada; e se não escrevem o batuque parece que ignoram como solucionar a questão do caráter próprio a andamentos vivos. (Guerra-Peixe, 1983, p. 16)

Neste texto, Guerra-Peixe detecta o problema da utilização dos instrumentos de percussão na composição em andamentos vivos. Ressalta a solução encontrada por alguns

compositores mas não se diz satisfeito com as soluções encontradas. No mesmo documento nos mostra sua própria solução, o que podemos considerar como sendo a primeira forma de 'estilização da estrutura instrumental' apresentada nesta dissertação:

talvez o caminho seria melodizar a percussão, experiência que tem resultado satisfatório nas obras do autor destas linhas. Ou seja, transformar o material rítmico da percussão em valores sonoros em termos de melodia e/ou passagens rítmico-melódicas de quanto for possível. O batuque mais elementar, rebarbativo ou mesmo medíocre poderá ser transformado numa peça artística, uma vez esquecido que uma composição musical não se resume no mero aproveitamento do material sonoro tal como se encontra na sua origem popular. Noutras palavras, dar sentido estético à matéria bruta. (Guerra-Peixe, 1983, p. 16)

Ao sugerir a melodização da percussão, Guerra-Peixe trabalha no sentido de estilizar a estrutura rítmica, visto que o instrumento de percussão trabalha, quase sempre, no aspecto rítmico.

Pode-se também acrescentar que, ao melodizar estes instrumentos, o compositor trabalhou alterando a função dos mesmos, que passam a incorporar uma linha melódica na factura orquestral. Portanto, 'estilização da estrutura instrumental, com mudança ou ampliação funcional'. Assim, creio ser de bom andamento considerar 'estilização' na obra de Guerra-Peixe, 'qualquer procedimento de carácter pessoal do compositor em relação a sua forma de compor e orquestrar.' Qualquer alteração dos padrões convencionais sugerida e utilizada por Guerra-Peixe, servirá para identificar o caminho estético adotado por ele.

A referência a 'ampliação funcional', no exemplo em questão, vem em função da percussão que, a priori, se caracteriza por ser apenas rítmico-percussivo, somar a si, a função melódica, juntando-se aos demais instrumentos melódicos da orquestra, ampliando-se assim, sua função.

3.4 Análise dos processos estruturais utilizados por Guerra-Peixe

- Título da Obra: Sinfonia nº 2 – Brasília.

- Ano: 1960

- Partes ou movimentos: I – *Allegro ma non troppo*; II – *Presto*; III – *Andante*; IV – *Allegretto com moto*; V – *Allegretto*; VI – *Andante*; VII – *Presto*; VIII – *Moderato*; IX – *Allegro ma non troppo*.

- Procedimentos observados: estilização da estrutura instrumental por ampliação funcional.

- Comentários: sobre o processo de melodização da percussão adotado por Guerra-Peixe, esta Sinfonia parece servir como um bom exemplo. Pelo menos, é o que sugerem as palavras do crítico musical Eurico Nogueira França, transcritas no “Principais traços”, de Guerra-Peixe:

sobre a composição escreveu Eurico Nogueira França, quanto ao emprego dos instrumentos de percussão, que é interessante prevenir, são os comuns de Orquestra Sinfônica: `o emprego arguto da percussão que às vezes soa como solista, chegando mesmo a adquirir valor melódico, são alguns dos elementos que perfazem essa atmosfera reconhecivelmente nossa, sem o menor intuito de nacionalismo ostensivo, e que antes sentimos nossa porque esses temas, curtos e incidentes, se desdobram com um sentido de esforço continuado, audaz, desbravador, que em nosso espírito se liga àquela inaudita aventura da construção da cidade monumental no coração virgem do Brasil. (Eurico Nogueira França citado por Guerra-Peixe, 1971, p. 11)

Os instrumentos de percussão utilizados na orquestração desta obra são os seguintes:

Timpani, Gran cassa, Tambore militare, Cassa chiara, Tamburino, Triângulo, Piatti, Silofone e Celesta. Destes, somente o *Timpani*, o *Silifone* e a *Celesta* permitem ser melodizados no sentido de `notas musicais com alturas distintas`. Os demais instrumentos - sons indeterminados – trabalham no padrão `som fixo`. Nos dois movimentos `Prestos` desta obra, a atuação da percussão se faz presente e determinante para o equilíbrio orquestral e a manutenção do fluxo no andamento Vivo.

No II movimento da obra, *Presto*, Guerra-Peixe faz uso de quase toda a seção de percussão. No entanto, é mais presente o seguinte grupo: *Gran cassa, Tambore militare, Piatti e Silofone*.

O pequeno trecho a seguir mostra um destes momentos em que a percussão é melodizada e acompanhada por uma polirritmia percussiva:

211

The image displays a musical score for four percussion instruments: Gran Cassa, Tambore Militare, Piatti, and Silofone. The Gran Cassa part is written in bass clef and features a series of notes with accents (>) and dynamic markings (>). The Tambore Militare part is in treble clef and consists of a dense, rhythmic pattern of notes. The Piatti part is also in treble clef and shows a similar rhythmic pattern. The Silofone part is in treble clef and features a more melodic line with various note values and rests.

Exemplo musical 3. Sinfonia No.2, Brasília, IIº Mov., *Presto*, Guerra-Peixe, c.211-217

Neste trecho, o *Silofone* dobra com as madeiras (*Ottavino*, Flauta, Oboé e Clarineta) a linha temática, o que é visto também em outros momentos deste movimento.

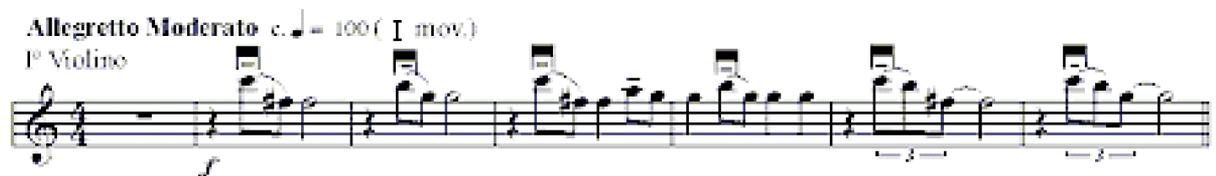
Ainda sobre esta obra, Guerra-Peixe nos dá uma dica de outra utilização de material folclórico. Desta vez, no coral que compõe esta composição. O fato marcante em suas palavras é o uso, novamente, do termo `estilização`:

ao coletar música popular do litoral norte do Estado de São Paulo, conhece em 1960, não só o toque de rabeca da região como inúmeras cantigas na voz popular, algumas com acompanhamento rítmico diverso do já conhecido dos pesquisadores. As melodias são, em parte, de estrutura modal, porém de um modalismo diferente do nordestino; e o acompanhamento harmônico (violão) segue o estilo das melodias, muitas delas modulantes e que lembram de perto a música popular eslava. Na Sinfonia nº 2 – Brasília, isso é `estilizado.` (Guerra-Peixe, 1971, p. 11)

- Título da Obra: Quarteto nº 2, para cordas.
- Ano: 1958
- Partes ou movimentos: I - *Allegretto*; II – *Presto*; III – *Andante*; IV – *Allegro-Allegretto maestoso*.
- Procedimentos observados: estilização da estrutura rítmico-melódica por substituição de conteúdo ou fusão.
- Comentário: nesta obra, Guerra-Peixe coloca em prática uma outra forma de estilização. Trata-se da `substituição do conteúdo´ da forma do Cateretê. Na página 10 de seu “Principais traços”, lê-se o seguinte:

nesta obra o ainda usual `allegro de Sonata´ é substituído pela forma ampliada do Cateretê paulista. Apenas a forma, pois o conteúdo é no estilo nordestino. (Guerra-Peixe, 1971, p. 10).

Ao preservar a forma de uma determinada manifestação folclórica, no caso o Cateretê, e substituir o seu conteúdo por outro tipo de manifestação – a música nordestina -, o compositor inova mais uma vez. Mantém a forma paulista e a preenche com o nordeste. Realiza assim uma fusão de elementos.



Exemplo musical 4. Quarteto No. 2, para cordas, Iº Mov., *Allegretto Moderato*, Guerra-Peixe, c. 1-7

Portanto, `estilização da estrutura rítmico-melódica por substituição de conteúdo ou fusão´.

Um valioso depoimento do compositor sobre esta substituição foi encontrado por este pesquisador na parte III de sua Apostila de composição:

em tempo – Na forma do Cateretê aproveitada no ‘Quarteto nº 2’ para cordas – cuja explicação não foi anteriormente escrita, o caso é o seguinte: o conteúdo é de caráter nordestino. De modo que o rasqueado paulista foi substituído pelo ponteador nordestino; a moda, pela solfa; e o palmeado e rasqueado, pelos mesmos efeitos porém os em voga no nordeste. E recortado ficou nordestinizado, sem compromisso. (Guerra-Peixe, 1983, p. 36).

Sobre a catalogação desta obra, este pesquisador encontrou duas datas distintas: 1948 e 1958. A primeira consta do documento “Principais traços evolutivos da produção musical” e a segunda do “Catálogo de Obras”. A data de 1958 parece ser a mais provável, pois já é o período em que Guerra-Peixe está residindo em São Paulo, onde o Cateretê já constava de suas pesquisas folclóricas.

Um outro texto muito ilustrativo sobre a diferença da música folclórica do sudeste em relação à do nordeste, foi escrito pelo próprio Guerra-Peixe:

a música do centro do Brasil para o Sul é de Minas Gerais, Espírito Santo, Estado do Rio, Goiás, Mato-Grosso, etc., é predominantemente tonal e quase sempre cantada em terças. Modalismo só aparece na Guanabara e litoral norte do Estado de São Paulo (Ubatuba, Ilhabela, São Sebastião). Opõe-se assim a música do Nordeste e do Norte, onde predomina o modalismo vocal e instrumental, com certeza por influência da música medieval ibérica aqui chegada com o colonizador português, bem assim como o modalismo de origem africana (cultos religiosos, maracatus, etc.). (Guerra-Peixe, 1964, p. 1).

- Título da Obra: Suíte nº 3, para piano.
- Ano: 1954
- Partes ou movimentos: Cateretê; Jongo; Canto-de-Trabalho; Tambu.
- Procedimentos observados: estilização da estrutura melódica, por dilatação intervalar.
- Comentários: esta obra é literalmente baseada no folclore paulista, como demonstra seus próprios movimentos. Como já foi dito antes, Guerra-Peixe junta aqui várias manifestações folclóricas de São Paulo e constrói uma Suíte Brasileira, atendendo à sugestão do mestre Mário de Andrade que consta em seu “Ensaio sobre a música brasileira”.

Interessa-nos nesta obra, basicamente, o terceiro movimento – Canto-de-trabalho – sobre o que Guerra-Peixe nos dá a seguinte informação:

canto-de-trabalho – como eu não havia encontrado material (fonte, digamos) para escrever um movimento lento, eu me vali deste tema de trabalho que foi publicado por Mário de Andrade. Modifiquei-o como achei que precisava fazê-lo. Não me consta que canto-de-trabalho tenha acompanhamento algum. Deste modo, resolvi escrever um que fosse uma espécie de violão acompanhando certo tipo de modinha. O tema vai até o compasso 3 da página 16; a seguir, uma ponte; depois, novamente o tema (clave de fã); nova ponte; e volta ao tema, até o final. (Guerra-Peixe, 1964, p. 2)



Exemplo musical 5. Suíte No. 3, para piano, Canto-de-trabalho, Guerra-Peixe, c. 1-4

Quando Guerra-Peixe fala que “modificou como achava que precisava fazê-lo” (Guerra-Peixe, 1964, p. 2) nos fornece uma pista sobre uma possível estilização. Em sua apostila de composição encontra-se a seguinte informação sobre um tema de canto-de-trabalho: “canto-de-trabalho (carregadores de pedra). Salto do Itu, SP. Publicado por Mário de Andrade. Forma: A-A¹.” (Guerra-Peixe, 1983, p. 2)

No lado direito do texto, encontra-se escrito a mão o seguinte detalhe: “Estilo Tonal”. (Guerra-Peixe, 1983, p. 2)



Exemplo musical 6. Canto-de-trabalho, Mário de Andrade, Texto integral.

Ao comparar os dois modelos, percebe-se que a versão de Guerra-Peixe pouco se diferencia da versão de Mário de Andrade.

As alterações processadas pelo compositor foram as seguintes:

- o signo de compasso passa de 2/4 para 4/4;
- o metrônomo passa de $\text{♩} = 63$ para $\text{♩} = 46$;
- o tom de Guerra-Peixe é uma 3ª maior acima (lá maior na armadura);
- apojeturas foram acrescentadas nas notas de apoio;
- o motivo inicial sofre, nas duas primeiras notas, uma pequena dilatação:

<p>Modelo de Mário de Andrade</p>  <p>mesma nota repetida</p> <p>Exemplo musical 7. Canto-de-trabalho, Mário de Andrade, fragmento.</p>	<p>Modelo de Guerra-Peixe</p>  <p>dilatação intervalar</p> <p>Exemplo musical 8. Suíte No. 3, para piano, Canto-de-trabalho, Guerra-Peixe, fragmento.</p>
--	---

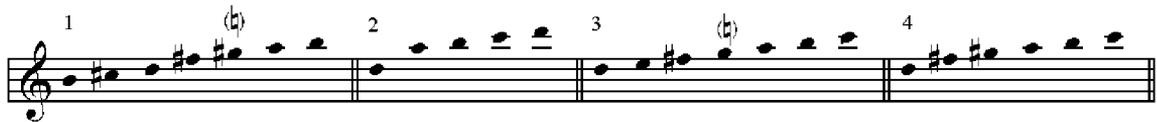
Portanto, estilização da estrutura melódica por `dilatação intervalar`.

Quanto aos demais elementos da construção temática, Guerra-Peixe não processou nenhum tipo de alteração, mantendo o mesmo ritmo, a mesma escala musical e a mesma direção da linha melódica.

- Título da Obra: Sonata para violino e piano.
- Ano: 1951
- Partes ou movimentos: *Allegro* (coco); *Andante con moto*; *Allegro* (Cabocolinhos).
- Procedimentos observados: estilização da estrutura melódica por dilatação (4ª)
- Comentários: o compositor deixou as seguintes informações sobre o terceiro movimento (cabocolinhos) desta obra:

no terceiro movimento da mesma obra é recordada a música do agudíssimo flautim dos Cabocolinhos recifenses (mão direita do piano). Embora nessa manifestação de música popular não ocorram intervalos de quarta sucessivamente, o que interessa por enquanto é apenas o espírito do material sugerido. O violino lembra outro toque do referido flautim e a mão esquerda do piano articula a base rítmica do surdo no 'baiano' dos Cabocolinhos, na sua forma bem simplória. (Guerra-Peixe, 1971, p. 6).

Nas pesquisas realizadas em Pernambuco Guerra-Peixe colheu algumas escalas típicas de grupos carnavalescos de cabocolinhos, como demonstram suas próprias palavras: “entre início de 1950 e fins de 1952 este pesquisador anotou no Recife as seguintes escalas da música dos Cabocolinhos. Cada grupo a sua escala.” (Guerra-Peixe, 1983, p. 18)



Exemplo musical 9. Escalas da música dos Cabocolinhos, Guerra-Peixe

Mais adiante o compositor apresenta alguns exemplos de linhas melódicas executadas por grupos distintos de Cabocolinhos:

ca. ♩ = 144 1º Grupo

ca. ♩ = 144 2º Grupo etc.

ca. ♩ = 144 3º Grupo

ca. ♩ = 144 4º Grupo etc.

Exemplo musical 10. Temas de Cabocolinhos, Guerra-Peixe, compassos iniciais.

Ao se referir à seqüência de intervalos de quartas Guerra-Peixe faz mais uma estilização. Em suas pesquisas não foram encontradas nos Cabocolinhos as seqüências de 'quartas justas sucessivas'. A seguir, um toque de cabocolinhos na parte do violino:



dilatação intervalar (quartas justas sucessivas)

Exemplo musical 11. Sonata para violino e piano, IIIº Mov., *Allegro* (Cabocolinho), Guerra-Peixe, c.1-3

A seqüência mais próxima desta, utilizada no violino, é a que se encontra acima, no 3º grupo:



Tema original (terças sucessivas)

Exemplo musical 12. Tema de Cabocolinhos, 3º grupo, c.1-2

Com relação ao ritmo,  encontra-se no compasso nº 7 do 1º grupo dos exemplos – coletados pelo compositor – a fonte que deu origem ao toque do violino apresentado acima:



Exemplo musical 13. Tema de Cabocolinho, 1º grupo, c.7

Pelo que se observa, a estilização apresentada aqui se restringe realmente à seqüência de 4^{as} justas, pois as notas em graus conjuntos descendentes, ao que parece, o compositor as conservou, sendo fiel à fonte por ele pesquisada. No entanto, Guerra-Peixe alterou a tonalidade quando compôs sua obra:



seqüência descendente. ré-dó#-si

Exemplo musical 14. Tema de Cabocolinho, 1º grupo, c.7



seqüência descendente. ré-dó-si

Exemplo musical 15. Sonata para violino e piano, 3ª peça, *Allegro* (Cabocolinhos), Guerra-Peixe, c.1.

De acordo com os escritos do compositor, a manifestação folclórica Cabocolinhos possui o seguinte instrumental:

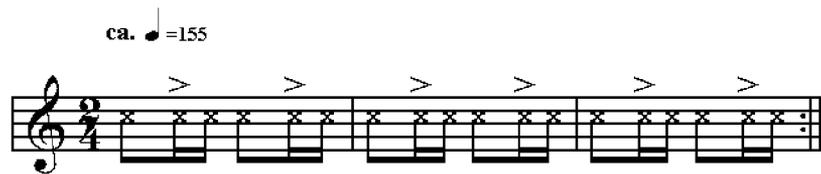
Inúbia – pequena flauta de metal, com quatro orifícios para os dedos (ultimamente, algumas com cinco orifícios);

Mineiros – dois chocalhos de metal em forma de losango, um em cada mão, seguro por um cabo;

Tarol – (taró) varola, caixa clara; e

Surdo – tambor que todos conhecem.

- Título da Obra: trio nº 2, para violino, violoncelo e piano
- Ano: 1960
- Partes ou movimentos: *Allegro moderato; Andante; Vivace*
- Procedimentos observados: estilização da estrutura rítmica, pelo processo retrógrado
- Comentários: Em artigo publicado na revista “Latin American Music Review”, o professor Antônio Guerreiro de Faria, ex-aluno de Guerra-Peixe, indica uma outra forma de estilização. Nesta publicação o citado professor compara um trecho desta obra com o exemplo de tarol dos Cabocolinhos colhido por Guerra-Peixe:



Exemplo musical 16. Toque de tarol dos Cabocolinhos.

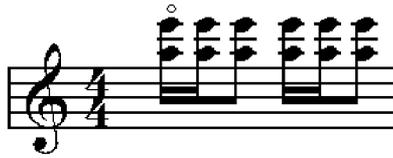
No exemplo abaixo, Antônio Guerreiro de Faria mostra a inversão rítmica efetuada por Guerra-Peixe em sua composição:

Exemplo musical 17. Trio No. 2, para violino, violoncelo e piano, *Allegro Moderato*, Guerra-Peixe, c.1-3

Neste exemplo, Guerra-Peixe faz uma alteração na célula rítmica do toque de tarol dos Cabocolinhos no sentido ‘retrógrado’.



Exemplo musical 18. Toque de tarol dos Cabocolinhos.



Exemplo musical 19. Trio No. 2, para violino, violoncello e piano, *Allegro Moderato*, parte do violino.

Estilização da estrutura rítmica, pelo processo retrógrado.

Outro trabalho importante sobre a obra de Guerra-Peixe, é a dissertação de Mestrado da pianista e professora Sonia Maria Vieira, intitulada, ‘Características Instrumentais na Obra para Piano de César Guerra-Peixe’. Realizado no ano de 1985, Sonia Vieira contou com a colaboração e supervisão do próprio compositor, o que credencia este trabalho como sendo de grande relevância.

Alguns exemplos de estilização podem ser extraídos deste documento; no entanto, quase todos numa mesma direção.

A seguir, verifica-se algumas obras e o processo de estilização encontrado:

- Título da Obra: Suíte nº 2 – Nordestina, para piano.
- Ano: 1954
- Partes ou movimentos: Violeiro; Cabocolinhos; Pedinte; Polca; Frevo.

- Procedimentos observados: estilização da estrutura melódica, por inversão; estilização estrutural propriamente dita, por fusão de elementos.

- Comentários: no primeiro movimento, ou peça, chamada de ‘Violeiro’, temos no compasso nº 5 o acompanhamento feito pela mão esquerda, o popular ‘baião-de-violão’ ou ‘rojão’:

Baião-de-violão ou rojão

Exemplo musical 20. Suíte No. 2, Nordestina, para piano, 1ª peça, violeiro, Guerra-Peixe, c.5

Abaixo tem-se a transcrição deste mesmo ritmo na forma original pesquisada pelo compositor:

Exemplo musical 21. Baião-de-Violão ou rojão.

Segundo informações do compositor, ‘em determinadas ocasiões o executante de viola percute o tampo superior do instrumento com as pontas de alguns dedos’. (Guerra-Peixe, 1983, p. 8)

ca. ♩ = 96

dedo percutindo no tampo da viola

Exemplo musical 22. Baião-de-viola ou rojão.

Não salientar

p

dedo percutindo no tampo da viola

Exemplo musical 23. Suíte nº 2, Nordestina, para piano, 1ª peça, Violeiro, C-5.

Ao que parece, Guerra-Peixe utilizou-se do modelo apresentado como Fig. 22 e o ‘toque do dedo’ apresentado acima. Desta forma, não se constitui estilização, uma vez que foi utilizado nada mais do que os elementos pesquisados *in loco*, pelo compositor.

No entanto, não é o que parece acontecer na cantoria chamada ‘gemedeira’, na mão direita da mesma peça. O exemplo exposto pelo compositor em seu “Principais traços”, nos dá um panorama desta parte:

Resolução com intervalo de 3ª maior descendente

ca. ♩ = 88

mf *p*

Exemplo musical 24. Suíte No. 2, Nordestina, para piano, 1ª peça, Violeiro, Guerra-Peixe, c.1-3

O material colhido pelo compositor, em suas pesquisas, nos apresenta a seguinte seqüência:

ca. ♩ = 96

Nota intermediária

estilização da estrutura melódica, por inversão

4ª justa descendente

Exemplo musical 25. Solfa, melodia do violeiro, c.1-4

Comparando os dois textos:

Texto colhido pelo Compositor

- seqüência de quatro notas 'sol' e uma nota 'lá', para depois concluir o motivo na nota 'mi', passando antes pela nota 'fá#'.

- nos motivos colhidos na pesquisa, a resolução é feita com um intervalo de 4ª justa descendente e uma nota intermediária (fá#), entre a anti-penúltima nota (lá) e a última (mi).

Obra composta

- na peça – Violeiro – a seqüência é quase a mesma – 4ª justa abaixo, no entanto a penúltima nota do motivo (dó#) é descendente;

- no segundo motivo da peça, o compositor faz sua resolução com um intervalo de 3ª Maior descendente (dó# - lá);

No primeiro item do quadro acima observa-se a estilização quando o compositor altera a direção de apenas uma nota no motivo principal. Já no segundo ponto, a estilização pode ser considerada mínima.

Ainda na mesma obra, temos na segunda peça - Cabocolinhos -, uma outra forma de estilização. Trata-se dos compassos n°s 17 a 19, onde tem-se a 'inúbia' (flautin) na mão direita. A estilização empregada pelo compositor acontece, a partir do momento em que temos a mistura de 'Cabocolinhos', na mão direita do piano e o 'baião-de-viola' (toque característico do violeiro nordestino) na mão esquerda, ou seja, Guerra-Peixe faz uma mistura de manifestações folclóricas distintas na mesma obra, caracterizando assim uma 'estilização estrutural propriamente dita', através do processo de 'fusão' de elementos folclóricos. No caso deste exemplo, o cabocolinhos e o baião-de-viola ou rojão:

Cabocolinhos (mão direita)

^ Baião-de-viola ou rojão (mão esquerda)

Exemplo musical 26. Suíte No. 2, Nordestina, para piano, 2ª peça, Cabocolinhos, Guerra-Peixe, c.17-19

- Título da Obra: Sonata nº 2, para piano.

- Ano: 1967

- Partes ou movimentos: *Vivace; Largo; Allegro-Vivace*

- Procedimentos observados: ‘estilização da estrutura funcional’ por inversão.

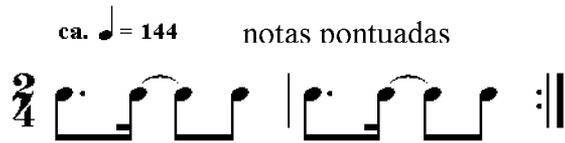
- Comentários: esta obra, com comentários do autor, exposto no capítulo II desta dissertação, apresenta no terceiro movimento – *Allegro um poco mosso*, um processo de ‘estilização da estrutura funcional’, por inversão, quando o tema exposto na voz superior – mão direita - que é um ‘Cabocolinho’, agudo por sua natureza, passa para a voz mais grave, ou seja, o baixo, que está na mão esquerda. Ao inverter a função da ‘inúbia’ – instrumento agudo por excelência – o compositor pratica mais uma forma de estilização. No compasso nº 124, o tema de ‘Cabocolinhos’, está na voz superior. Já no compasso nº 137, o tema, em outro tom, passa a figurar na voz inferior.

Tema de Cabocolinhos (mão direita)

Allegro um poco mosso (ca. ♩ = 138)

The image shows a musical score for the 'Tema de Cabocolinhos' in the right hand. The score is in treble clef and shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The dynamic is marked 'p' (piano). The bass line is shown below with a slur over the first four notes.

Exemplo musical 27. Sonata nº 2, para piano, IIIº Mov., *Allegro*, Guerra-Peixe, C-124.



Exemplo musical 29. Ritmo de ‘angóia’ ou ‘cestinho’.

notas articuladas

The image shows a musical notation for Example 30. It is in 4/4 time. The notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The instruction 'dimin. naturalmente' (diminuendo naturalmente) is written above the upper staff. The notation shows a series of notes with slurs and accents, indicating a melodic line that is gradually decreasing in volume.

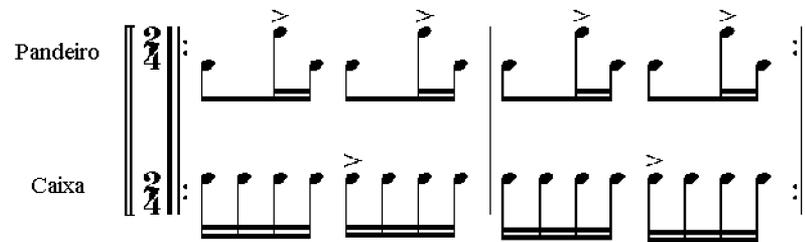
ff dimin.
naturalmente

Exemplo musical 30. Suíte nº 2, Paulista, para piano, 2ª peça, Jongo, Guerra-Peixe, c.38.

Pode-se considerar, ainda, o fato de um instrumento de percussão figurar na parte aguda da textura.

- Título da Obra: Suíte nº 2, Nordestina, para piano.
- Ano: 1954.
- Partes ou movimentos da obra: Violeiro; Cabocolinhos; Pedinte; Polca; Frevo.
- Parte ou movimento analisada: Frevo
- Procedimentos observados: ‘estilização da estrutura melódica’, pela relação de 2ªs e dilatação intervalar.
- Comentários: nos escritos de Guerra-Peixe, material que consta de sua apostila de Composição, lê-se a seguinte informação: “os dois principais instrumentos de percussão, os

que melhor definem características deste tipo de música, são o pandeiro e a caixa, esta com um pouco de rufo”. (Guerra-Peixe, 1983, p. 29).



Exemplo musical 31. Ritmo de Frevo, pandeiro e caixa.

Além destes padrões rítmicos, é apresentada a seguinte variante do toque de caixa:



Exemplo musical 32. Variante do toque de caixa do Frevo.

E continua:

a música não é folclórica, e sim de autor identificado, não obstante existirem frevos folclóricos criados pela orquestra típica do Nordeste chamada Zabumba, particular que até hoje ninguém se deu conta. No frevo instrumental – ou frevo-de-rua – a composição nasce pronta para fanfarra ou banda, pois em princípio o compositor de Frevo sempre executa um instrumento e é músico de boa qualificação. (Guerra-Peixe, 1983, p. 29).

Pelo que consta em sua apostila não foi colhido pelo compositor nenhum ‘tema’ específico desta manifestação, pois cada compositor deste gênero tem a sua própria personalidade. No entanto, Guerra-Peixe fez constar em sua pesquisa três frevos editados:

‘Qual é o tom?’, e ‘Gostosão’ – ambos de Nelson Ferreira e, ‘Na última hora’, de Eugênio Fabrício.

Na obra, ‘Qual é o tom?’, de Nelson Ferreira, temos os seguintes compassos:

14

37

Exemplo musical 33. Nelson Ferreira, ‘Qual é o tom?’, c.14, 15, 37 e 38.

No Frevo de Guerra-Peixe, as células rítmicas são aparentadas com o exemplo de Nelson Ferreira. No entanto, a presença do sistema de ‘relação de 2^{as}’, que consta do livro “Melos e Harmonia Acústica”, da Editora Vitale, se faz presente na elaboração temática, como se vê a seguir:

Reflexos de Frevo no estilo de Nelson Ferreira.

The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The tempo is marked as 'ca. ♩ = 126'. The score begins with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, a crescendo (cresc.), and then a forte (f) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Arrows from the title above point to specific notes in the score, indicating the focus of the analysis.

Exemplo musical 34. Suíte n° 2, Nordestina, para piano, 5ª peça, Frevo, Guerra-Peixe, c. 1-4.

- relação de 2^{as} (seqüência escalar: fa, sol, la bemol, si bemol, si e dó).
- dilatação intervalar: dó-sol; dó-lab; dó-sib; do-si e dó-dó (8^a).
- Título da obra: Suíte n° 3, Paulista, para piano
- Ano: 1954
- Partes ou movimentos: Cateretê; Jongo; Canto-de-trabalho; Tambu.
- Partes ou movimentos analisados: Cateretê; Jongo; Tambu.
- Procedimentos observados: estilização da estrutura rítmico-melódica, por contração e antecipação; estilização da estrutura harmônica por mudança de acorde; estilização da estrutura rítmica por fragmentação.
- Comentários: o exemplo a seguir foi encontrado na apostila de Composição – parte III – do compositor. Mostra o primeiro ritmo da manifestação, Cateretê, que é o ‘rasqueado’. É executado originalmente pela viola (Viola Caipira), como foi observado *in loco*:

ca. ♩ = 104

I IV I V I

Exemplo musical 35. O rasqueado do Cateretê.

Na composição realizada por Guerra-Peixe a harmonia natural da manifestação foi mantida pelo compositor. Foi observado, no entanto, uma alteração no acorde do V grau (dominante) que, ao invés de ser o acorde de Si (B) dominante – pois o compositor manteve o tom original da manifestação, que é Mí Maior – foi utilizado o acorde de Si bemol (Bb), mantendo uma relação de 5ª diminuta com a tônica: assim, pode-se considerar este fato como ‘estilização da estrutura harmônica’, ao alterar o acorde do V grau.

ca. ♩ = 96
(rasqueado)

I - Cateretê

P *Cresc.* *f*

I IV I V

Exemplo musical 36. Suíte nº 3, Paulista, para piano, 1ª peça, Cateretê, ritmo do rasqueado, Guerra-peixe, c.1-2.

Comparado com o modelo da Viola, pesquisado pelo compositor, o exemplo acima fragmenta os três primeiros tempos. No entanto, os tempos onde se encontram o IV e o V graus foram mantidos fielmente em relação ao modelo pesquisado

Composição 

Pesquisa 

estilização da estrutura rítmica

Quanto à ‘Moda’ – espécie de parte B do Cateretê, pois o ‘rasqueado’ é a parte A – o compositor procedeu a algumas alterações, quando comparado com o texto pesquisado:

ca. ♩ = 112 Intervalo de 6^a



Exemplo musical 37. Moda do Cateretê.

Moderato (Moda)



mf *expressivo e un poco rubato*

Exemplo musical 38. Suíte nº 3, Paulista, para piano, 1^a peça, ‘Moda’ do Cateretê, Guerra-Peixe, c.1-3.

O texto colhido apresenta uma linha melódica ascendente; enquanto que o texto composto mantém as notas na mesma altura, fazendo em seguida um movimento descendente:

ca. ♩ = 112



linha ascendente

Exemplo musical 39. ‘Moda’ do Cateretê, c.1-2.



ca. ♩ = 144 Solo etc.

dominante tônica

Exemplo musical 41. Jongo, parte solo, c. 1-7

Coro etc.

Exemplo musical 42. Jongo, parte coral, c. 1-8.

O texto pesquisado pelo compositor apresenta as seguintes características: Tonal, em Sol Maior; início decapitado na nota da dominante com resolução 4ª justa acima, portanto, na tônica.

No texto composto por Guerra-Peixe algumas alterações são observadas, o que nos possibilita considerar aqui outras formas de estilização:

ca. ♩ = 138

sincopa

quiálteras (efeito sincopado)

mf

harmonia do Iº grau (tônica)

harmonia do IIº grau (supertônica)

p

Exemplo musical 43. Suíte nº 3, Paulista, para piano, 2ª peça, Jongo, Guerra-Peixe, c. 1-6

Em seu texto composicional, o compositor mantém quase todo o padrão rítmico. No entanto, extrai a preparação pelo acorde da dominante, como é visto no texto original. Preferiu já iniciá-lo no acorde da tônica – I grau. Quanto ao ritmo propriamente dito, fez uso da

síncope em forma de ‘prorrogação de parte fraca à parte forte’ – ou tempo fraco a tempo forte – em forma de ‘Quiálteras’, cujo efeito é o sincopado. Portanto, ‘estilização da estrutura harmônica’, ao trocar o acorde de dominante pelo acorde de tônica; e ‘estilização da estrutura rítmica’ ao estabelecer a síncope no tempo.

Tambu: Quanto ao tambu, é talvez, até agora, o ritmo que mais se distancia da fonte original. Se levarmos em conta as palavras do próprio Guerra-Peixe: “é o instrumento no qual são feitas variações sem conta” (Guerra-Peixe, 1983, p. 24), fica a impressão de que é o seu ritmo mais independente até o momento.

De acordo com suas pesquisas, o toque básico do tambu² (instrumento) é o seguinte:

ca. ♩ = 144

Nota mais baixa Notas mais altas Seqüência descendente

Exemplo 44. Toque básico do tambu (instrumento), c. 1-4

Na obra do compositor encontra-se o toque do tambu, estilizado no sentido rítmico e harmônico:

ca. ♩ = 144

ritmo anacrústico notas harmonizadas ascendente ascendente e descendente

Exemplo musical 45. Suíte No. 3, Paulista, para piano, 4ª peça, Tambu, Guerra-Peixe, c. 1-5.

² Guerra-Peixe nos esclarece que sua importância é tal na dança paulista denominada Batuque, que existe uma dança denominada Tambu.

Analisando o texto acima, observa-se o seguinte:

1 – ritmo com início anacrústico. Não foi encontrado por este pesquisador nenhum ritmo anacrústico do tambu, seja nas pesquisas do compositor ou na pesquisa lançada em livro pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, muito elogiado e respeitado por Guerra-Peixe;

2 – as notas mais altas do modelo original parecem ser mantidas pelo compositor;

3 – as notas do ritmo foram harmonizadas pelo compositor;

4 – quanto ao ritmo propriamente dito, é possível fazer uma aproximação entre a fonte de origem e a composição:

The image contains two musical examples. Example 46, titled 'Exemplo musical 46. Toque do tambu c. 1-2', shows two rhythmic patterns labeled (a) and (b). Pattern (a) consists of a sequence of eighth notes with a slur over the first three, and pattern (b) consists of a sequence of eighth notes with a slur over the last three. Example 47, titled 'Exemplo musical 47. Suíte No. 3, Paulista, para piano, 4ª peça, Tambu, Guerra-Peixe, c. 1-3', shows a piano score. An annotation 'dilatação do tempo' (time dilation) with an arrow points to a section of the score labeled (a). This section features a melodic line with a slur and a piano accompaniment of chords. A later section of the score is labeled (c).

Exemplo musical 46. Toque do tambu
c. 1-2

Exemplo musical 47. Suíte No. 3,
Paulista, para piano, 4ª peça,
Tambu, Guerra-Peixe, c. 1-3

Analisando os itens acima pode-se definir:

1 - (ritmo com início anacrústico): ‘estilização da estrutura rítmico-melódica’, por antecipação, uma vez que a nota dó é antecipada no quarto tempo anacrústico;

2 – nada a acrescentar. O compositor foi fiel à manifestação;

3 – ‘estilização da estrutura propriamente dita’, pela harmonização do tema;

4 – quanto ao ritmo, o compositor o estilizou pelo uso constante de apogiaturas e a dilatação do primeiro tempo do compasso, em relação ao texto pesquisado pelo compositor. Portanto, ‘estilização da estrutura rítmica’, por dilatação ou prolongamento do tempo.

Na busca por informações realizada por este pesquisador, foi descoberto na apostila de composição, parte III, o seguinte texto, escrito pelo compositor: “O esquema inicial do toque de Jongo no tambu foi aproveitado pelo pesquisador na obra ‘Museu da Inconfidência’, IV Movimento, ‘Restos de um Reinado Negro’” (Guerra-Peixe, 1983, p. 25).

De fato, o tema inicial do IV Movimento desta obra, executado pelos Violoncelos e Contrabaixos, nos dá a seguinte estrutura:

alteração do padrão rítmico primário



Exemplo musical 48. Museu da Inconfidência, IV Mov. Restos de um Reinado Negro, Guerra-Peixe, C.1-3.

Neste exemplo é nítida a fidelidade do compositor ao material colhido. No entanto, visto que o toque do tambu é apenas rítmico, carecendo do aspecto melódico, a estilização do texto acima é apenas no sentido rítmico. Desta forma, o preenchimento dos compassos com figuras de pausa caracterizam a ‘estilização da estrutura rítmica’.

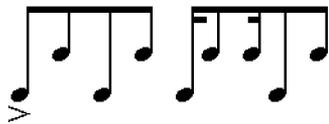
- Título da obra: Suíte Sinfônica nº 2, Pernambucana.
- Ano: 1955
- Parte ou movimentos: Maracatu; Dança de Cobocolinhos; Aboiado; Frevo.
- Partes ou movimentos analisados: Maracatu e Aboiado.

- Procedimentos observados: maracatu: estilização da estrutura rítmica por inversão da ordem do motivo; estilização da estrutura rítmica pelo desmembramento do tempo; estilização da estrutura melódica por dilatação intervalar; estilização da estrutura tonal pela modalização.

Aboiado: estilização da estrutura rítmica pelo retardo do efeito de ornamentação; estilização da estrutura rítmico-melódica pela inversão e contração escalar; estilização da estrutura rítmica pela alteração de valores.

- Comentários: esta obra pode ser vista como a ‘correção’ do ritmo e da essência do maracatu, visto que na ‘Suíte para Quarteto ou Orquestra de Cordas’, como já visto anteriormente, o compositor afirma não ter sido fiel a esta manifestação. O fato é que, após vasto período de pesquisas e publicação de um importantíssimo livro³ sobre o assunto, Guerra-Peixe já se encontra em pleno domínio desta manifestação.

- Maracatu: norteia este movimento o toque do gongué, que desde o início da peça já se apresenta em ritmo característico, que mais uma vez o compositor aproveita para ‘melodiar’ a percussão.



Exemplo musical 49. Toque do Gongué.

Nesta peça o *Silofone* reproduz este ritmo em altura escalar definida, como é visto no exemplo a seguir:



Exemplo musical 50. Suíte Sinfônica nº 2,

Pernambucana, 1ª peça, Maracatu, Guerra-Peixe, c.1.

³ GUERRA-PEIXE, César – “Maracatus do Recife”, Recife, Editora Irmãos Vitale, 1980.

No entanto, reforçando este ritmo, o compositor acrescenta mais dois instrumentos de percussão que atuam simultaneamente com o *Silofone*. São eles, o ‘*Tamburo Militare*’ e o ‘*Tamborino*’:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tamb. militar' and features a rhythmic pattern of eighth notes with a *tr* (trill) above the second measure. The middle staff is labeled 'Tamburino' and shows a similar rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Silofone' and features a rhythmic pattern of eighth notes. All three staves are marked with *mf* (mezzo-forte).

Exemplo musical 51. Suíte Sinfônica No. 2, Pernambucana, 1º peça, Maracatu, Guerra-Peixe, c.1

Quanto ao processo de estilização propriamente dito, podemos citar a melodização do *Silofone*. No entanto, em relação ao aspecto rítmico, o compositor foi ‘fiel’ ao ritmo característico do Gongué.

O desenho rítmico utilizado no ‘*tamburo militare*’ foi encontrado na página 78 do citado livro. Cabe ao ‘tarol’, a execução deste ritmo na manifestação folclórica:

The image shows a single staff of musical notation in 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a *tr* (trill) above the second measure. The pattern is divided into four measures, with the first and third measures labeled (a) and (b), and the second and fourth measures labeled (c). The first and third measures have a > (accent) below them, and the second and fourth measures have a > (accent) below them.

Exemplo musical 52. Ritmo do tarol do maracatu, c.1-2.

(b) fidelidade rítmica

(c) desmembramento do 4º tempo

(a) fidelidade rítmica

Exemplo musical 53. Suíte Sinfônica No. 2 Pernambucana, 1ª peça, Maracatu, Guerra-Peixe, c.1 e 7. Assim, pode-se constatar o seguinte:

1 – o motivo ‘b’, que figura no segundo compasso da manifestação, foi colocado no primeiro compasso da composição musical. Essa inversão caracteriza-se como ‘estilização da estrutura rítmica’, pela inversão da ordem do motivo rítmico;

2 – Nos dois compassos da composição musical – exemplo musical nº53 – observa-se um desmembramento do ‘quarto tempo’ dos compassos – quando comparado com o exemplo da manifestação original- em duas metades de tempo, ocasionando assim uma ‘estilização da estrutura rítmica’, pelo desmembramento de tempo.

Não foi encontrado por este pesquisador este tipo de situação – desmembramento rítmico do quarto tempo – nos exemplos publicados pelo compositor, o que confirma a intenção no sentido da estilização.

Outro exemplo importante no processo de estilização adotado por Guerra-Peixe se encontra no compasso nº 18 desta peça, onde as clarinetas realizam um tema cujo exemplo similar foi encontrado no citado livro por este pesquisador:

AH, CHEGÔ, CHEGÔ

Rainha



3ª maior

Escala tonal – diatônica em Fá maior

Exemplo musical 54. Tema de Maracatu, c.1-3.

Na composição musical o compositor mantém sua fidelidade ao ritmo musical, deixando ao aspecto melódico o processo de estilização, através da ‘dilatação intervalar’ e da ‘modalização’ da escala diatônica maior.

18

Modalização escalar



Cl.
(Clarinet)

6ª maior
dilatação intervalar

Exemplo musical 55. Suíte Sinfônica nº 2, Pernambucana, 1ª peça, Maracatu, Guerra-Peixe, c. 18-22.

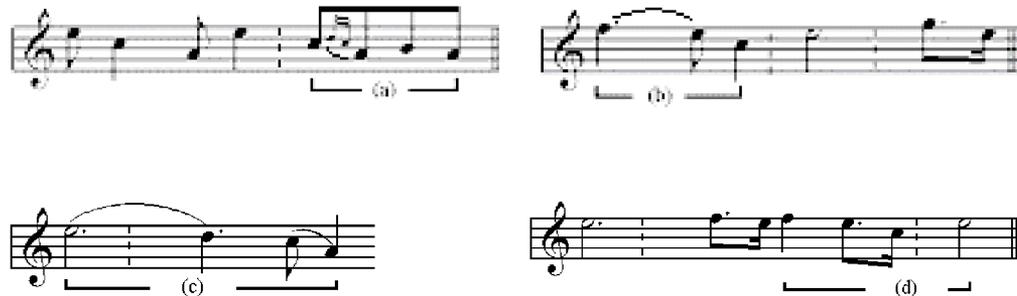
Observações dos exemplos acima:

- 1 – padrão rítmico idêntico ao material folclórico publicado;
- 2 – dilatação intervalar; portanto, ‘estilização da estrutura melódica’, por dilatação intervalar;
- 3 – mudança de padrão escalar: do diatônico maior (tonal) para o sistema modal dórico; portanto, ‘estilização da estrutura tonal’, por meio da modalização escalar.

Aboiado: a terceira peça desta obra é um ‘aboio’. Na apostila de composição, parte III, lê-se: “Cantiga para reunir e conduzir o gado, muito em voga no Nordeste. Estilo modal, a

solo vocal e sem acompanhamento. Consta de três partes: Aboio; Repente; Aboio”. (Guerra-Peixe, 1983, p. 1).

No exemplo colhido pelo compositor, este pesquisador separou alguns compassos que se aproximam da obra composta. Isto em virtude desta linha temática composta por Guerra-Peixe aparentar ser totalmente autoral.



Exemplo musical 56, 57, 58 e 59. tema de Aboio.

This musical score is written for a single staff in bass clef. It begins with a common time signature (C) and a dynamic marking of *f* (forte). The score is divided into several measures, with brackets above indicating specific motifs labeled (a), (b), (c), and (d). The time signature changes to 2/4, then 3/4, and back to 2/4. A triplet of notes is marked with a '3' and a bracket. The piece concludes with a dynamic marking of *p* (piano) and a 'Dim...' (diminuendo) instruction.

Exemplo musical 60. Suíte Sinfônica nº 2, Pernambucana, 3ª peça, Aboiado, Guerra-Peixe, c.1-7.

Neste tema o compositor coloca em prática, literalmente, sua frase “compor à moda de” (Guerra Peixe, entrevista concedida a Randolf Miguel, 1991, k7)

O tema, que aqui está na viola, possui as seguintes características:

- motivo a: o tema começa com ornamentação, o que não ocorre na manifestação original. Também foi verificado uma mudança na posição da ornamentação – apojetura – que passou do antepenúltimo para o último tempo. Portanto, ‘estilização da estrutura rítmica’, por

retardo do efeito de ornamentação. No aspecto melódico a mudança foi mínima; mantendo uma relação intervalar muito próxima ao original;

- motivo b: nesta seqüência a fidelidade à fonte pesquisada é quase total, diferenciando-se apenas pela prolongação da nota ‘fã#’, ao invés do deslocamento descendente para a nota ‘mi’;

- motivo c: aqui o compositor produz algumas alterações em relação ao motivo original. São elas: mudança de direção das notas, que no original é descendente, e na composição é ascendente; o motivo original, que tem o movimento produzido pelos intervalos, tom e 3ª menor, passa a ter a seqüência, uníssono, 3ª menor e semitom.

Portanto, ‘estilização da estrutura rítmico-melódica’, por mudança de direção, ou seja, inversão e contração intervalar.

- motivo d – nesta seqüência o motivo mantém a mesma direção e a mesma relação intervalar em 3ªs maiores. As alterações são apenas no aspecto rítmico com uma inversão de valores. Assim, no motivo original, a penúltima nota, que é representada por uma figura de semicolcheia, passa a ser, na composição, uma colcheia. Este processo altera, também, o valor da antepenúltima figura que, no original é representado pela colcheia pontuada e, na composição, se transforma em figura de semicolcheia. Portanto, são todas ‘estilizações da estrutura rítmica’, por alteração de valores.

Cabe aqui um esclarecimento: este pesquisador optou por deixar de fora as análises das peças Dança-de-cabocolinhos e Frevo, por serem manifestações já analisadas no início deste capítulo.

- Título da obra: Suíte Sinfônica nº 1, Paulista

- Ano: 1955

- Partes ou movimentos: Cateretê; Jongo; Recomenda das Almas; Tambu

- Partes ou movimentos analisados: Cateretê

- Procedimentos observados: estilização da estrutura rítmica por fusão; estilização da estrutura rítmica por inversão da ordem do motivo.

- Comentários: esta obra desperta curiosidade logo no primeiro compasso da primeira peça – Cateretê – por aparentar ser muito semelhante à Suíte Sinfônica nº 2, Pernambucana, composta no mesmo ano, semelhança que pode ser vista pelo lado inverso, visto que, cronologicamente, esta obra foi composta posteriormente àquela.

- Cateretê: inicialmente é identificado no compasso nº1, as células rítmicas do Maracatu, utilizadas na Suíte Sinfônica nº 2, Pernambucana:



Exemplo 61. Ritmo do tarol do Maracatu.



Exemplo 62. Ritmo do Gongué do Maracatu.

Comparando o primeiro compasso de ambas as obras, pode-se ter uma idéia do processo utilizado pelo compositor:

Suíte Sinfônica nº1, Paulista, I – Cateretê

Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, I – Maracatu

Allegretto ca. ♩ = 100

Exemplo Musical 61. Suíte Sinfônica nº1 Paulista, Iª parte, Cateretê, Guerra-Peixe, 1951

Moderato Solene ca. ♩ = 70

Exemplo Musical 64. Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, Iª parte, Maracatu, Guerra-Peixe, 1951

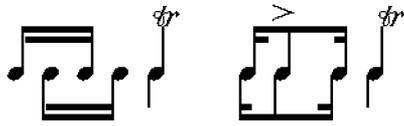
As alterações processadas pelo compositor nos motivos acima são as seguintes:

- motivo a – sua primeira parte é similar em ambas as obras. No entanto, o repouso do segundo tempo, que está no trinado da Suíte nº2 – como no original publicado em livro pelo compositor – encontra-se na Suíte nº1, intercalado pelo motivo b. Portanto, ‘estilização da estrutura rítmica’, pelo processo de ‘fusão’ de célula rítmica;

- motivo b – na Suíte nº2, esta célula aparece na primeira parte do compasso, enquanto que na Suíte nº1, ela ocupa a segunda parte do compasso. Portanto, ‘estilização da estrutura rítmica’, por meio da inversão de ordem do motivo;

- motivo c – quanto ao motivo c, que é o ‘toque do Gongué’, do Maracatu, o compositor o apresenta na segunda parte do compasso na Suíte nº2 e na primeira parte do compasso, na Suíte nº1. Portanto, ‘estilização da estrutura rítmica’, por meio da inversão de ordem do motivo.

No livro ‘Maracatus do Recife’, do próprio compositor, foram encontradas as seguintes células rítmicas:



Exemplo musical 65. Ritmo do tarol do maracatu



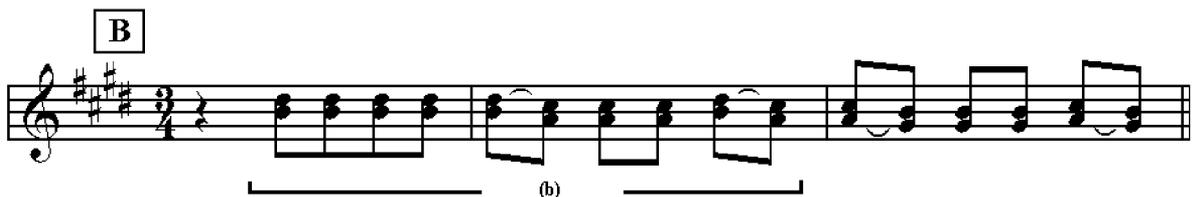
Exemplo musical 66. Toque do gonguê do maracatu.

Analisando as células acima observa-se que elas foram usadas fielmente na Suíte Sinfônica nº2 e estilizadas – como visto anteriormente – na Suíte Sinfônica nº1.

As pesquisas de Guerra-Peixe sobre o Cateretê revelam o seguinte aspecto rítmico, que, ao ser comparado com os compassos nºs 10, 11, 12 e 13, da obra em questão, mostram uma outra forma de estilização:



Exemplo musical 67. Tema de Cateretê, c. 1-4



Exemplo musical 68. Tema de Cateretê, c. 1-3

Os exemplos musicais nºs 67 e 68 são textos pesquisados *in loco* pelo compositor

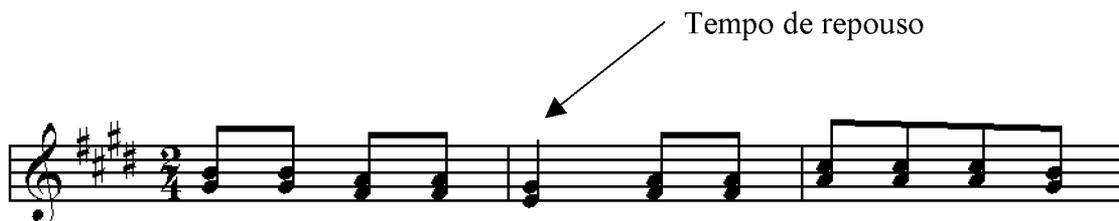


Exemplo musical 69. Suíte Sinfônica nº1, Paulista, 1ª peça, Cateretê, Guerra-Peixe, c.10-13.

- motivo a – este motivo, do exemplo das pesquisas feitas, é reproduzido quase que fielmente na obra composta. O motivo em 3ªs paralelas do modelo da pesquisa é mantido. As diferenças observadas são as seguintes: O compositor alterou a linha melódica – ascendente e descendente – para mantê-las linear. Desta forma, atuou no sentido da ‘contração intervalar’.

- motivo b – este motivo, do exemplo pesquisado, é também reproduzido quase que fielmente. Altera-se, no entanto, além da direção, que passa a ser ascendente, o fato do compositor intercalar um ‘tempo de repouso’, entre as seqüências de colcheias; o que não ocorre no texto folclórico.

Este pesquisador encontrou, no volume publicado pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, um exemplo do ‘Recortado’ – que é parte da manifestação do Cateretê – com uma seqüência em 3ªs que pode ter sugerido ao compositor a estrutura rítmica acima:



Exemplo musical 70. Tema do Recortado – Cateretê, c.11-13

Quanto às peças, ‘Jongo e Tambu’, ficarão sem abordagem analítica, visto que em outros momentos deste capítulo este tipo de manifestação já foi analisado. Também em

Bendito
(tema colhido e publicado por Mário de Andrade) Bom Jardim



(Andrade, 1982, p. 60)

Exemplo musical 72. Bendito, Mario de Andrade, c. 1-3

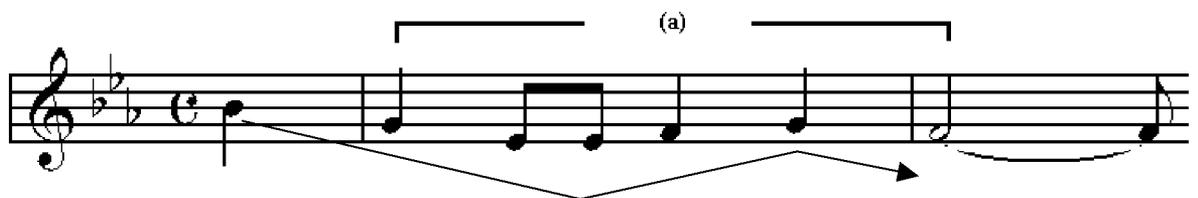
IV - Bumba - meu - boi



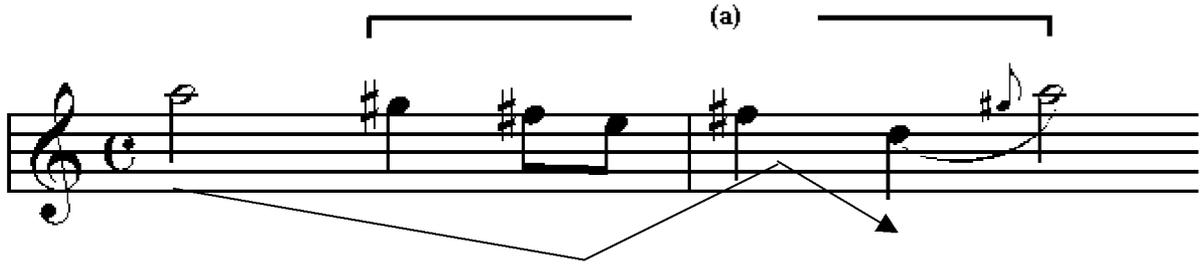
Exemplo musical 73. Tributo a Portinari, 4ª peça, Bumba-meu-boi, Guerra-Peixe, c. 1-4.

Pelo exposto, fica difícil encontrar, no tema colhido por Guerra-Peixe, uma similaridade com o tema de sua composição.

Mas, ao observar o tema publicado por Mário de Andrade, encontra-se uma relação muito próxima, tanto melódica quanto rítmica, com a linha elaborada pelo compositor:



Exemplo musical 74. Bendito, tema colhido por Mário de Andrade, c. 1-2.



Exemplo musical 75. Tributo a Portinari, 4ª peça, Bumba-meu-boi, Guerra-Peixe, c. 1-2

- Similaridades dos textos acima: a direção da linha melódica é a mesma em ambas as melodias. Os tempos de duração das notas e a divisão rítmica são idênticos nos dois textos, excetuando a primeira nota de ambos os desenhos.

- Diferenças observadas: as diferenças começam no início do texto, onde Guerra-Peixe evita a reprodução do início anacrústico, como é visto no exemplo publicado por Mário de Andrade. Outra diferença situa-se na seqüência intervalar das três primeiras notas do texto de Mário de Andrade, que é de 3ªs descendentes, enquanto que o compositor faz uma ‘Contração intervalar’, em tom e semitom, ou seja, graus conjuntos descendentes. Portanto, ‘estilização da estrutura melódica’, por contração intervalar.

3.5 Relação das obras analisadas e suas estilizações

- Sinfonia nº2, Brasília, II mov, *Presto*, 1960 = melodização da percussão (estilização da estrutura instrumental pela ampliação funcional);

- Quarteto nº2, para cordas, I mov, *Allegretto*, 1948 = forma do cateretê e conteúdo nordestino (estilização da estrutura rítmico-melódica por substituição de conteúdo ou fusão);

- Suíte nº 3 para piano, 3º peça, Canto-de-trabalho = dilatação intervalar (estilização da estrutura melódica por dilatação intervalar);

- Sonata para violino e piano, 3º peça, *Allegro*, Cabocolinhos, 1951 = dilatação intervalar (estilização da estrutura melódica por dilatação intervalar);

- Trio n°2, para violino, violoncelo e piano, I mov, *Allegro moderato*, 1960 = inversão da célula rítmica dos cabocolinhos (estilização da estrutura rítmica pelo processo retrógrado);

- Suíte n°2, Nordestina, para piano, 1° peça, Violeiro, 1954 = cantoria chamada ‘gemedeira’, mudança de direção do intervalo (estilização da estrutura melódica por inversão); 2° peça, Cabocolinhos = mistura de duas manifestações, ou seja, o cabocolinhos na mão direita do piano e o Baião-de-violão na mão esquerda (estilização da estrutura propriamente dita pelo processo de fusão de elementos folclóricos);

- Sonata n°2, para piano, III mov, *Allegro um poco mosso*, 1967 = inversão de instrumento agudo (cabocolinho) que vai para o grave (baixo) do piano (estilização da estrutura funcional por inversão);

- Suíte n°2, Paulista, para piano, 2° peça, Jongo, 1954 = transformação do ritmo da ‘angoia ou cestinho’ e sua harmonização (estilização da estrutura rítmica e funcional);

- Suíte n°2, Nordestina, para piano, 5° peça, Frevo, 1954 = dilatação intervalar e uso da relação de 2^{as} (estilização da estrutura melódica por dilatação intervalar e relação de segundas);

- Suíte n°3, Paulista, para piano, Cateretê, rasqueado, 1954 = alteração do acorde do V grau de B (Si) para B^b (Si bemol) (estilização da estrutura harmônica pela alteração do acorde da dominante) e fragmentação dos três primeiros tempos do compasso (estilização da estrutura rítmica); Moda (é a parte B do cateretê): ocorre um movimento descendente (o material colhido é ascendente) e uma alteração do ritmo pelo processo de antecipação (estilização da estrutura rítmico-melódica por mudança de direção e antecipação); Jongo, substituição do acorde do V grau pelo acorde do I grau no início (estilização da estrutura harmônica por substituição); efeito sincopado no ritmo original (estilização da estrutura rítmica pelo efeito sincopado); Tambu, ritmo com início anacrústico (estilização da estrutura

rítmico –melódica pelo efeito da anacruse ou antecipação); harmonização das notas do ritmo (estilização da estrutura propriamente dita com ampliação funcional que, além de rítmica, passa também a ser harmônica); uso de apogiaturas e dilatação de tempo (estilização da estrutura rítmica por dilatação ou prolongamento de tempo).

- Museu da Inconfidência, 4º mov, Restos de um reinado negro = substituição de notas musicais por pausas no tema característico da manifestação (estilização da estrutura rítmica).

- Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, 1º peça, Maracatu, 1955 = melodização da percussão (estilização da estrutura instrumental por ampliação funcional); inversão do motivo rítmico (estilização da estrutura rítmica pela inversão da ordem do motivo rítmico); desmembramento do 4º tempo – compassos 1 e 7 (estilização da estrutura rítmica pelo desmembramento do tempo); dilatação intervalar – compasso 18 (estilização da estrutura melódica por dilatação intervalar); mudança do padrão escalar do diatônico maior (tonal) para o sistema modal dórico (estilização da estrutura tonal por meio da modalização escalar); Aboiado, retardo do efeito de ornamentação – apogiatura (estilização da estrutura rítmica por retardo do efeito de ornamentação); mudança de direção das notas (desc. para asc.) e alteração da seqüência intervalar (tom, 3ºmenor para uníssono, 3ºmenor e semitom) (estilização da estrutura rítmico-melódica por mudança de direção intervalar ou inversão e contração intervalar); alteração dos valores das figuras de notas (estilização da estrutura rítmica por alteração de valores).

- Suíte Sinfônica nº1, Paulista, Cateretê, 1955 = semelhança com a Suíte Sinfônica nº2, Pernambucana, no início (compasso nº 1). Células rítmicas do Maracatu (estilização da estrutura rítmica pelo processo de enxerto ou fusão); inversão de motivo, quando se compara ambas as suítes (estilização da estrutura rítmica por meio da inversão de ordem do motivo); alteração da linha melódica (3ªs) de ascendente e descendente para linear (contração intervalar); alteração da direção do motivo, que passa a ser ascendente (estilização da

estrutura melódica por mudança de direção); e a inclusão de um tempo de repouso (estilização da estrutura rítmica por inclusão de tempo).

- Tributo a Portinari, 4^o peça, Bumba-meu-boi, 1991 = exclui o início anacrústico do texto original da manifestação (estilização da estrutura rítmico-melódica por exclusão); alteração das 3^{as} descendentes por tom e semitom (contração intervalar) (estilização da estrutura melódica por contração intervalar).

Ao concluir este capítulo, fica a impressão de que muitas outras análises devem ser feitas na obra deste compositor. É evidente que muitas outras possibilidades de estilização, adotadas por Guerra-Peixe, carecem, ainda, de serem desvendadas. Muitas obras relevantes ainda guardam múltiplas novidades no campo estilístico. O fato de serem extraídas apenas uma ou duas peças de uma determinada obra, se justifica em virtude do Catálogo deste Mestre da Música Brasileira ser bastante extenso e de grande qualidade.

CONCLUSÕES

Ao terminar esta dissertação, ficou a sensação de que muito ainda há por fazer no sentido da investigação das técnicas composicionais utilizadas por um compositor da magnitude de Guerra-Peixe.

As pesquisas relacionadas no Capítulo I demonstram a grande capacidade deste mestre na tarefa realizada nos terreiros de Pernambuco, São Paulo e outras regiões do Brasil. O impacto ocorrido com o lançamento em livro do ‘Maracatus do Recife’ merecia ser repetido com o restante de suas pesquisas, principalmente as de Xangôs, igualmente volumosas e de importância incalculável. Infelizmente Guerra-Peixe não teve tempo hábil para realizar tal produção. Um fato marcante no processo destas pesquisas foi a importância do informante ‘Gobá’, que Guerra-Peixe teve a sorte de encontrar no período em que iniciava sua trajetória como folclorista. Chama também a atenção o respeito mútuo que se construiu entre informante e pesquisador, algo talvez não muito comum.

Destas pesquisas, este pesquisador teve acesso a uma considerável parte que, no entanto, representa menos de 30% do total de pesquisas realizados *in loco* por este mestre da música brasileira. Seria de grande valia para a cultura nacional a recuperação e publicação deste riquíssimo acervo.

No Capítulo II fica nítido que o catálogo de obras de Guerra-Peixe é, em sua maioria, de obras relacionadas com a temática do populário musical. Suas três fases distintas deixam claro que, se forem contabilizadas as obras baseadas no folclore da primeira e terceira fases (inicial e nacional), e comparadas com sua segunda fase (dodecafônica), observa-se um percentual de quase 70% de composições baseadas nas manifestações oriundas da música do

povo. A isto se acrescenta a fase que este pesquisador intitulou de ‘transição’ entre a segunda e terceira fase. As obras consideradas de ‘transição’, ou seja, aquelas que o compositor utilizou como laboratório no sentido de construir um artesanato composicional baseado em suas pesquisas são as seguintes:

- Trio para cordas – 1945;
- Suíte para violão – 1946;
- Suíte para quarteto ou orquestra de cordas – 1949;
- Abertura solene – 1950.

No período compreendido entre os anos de 1937 e 1938 a produção de Guerra-Peixe pode ser considerada como Pré-fase inicial, já que a busca pela linguagem nacional propriamente dita viria, conscientemente, somente no ano de 1949. Neste sentido, as obras catalogadas pelo compositor são as seguintes:

- Caboclo (melodia para violino e piano);
- Capricho Sertanejo (melodia para violino e piano);
- Nós Dois (melodia para violino e piano).

No entanto, fez-se no Capítulo III a investigação das obras consideradas, realmente, como ‘nacionais’, no sentido mais amplo da palavra. As obras compostas neste período (1949 – 1993) já apresentam uma elaboração consciente de um compositor que chega à plenitude de sua trajetória, já despojado do aspecto da incerteza e da insegurança.

Com base nesta produção é que este pesquisador resolveu investir no projeto deste mestrado. Em virtude da grandeza destas obras, um caminho incorreto foi inicialmente

perseguido e, posteriormente, abandonado para se realinhar. Trata-se do tema central estabelecido para identificar o problema que, primeiramente foi focado sob o título ‘a estilização do motivo folclórico na obra de Guerra-Peixe’ e, depois retificado para ‘a estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe’. Esta alteração ocorreu no momento em que este pesquisador realizava os estudos analíticos das obras de Guerra-Peixe e percebeu que o processo de estilização adotado por este compositor não se fixava apenas no motivo rítmico-melódico, como se pensava antes. Por outro lado, percebeu-se também que a estilização adotada por Guerra-Peixe não se resume num processo único, individual, com a personalidade de uma técnica definida ou padronizada, o que se identificaria mais amplamente com o primeiro título do projeto da dissertação. Ao invés disto foi observado uma série diversificada de processos composicionais abordando a temática folclórica, tão variados quanto a quantidade de pesquisas realizadas pelo compositor em anos de busca por uma estética nacional.

Este pesquisador carrega na consciência a certeza de que muito ainda falta a ser feito para mapear os processos adotados por Guerra-Peixe nesta busca incansável de uma estética nacional e pessoal, mas espera ter dado uma pequena contribuição neste caminho da pesquisa que deverá ser perseguido por outros musicólogos, compositores, professores e pesquisadores em geral que buscam construir a história da música brasileira.

Neste sentido, este pesquisador acredita ser de bom procedimento observar a relação estabelecida por Guerra-Peixe entre seu interesse pessoal como pesquisador e os temas e terreiros escolhidos por este mestre no processo das pesquisas realizadas *in loco*. Deste fato resultou uma técnica pessoal e competente de coleta e observação do elemento folclórico.

Em virtude de farto material acumulado, coube à capacidade criativa do compositor estabelecer normas, regras e padrões para a manipulação artística do material ‘bruto’ oriundo do populário. Deve-se salientar que a grandeza de Guerra-Peixe se evidencia não só pelo fato

de conseguir estabelecer tal relação artística, como também por ser ele um compositor que afastou de si, em todos os momentos de sua vida, a tentação de copiar ou imitar compositores que o antecederam, situação muito comum no mundo artístico, seja ele musical, literário, arquitetônico etc.

Observa-se também a decisão drástica, até certo ponto, de repulsa ou negação das obras de sua segunda fase (dodecafônica), que, em virtude desta relação de desprezo estabelecida pelo compositor, ainda carece de ser conhecida do grande público, o que se espera que venha a ocorrer num futuro muito breve, para o bem e enriquecimento da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2. ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet e CIA., Editores, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, Editora, 1999.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º Tomo, 2. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, Editora, 1982.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed., São Paulo: Livraria Martins, Editora, 1972.

ARAÚJO, Alceo Maynard. *Cultura Popular Brasileira*. 2. ed., São Paulo: Melhoramentos, Editora, 1973.

FARIA JR, Antônio Emanuel Guerreiro de. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*. dissertação de Mestrado, UNI-RIO, Rio de Janeiro: 1997.

_____. *Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore*. Latin American Music Review, volume 21, Number 2, Fall/Winter 2000, University of Texas, Austin: 2000.

GUERRA-PEIXE, César. Curriculum Vitae do Compositor. Capítulos V, VI e VII, manuscrito, Rio de Janeiro: 1971.

_____. *Apostila de Composição*, parte III. Rio de Janeiro: manuscrito, 1983.

_____. Carta a Mozart Araújo, Arquivo do Musicólogo, Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, Rio de Janeiro: 22.09.60.

_____. Depoimento gravado ao Museu da Imagem e do Som. MIS, Rio de Janeiro: 1992.

_____. Depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som. MIS, São Paulo: 1992.

_____. Entrevista concedida a Randolf Miguel. Fita k7, arquivo pessoal de Randolf Miguel, Rio de Janeiro: 1991.

_____. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

_____. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo: Irmãos Vitale, edição Opus, 1988.

_____. Os Mágicos – TVE – programa dedicado ao Compositor, fita VHS, Rio de Janeiro: [s.d.].

_____ Repertório Rádio MEC nº. 14, Cd. César Guerra-Peixe, Encarte. Rio de Janeiro: [s.d.]

_____ *Disco da Suíte Sinfônica nº. 1. Paulista*, Contracapa, Moscou: 1955.

HORTA, Luiz Paulo. *Guerra-Peixe, Nacionalista Ferrenho* (uma entrevista). In: _____ Caderno de Música – Cenas da Vida Musical. Rio de Janeiro: Zahar/Música Editores, 1980, cap. 7, p. 255 - 266.

KOELLREUTER, H.J. *Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J.S. Bach*. Cadernos de Estudo – Análise Musical nº. 1, São Paulo: Atravez, 1989.

KOOGAN/HOUAISS – *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 2000.

LABOR, Decos in. *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello e Irmão, Editores, 1947.

LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*, São Paulo: Ricordi, 1958.

LOPES, Maryla Duce Campos. *Aspectos Nacionalistas na Obra de César Guerra-Peixe*. Revista da Academia Nacional de Música, Rio de Janeiro: 1999.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

QUINTERO – RIVERA, Márcia. *A cor e o som da Nação*. São Paulo: FAPESP, ANNABLUME, 2000.

RAPOUSO, Lucas. *GUERRA-PEIXE, 70 Anos, Música, falando em brasileiro*. Suplemento Literário, Ano XIX, nº. 916, Belo-Horizonte: 1984.

VIEIRA, Sonia Maria. *Características Instrumentais na Obra para piano de César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro: 1985.