

O impacto das atitudes composicionais de Guerra-Peixe na obra para piano da fase nacionalista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, estética musical e interfaces

Ísis Natali Cardoso
Unicamp – isis507@gmail.com

Resumo. Este trabalho parte da mudança de orientação estética do compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), no fim dos anos 1940, para empreender um debate sobre a relação entre as atitudes estéticas eleitas pelo compositor e seu impacto nas obras para piano da fase nacionalista. Para isso, elencamos peças representativas da fase em questão relacionando as características composicionais das obras com as concepções estéticas adotadas por Guerra-Peixe.

Palavras-chave. Guerra-Peixe, nacionalismo, piano, estética musical.

Guerra-Peixe's Aesthetic Attitudes and its Impact on the Piano Work of the Nationalist Phase

Abstract. This work starts from the change of aesthetic orientation of the composer César Guerra-Peixe (1914-1993), in the late 1940s, to engage in a debate on the relationship between the aesthetic attitudes chosen by the composer and their impact on the piano works of the nationalist phase. For this, we list representative pieces of the phase in question, relating the compositional characteristics of the works with the aesthetic conceptions adopted by Guerra-Peixe.

Keywords. Guerra-Peixe, nationalism, piano, musical aesthetic.

1. Introdução

No ano de 1971, pleiteando uma vaga na Academia Brasileira de Música, Guerra-Peixe elabora um catálogo de suas obras, dividindo sua produção em três fases: inicial (1938-1944), dodecafônica (1944-1949) e nacionalista (1949-1993). Esta organização reflete tanto as predominâncias estéticas em momentos distintos da sua trajetória composicional quanto as transformações na música brasileira de concerto do século XX. Neste texto, investigamos a última das fases, propondo possíveis subdivisões a partir das atitudes estéticas eleitas por Guerra-Peixe no período em questão.

A partir disso, discutiremos como tais mudanças de orientação estética impactaram as atitudes composicionais de Guerra-Peixe nas obras para piano compostas a partir de 1950. Para este fim, foram elencadas peças para o instrumento que melhor representam as subdivisões indicadas na fase nacionalista: *Suíte n°2* (Nordestina) (1954), *Sonatina para piano n°2* (1969) e *Prelúdios Tropicais* (1979, 1980 e 1988). As peças foram analisadas de acordo com os seguintes parâmetros: pensamento estético predominante e seus desdobramentos (conceitos

formulados por Guerra-Peixe), uso do material folclórico e suas estilizações e correspondência com as diretrizes apontadas no *Melos e Harmonia Acústica* (1988), *Apostila de Composição* (1983) e bibliografias complementares (artigos e entrevistas).

2. As fases estéticas de Guerra-Peixe

Dos compositores que produziram para salas de concerto no século XX Guerra-Peixe (1914-1993) figura como um dos mais vinculados ao nacionalismo e à ideia de uma música fundamentada no folclore. Embora Guerra-Peixe definisse a si mesmo como portador de boa técnica composicional, talvez considerando esta a sua qualidade mais proeminente e demonstrando preocupação com a sua formação, foi como folclorista que obteve destaque. Isso deve muito ao período em que o compositor se lançou à pesquisa do folclore em Recife e em São Paulo, construindo um "arsenal" que fornecesse técnicas baseadas em supostas "leis naturais, a escolha cuidadosa de práticas e tradições de origens específicas e uma espécie de argumentação vigilante em torno desses elementos" (BARROS, 2017, p. 216). Além das pesquisas de campo, outro aspecto que parece estar ligado ao seu destaque como folclorista é o rumo da música de concerto brasileira, a qual concentrou seu debate quase que exclusivamente em questões da nacionalidade na primeira metade do século XX.

A insistente busca por diretrizes estéticas para fundamentar a sua composição aponta para uma dimensão mais profunda na trajetória composicional de Guerra-Peixe. Toda obra musical pode ser considerada uma reelaboração de influências sofridas pelo compositor, mesmo no caso de não haver referências explícitas (KRISTEVA, 1986 apud GRECO; BARRENECHEA, 2008, p. 1). Partindo disso, sua contribuição na formação de uma música moderna brasileira possibilita duas perspectivas: encarando sua produção como parte de um grande universo de tradições ou vendo suas ações como responsáveis por fazer tais tradições se encontrarem.

Conforme consta no catálogo de suas obras, a primeira fase, inicial, corresponde ao período de estudos realizados entre 1938 e 1944, no qual as composições revelam "um nacionalista melódico" (SERRÃO, 2007, p. 64). É neste período que Guerra-Peixe tem contato com o nacionalismo modernista, dado pela leitura de Mário de Andrade, Luciano Gallet (1893-1931), e pela proximidade com obras de compositores nacionalistas. A segunda fase, dodecafônica, compreende o período em que tem contato com o dodecafonismo e passa a integrar a ala de compositores do Música Viva. A terceira fase, nacionalista, caracteriza-se pela volta das ideias de Mario de Andrade e do nacionalismo musical.

A fase nacionalista (1950-1993) representa a busca por conciliar a música folclórica brasileira com a música cosmopolita. Além de ser o mais extenso, este período contou com múltiplos eventos que influenciaram a composição de Guerra-Peixe. Salientamos os eventos como os deslocamentos para Pernambuco e São Paulo, a produção bibliográfica fruto da pesquisa de campo, a constante reflexão diante da sua produção e da música brasileira, sua atividade como professor de composição e os trabalhos com música erudita e popular. Nas pesquisas de campo Guerra-Peixe parecia estar empenhado em organizar um repositório adequado para construir uma música brasileira moderna, garantindo subsídios técnicos e de tradição. Diante disso, é possível que Guerra-Peixe não considerasse que a transição estética do dodecafonismo para o nacionalismo se fizesse apenas com a mudança de materiais. Era preciso conciliar a compreensibilidade com o público evitando recorrer a procedimentos que Guerra-Peixe considerava como banais ou estéreis. Ao se voltar para as práticas musicais de Pernambuco e São Paulo, como fonte, também, de procedimentos técnicos - além do material musical, Guerra-Peixe obtém elementos formadores do compositor brasileiro: técnica e domínio do folclore. Em entrevista de 1958, o compositor chega a colocar o folclore e a tradição da música de concerto no mesmo patamar:

De qualquer modo, porém, o meu guia mais seguro nos últimos tempos tem sido o folclore, especialmente o de fonte ibero-africana, no qual observo um mundo inédito de experiências e adoto as que suponho me servirem melhor na qualidade de compositor. Aliás, vale acrescentar que, a meu ver, aprendi tanto com os tamborileiros dos cultos africanos do Recife quanto nos conservatórios e nos livros de musicologia (GUERRA-PEIXE, 1958 apud BARROS, 2017, p. 221).

No início, nas décadas de 1950 a 1960, destaca-se o pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), definido pela busca por expressar as características da musicalidade coletiva e trabalho de pesquisa musicológica sobre a música folclórica (VETROMILLA, 2006, p. 90). Guerra-Peixe (1991, apud FARIA, 2007, p. 31) comenta que a leitura e releitura do livro *Ensaio da música Brasileira* de 1937, trouxe convicções e inúmeras experiências. “E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet fiquei com...) a mania de registrar tudo que eu ouvia... Folclore, é, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora” (GUERRA-PEIXE, depoimento pessoal a Rodolfo Miguel, 1991, apud FARIA, 2007, p. 31). O registro do material folclórico mencionado por Guerra-Peixe, bem como suas ações composicionais nos períodos seguintes lembram as teses propostas por Mário de Andrade: fase da tese nacional, fase do sentimento nacional e fase da inconsciência nacional. O que sugerem as ações de Guerra-Peixe

neste primeiro período da fase nacionalista é que o compositor está na primeira das fases citadas por Mário de Andrade: a tese nacional, que é um período de formação, no qual deve-se empregar com frequência o elemento direto fornecido pelo folclore. O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore (ANDRADE, 1972, p. 9).

Depois, notamos a presença do pensamento de Georg Lukács (1885-1971), na formulação do conceito de objetividade folclórica, e de Villa-Lobos (1887-1959), no emprego de expressões como folclorismo direto e folclorismo diluído. De acordo com Guerra-Peixe após a leitura do filósofo húngaro sua obra passou a ter mais comunicabilidade. Lukács (1967, p. 8) aponta que “o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente das outras artes: é a vida interior do homem”. A adoção de Guerra-Peixe pela linguagem folclórica como forma de expressão legítima dos sentimentos humanos, recorda a segunda das teses andradeanas: o sentimento nacional, que corresponde a um avanço pessoal do compositor, que, como consequência dos estudos anteriores, já se sentiria, então, brasileiro, mais à vontade no seu trabalho criativo (SANTOS e SOARES, 2008, p. 22).

[Lukács] aconselha que a música deva assinalar título ou subtítulo que sugira o mimetismo, isto é, a capacidade de assinalar algo extramusical a fim de que facilite a compreensão por parte do ouvinte, sem que o valor da obra descambe para o descritivismo inadequado e até inoportuno. Isso ocorreu na década de 1960, e até hoje assim tem sido (GUERRA-PEIXE, 1985, p. 1 apud VETROMILLA, 2006, p. 83).

Villa-Lobos mostrou a Guerra-Peixe que havia possibilidades no manuseio de material nacional; fosse ele usado de maneira direta, ou estilizada. Villa-Lobos dividiu sua obra em cinco categorias: com interferência folclórica indireta, com alguma interferência folclórica direta, com transfigurada influência folclórica, com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de J. S. Bach e em pleno domínio do universalismo.

E por fim, o último período da fase nacionalista caracteriza-se pela síntese do pensamento de Georg Lukács e Mário de Andrade, na possível correspondência entre as ações de Guerra-Peixe e a última das teses andradeanas: a inconsciência nacional, um período livremente estético, em que a sinceridade dos sentimentos pessoais mais o esforço do trabalho nacionalizante anterior coincidiriam em uma linguagem então plenamente caracterizada e estabelecida, permitindo ao artista uma merecida e desejada espontaneidade criativa (SANTOS e SOARES, 2008, p. 22).

Representamos na Tabela 1 a relação entre os períodos da fase nacionalista, os pensadores e compositores cujas propostas estéticas inspiraram Guerra-Peixe e a ação tomada pelo compositor após a assimilação e reelaboração destas ideias.

Período	Inspiração estética		Ação e procedimentos composicionais desenvolvidos
Décadas de 1950 a 1960	Mário de Andrade	Pesquisa folclórica, sentido social na música. ¹	Pesquisa de campo, estudo do folclore. Procedimentos de estilização ² .
1969 a 1976	Georg Lukács	Concepção mimética ³ , comunicabilidade.	Objetividade folclórica. Folclorismo direto e diluído Simplificação técnica. Economia de meios. Estilização.
	Villa-Lobos	Trato do material folclórico.	
1976 a 1993	Síntese do pensamento de Georg Lukács e Mário de Andrade		Abordagem liberada do folclore. Estilização.

Tabela 1 - Períodos da Fase Nacionalista

3. As composições para piano da fase nacionalista

Conforme mencionamos anteriormente, no início da fase nacionalista, entre as décadas de 1950 e 1960, identificamos o pensamento de Mário de Andrade. Neste período, Guerra-Peixe reflete sobre os possíveis caminhos da estética nacionalista para em 1950, iniciar a pesquisa de campo, primeiramente em Recife (1950) e depois em São Paulo (1954), na qual buscou fundamentação estética e experimentação composicional. A partir do material coletado e da pesquisa realizada, o compositor elabora um material folclórico popular e reelabora as teses andradeanas. É a partir das obras deste período que Guerra-Peixe ganha destaque como compositor nacionalista. Obras de relevância para o repertório pianístico foram compostas neste período como a *Sonatina para piano n°1* (1951), *Suíte para piano n°2 (Nordestina)* (1954) e *Suíte para piano n° 3 (Paulista)* (1954).

Há um hiato na produção de Guerra-Peixe de 1961 a 1967, o qual podemos interpretar como um momento de reflexão e amadurecimento do compositor. A pausa na composição é interrompida com a *Sonata para piano n°2* (1967), obra de grande complexidade

técnica, iniciando um período muito prolífico na sua produção (totalizando 115 obras para diferentes formações instrumentais).

Guerra-Peixe engajou-se em um processo de simplificação nas composições para piano, compreendendo as implicações que uma obra como a *Sonata n°2* ocasiona. Tal complexidade técnica poderia afastar parte dos intérpretes e comprometer o diálogo com os ouvintes. O processo simplificador fica explícito na *Sonatina n°2* (1969), sendo esta, das peças em forma sonata, a que tem “maior comunicabilidade e, conseqüentemente, grande aceitação do público” (SERRÃO, 2007, p. 63-64).

As obras do período de objetividade folclórica (de 1969 a 1976) apresentam diferentes graus de abstração a que foram submetidos os elementos do folclore (folclorismo direto ou folclorismo diluído). Destacamos como obra para piano que apresenta folclorismo direto a *Suíte Infantil n°3* (1968) para piano e obras que apresentam folclorismo diluído a *Sonata para piano n°2* (1967) e a *Sonatina para piano n°2* (1969).

O último período da fase Nacionalista, abordagem liberada do folclore (de 1976 a 1993) inicia como uma síntese do pensamento de Mário de Andrade e Georg Lukács: a inconsciência nacional se dá na medida em que Guerra-Peixe se expressa com o vocabulário (melodias, ritmos etc.) da linguagem da música folclórica (VETROMILLA, 2006, p. 91).

4. Suíte n°2 (Nordestina): O retorno ao nacionalismo

Guerra-Peixe retorna ao nacionalismo musical e ao pensamento andradeano com um profundo estudo do folclore brasileiro, em especial o nordestino e o paulista. A atitude aconselhada por Mário de Andrade de que os compositores brasileiros conhecessem o popular para construir uma arte nacional, norteou as ações de Guerra-Peixe ao longo da sua trajetória. As pesquisas que se destacaram foram as ocorridas no nordeste brasileiro e no estado de São Paulo na década de 1950, mas o hábito de registrar o folclore já era parte do cotidiano do compositor desde a fase inicial⁴. A partir das prolíficas pesquisas de campo, duas obras se destacam por apresentarem as características das duas fontes consultadas por Guerra-Peixe, as quais o próprio compositor fez questão de tornar conhecidas⁵: a *Suíte n°2 (Nordestina)* e a *Suíte n°3 (Paulista)*. Ambas compostas em 1954, no estado de São Paulo, as suítes revelam outra referência a Mário de Andrade: o uso da forma suíte. As peças retratam as experiências assimiladas pelo compositor durante o período de pesquisa e elementos de renovação do nacionalismo, como o uso de tradições diversificadas das utilizadas pelos compositores da época e movimentos diferentes do modelo de suíte proposto por Mário de Andrade.

A *Suíte n.º2* é composta em cinco movimentos contrastantes, cada um inspirado por uma manifestação folclórica nordestina. Cada movimento apresenta as características que Guerra-Peixe considerou pertinentes da manifestação escolhida, as quais foram estilizadas por meio de processos composicionais próprios do compositor. O Quadro 1 compara o modelo de suíte andradeano com o utilizado por Guerra-Peixe na *Suíte n.º2*, bem como apresenta as características de cada movimento:

Suíte andradeada	<i>Suíte n.º2</i>
1) Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);	I) Violeiro (caráter alegre e com configuração rítmica variada);
2) Cateretê (binário rápido);	II) Cabocolinhos (típica manifestação popular do carnaval de Recife/PE);
3) Coco (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);	III) Pedinte (movimento lento inspirado nas cantigas de pedintes);
4) Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Ária antiga);	IV) Polca (dança de origem Boêmia que chegou no Brasil na década de 1940); ⁶
5) Cururú (para utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);	V) Frevo (ritmo nordestino).
6) Dobrado (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).	

Quadro 1: Comparação entre o modelo de suíte andradeano e o utilizado por Guerra-Peixe na *Suíte n.º2*.

O primeiro movimento, Violeiro, faz alusão ao canto do violeiro, personagem comum ao folclore brasileiro e substitui o Prelúdio ou Ponteio da suíte andradeana. Botelho (2013) comenta que Guerra-Peixe sugere o canto do violeiro como andamento *vagaroso* na sua *Apostila de Composição - Parte III*. Como aspectos característicos foram selecionados o canto do violeiro e o acompanhamento típico para este tipo de canto: o baião-de-viola (Figura 1). Nesta peça, o compositor optou por elaborar uma melodia que exibisse as características da tradição pesquisada sem citar o texto coletado literalmente. Esta atitude aponta para processos de estilização do folclore empregados por Guerra-Peixe ao longo da sua trajetória como compositor. Neste caso, o procedimento de estilização da melodia deu-se pela inversão da

ordem das notas do material coletado. Os acordes utilizados, bem como a condução destes na peça são construídos com grande liberdade, aspecto que pode estar relacionado com os procedimentos de harmonia acústica. De acordo com Botelho (2013, p. 97), para Guerra-Peixe a harmonia acústica compreendia a aplicação harmônica (a duas ou mais vozes) “da tensão proporcional dos intervalos, isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias”.

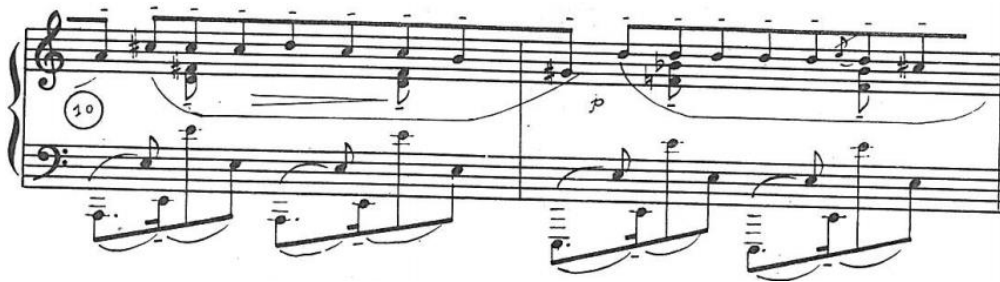


Figura 1: Suíte n°2 – Violeiro. Compassos 15 e 16.

Inspirado no *Caboclinhos de Recife*, *Cabocolinhos*, o segundo movimento, apresenta fusão de manifestações como processo de estilização. Tal fusão é estabelecida pelo uso da melodia semelhante à da *inúbia* na mão direita e um *baião-de-violão* na mão esquerda. Novamente Guerra-Peixe utiliza das características rítmicas e melódicas da tradição coletada para criar melodias inéditas para a peça. A inspiração revelada no título da peça e nas referências estabelecidas pelo compositor à esta manifestação se confirmam pela sonoridade das melodias, as quais foram elaboradas com as notas das escalas recolhidas por ele nos *Caboclinhos*.

O terceiro movimento, *Pedinte*, foi inspirado no canto dos pedintes, praticados principalmente por cegos. Os aspectos desta manifestação utilizados por Guerra-Peixe figuram melodias simples, modalismo, andamento lento, caráter de improviso e o ritmo. Dos elementos utilizados pelo compositor, o ritmo foi o que apresentou maior estilização. O ritmo elaborado pelo compositor foi enriquecido com síncopes e notas pontuadas, o que pode representar a súplica, insistência e lamentação do pedinte (caráter da cantiga do pedinte).

A *Polca*, indicada como título do quarto movimento, é referenciada como gênero. Os aspectos deste gênero utilizados na peça são a forma (A-B-A), compasso binário, ritmo organizado em colcheias e semicolcheias, andamento rápido, melodia vibrante, empregos de pausa nos segundos tempos e uso de melodias tanto tonais quanto modais (BOTELHO, 2013, p. 198-199). Guerra-Peixe abordou o gênero segundo sua experiência no Nordeste com as *polcas*, sendo uma manifestação musical nacional moldada por fusões e desdobramentos. Como procedimentos de estilização observamos a fusão da polca com o choro, indicado pelo uso de síncopes na mão direita, deslocamentos para a região grave (típico de baixaria do choro), uso

de cromatismos e modulações (sonoridade do choro). Embora o compositor tenha empregado características da *polca* que ouviu que nordeste, nesse movimento destaca-se a tentativa do compositor em utilizar os aspectos da *polca* brasileira do fim do século XIX, evidenciando uma estilização por fusão de elementos.

O último movimento, *Frevo*, foi inspirado pelo ritmo nordestino de mesmo nome. As características desta tradição utilizadas são caráter instrumental, marcial, melodias vibrantes e ritmo sincopado. Nesta peça, Guerra-Peixe utilizou os diferentes tipos de frevo-de-rua para organizar as seções. A harmonia empregada no movimento é livre, apontado para procedimentos de harmonia acústica e as melodias do frevo são estilizadas através da relação de segundas e dilatação intervalar (Figura 2).

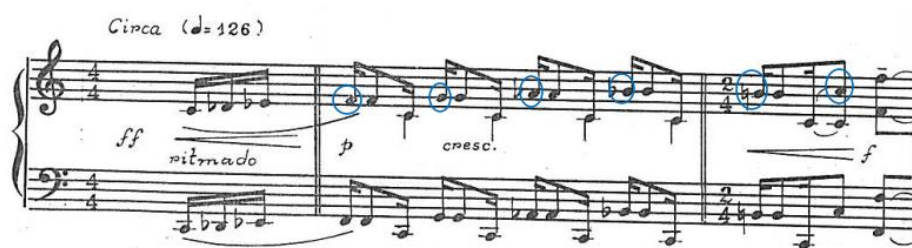


Figura 2: Estilização da melodia. Suíte n.º2 – Frevo. Compassos 1 a 4.

5. A *Sonatina n.º2* e o conceito de objetividade folclórica

Composta em 1969, a *Sonatina n.º2* representa o período em que o conceito objetividade folclórica e do folclorismo direto e diluído foram formulados por Guerra-Peixe. Os aspectos desta ação do compositor dizem respeito à utilização do material folclórico e popular de forma mais ou menos diluída ou direta (citação ou caracterização mais explícita), dependendo da natureza do trabalho. Nesta peça, Guerra-Peixe atribuiu mais aspectos do folclorismo diluído, provavelmente exigido pelas questões formais da forma sonata e do desenvolvimento temático. Em 1974, Guerra-Peixe situou esteticamente a *Sonatina n.º2* afirmando que nesta obra constam as “fontes populares pernambucanas”, porém de maneira diluída. A escrita revela pontos de renovação por meio de uma linguagem harmônica expandida que combina livremente aspectos tonais e modais, acordes construídos e conduzidos por processos de *harmonia acústica* (como o compasso 32, na Figura 3) e melodias com relação de segundas, conferindo a obra uma linguagem instrumental altamente refinada e erudita (Figura 3). A *Sonatina n.º2* possui grande comunicabilidade, aspecto almejado por Guerra-Peixe desde o fim da fase dodecafônica, revelando os aspectos da música nordestina sem recorrer à citação direta.

A *Sonatina n°2* apresenta três movimentos, sendo eles: *Allegretto moderato*, *Andante* e *Allegretto moderato (come Valsa)*. Nenhum dos títulos da obra remete à tradição folclórica inspiradora (apenas o terceiro movimento que pode ter sugerido a valsa brasileira), aspecto também presente na *Sonata n°2*, composta dois anos antes (1967). Ambas as obras apresentam folclorismo diluído, em que o material folclórico é submetido a maior abstração, sendo possível identificar apenas alguns reflexos das manifestações folclóricas.

O primeiro movimento tem o *ostinato* como característica marcante. A peça inicia com um padrão composto com semínimas e colcheias, formado por intervalos de quinta oca e bordadura (Figura 4), a mão esquerda dispõe de melodia modal (o que remete naturalmente à música nordestina) em intervalos de sextas paralelas. Identificamos na obra o ritmo de baião-de-violão (ritmo da mão esquerda do compasso 31), ponteados de viola, variações de ritmos dos caboclinhos e uso de terças duplas.

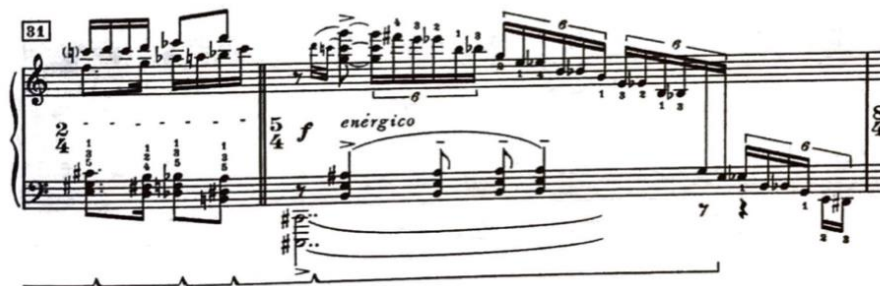


Figura 3: *Sonatina n°2*. Compassos 31 e 32.

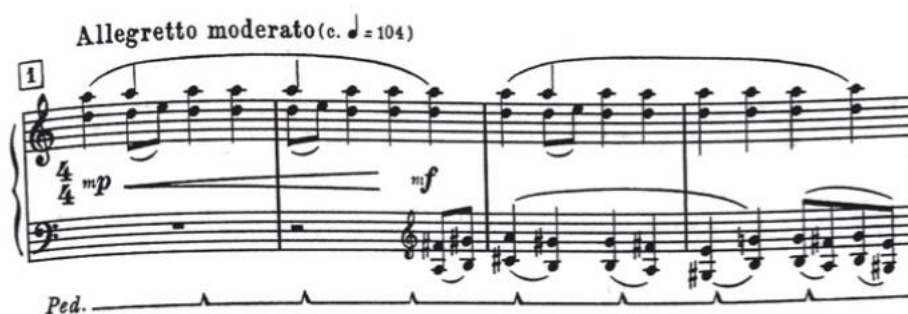


Figura 4: *Sonatina n°2*. Compassos 1 a 4.

6. Prelúdios Tropicais: abordagem liberada do folclore

Os Prelúdios Tropicais formam uma coleção de dez obras compostas em três datas: 1979, 1980 e 1988, sendo eles: *Cantiga de Folia de Reis*; *Marcha Abaiana*; *Persistência*; *Ponteados de Viola*; *Pequeno Bailado*; *Reza-de-Defunto*; *Tocata*; *Cantiga Plana*; *Polqueada*; *Tangendo*. A coleção apresenta franca inspiração do material colhido pelo compositor no Nordeste. Os procedimentos utilizados figuram o uso de sistemas modais aliado a constâncias

harmônicas e estilizações nos aspectos formais, melódicos e rítmicos. Neste conjunto de obras fica clara a síntese alcançada por Guerra-Peixe, relativo às questões composicionais e o material folclórico (a partir da forma), aos aspectos técnicos do instrumento e a economia de meios (desenvolvimento contínuo de temas, paralelismo, sobreposição de vozes e acordes, repetição de motivos). De acordo com Botelho (2014, p. 7) *Prelúdios Tropicais* expressam de forma fiel a síntese da linguagem composicional de Guerra-Peixe no último período da fase nacionalista, apresentando conceitos e processos de estilização sintetizados e refinados.

As Figuras 5, 6 e 7 exemplificam os procedimentos de estilização e síntese, bem como as características citadas acima:



Figura 5: Melodia em graus conjuntos (relação de 2^{as}). *Prelúdio Tropical n°5: Pequeno bailado*. Compassos 9 a 13.



Figura 6: Sobreposição de acordes e mistura de sonoridades (*harmonia acústica*). *Prelúdio Tropical n°7: Tocata*. Compassos 39 a 45.



Figura 7: Estruturas inspiradas em melodias folclóricas. *Prelúdio Tropical n°1: Cantiga de Folia de Reis*. Compassos 19 a 22.

7. Considerações finais

Durante a fase nacionalista (1950-1993), Guerra-Peixe buscou conciliar a música folclórica brasileira com a música cosmopolita. Após experienciar a falta de comunicabilidade na fase dodecafônica, o compositor retorna para a estética nacionalista e as teses adradeanas com a bagagem técnica adquirida no período anterior (fase dodecafônica). Assim, com suas convicções fortalecidas a respeito do nacionalismo musical e novos procedimentos técnicos, Guerra-Peixe inicia uma busca pela renovação desta linguagem. Identificamos durante essa fase, a presença de alguns pensadores e compositores que auxiliaram o compositor na elaboração de conceitos e ações estético-composicionais: Mário de Andrade, Gyorg Lukács e Villa Lobos, entre outros.

Neste trabalho, buscamos identificar indícios que expressem as predominâncias estéticas no fazer pianístico do compositor. As obras selecionadas para este trabalho: *Suíte n°2* (Nordestina), *Sonatina para piano n°2* e *Prelúdios Tropicais* mostram a trajetória de Guerra-Peixe durante a fase nacionalista e a formação da sua própria linguagem composicional.

Na *Suíte n°2* (Nordestina), observamos as ações de pesquisa de campo e o estudo do folclore, bem como os procedimentos de estilização do material coletado. As características composicionais proeminentes desta ação figuram os títulos dos movimentos, os quais referem-se a manifestações populares, a estilização das melodias folclóricas por meio de procedimentos como: inversão, fusão, mudança da estrutura melódica etc.

A *Sonatina para piano n°2* mostrou o emprego do conceito de objetividade folclórica, apresentando folclorismo direto. Nesta obra não são tão claras as inspirações folclóricas utilizadas, mas a partir de indícios como estrutura rítmica, estilizações mais sofisticadas e uso de escalas modais notamos algumas predominâncias folclóricas. Neste período, assim como observamos na *Suíte n°2*, há uma simplificação técnica e economia de meios, aspectos que serão elaborados com ainda mais profundidade no último período da fase nacionalista.

Os *Prelúdios Tropicais* já figuram uma linguagem liberada do folclore. Este conjunto de prelúdios representa um ponto de chegada na consolidação da linguagem nacional e da renovação do nacionalismo de Guerra-Peixe.

Emoldurado com a diretriz de renovação do nacionalismo, os períodos da última fase do compositor recordam as três fases propostas por Mário de Andrade: tese nacional, sentimento nacional e inconsciência nacional. Guerra-Peixe ao caminhar em direção de um nacionalismo renovado, conciliando a tradição à modernidade, cria a sua própria linguagem. As atitudes de conciliação e síntese indicam uma inclinação do compositor ao pós-modernismo,

superando as polaridades das vanguardas do modernismo. Para Tacuchian (2011), o pós-moderno gera uma síntese e supera as polaridades do modernismo. Ao optar por uma estética que já era paradigma e buscar renová-la, o compositor se coloca de forma ativa, como personalidade transformadora do círculo musical do século XX.

Referências

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BARROS, Frederico. Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2017, v. 36, n. 1 [Acessado 21 junho 2021], pp. 215-234. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201700010010>>. ISSN 1980-5403. <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201700010010>.

BOTELHO, Flávia Pereira. 2013. Guerra-Peixe e a Busca pela Renovação do Nacionalismo Musical: Reflexos na Obra para Piano. Tese de Doutorado.

BOTELHO, F. P. (2014, July). Os Prelúdios Tropicais para piano: uma expressão do último período da fase nacional de Guerra-Peixe. In *São Paulo, SP (2014)*.

FARIA JUNIOR, A. G. de. (1998). Guerra-Peixe e as ideias de Mário de Andrade: uma revelação. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (2).

dos Santos, Paulo Sérgio Malheiros, and Leandro Garcia Soares. Mário de Andrade e o nacionalismo musical brasileiro. *Modus* 5.1 (2008): 20-27.

Greco, Lara, and Lucia Barrenechea. "Intertextualidade e pós-modernismo musical." *ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal* 9.1 (2008).

LUKÁCS, Georg. *Estetica*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona - México, D. F.: Ediciones Grijalbo, 1967. 4 vol.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: Moraes J. G. V. (Org.); Saliba E. T. (Org.). *História e música no Brasil*, São Paulo, SP, Editora Alameda/FAPESP, 2010.

MILANI, Margareth Maria. Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra. 2008. 236f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

TACUCHIAN, R. "O Sistema-T e a pós-modernidade". *Revista Brasileira de Música*, XXIV (2011): 381-397.

VETROMILLA, Clayton. Guerra- Peixe: considerações sobre o significado do conceito "objetividade folclórica". In: *Per Musi*, Belo Horizonte, nº14, 2006, p. 82-92.

Notas

¹ No livro *Ensaio sobre música brasileira*, Mário de Andrade que na primeira fase, o “nacional” se restringia a pesquisa do folclore, sendo necessário e a arte teria uma função social e não estética: “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social.” (ANDRADE, 1972, p. 4).

² O termo “estilização” foi utilizado por Guerra-Peixe em diversas ocasiões ao expor pensamentos referentes aos processos de trabalhar o material folclórico.

³ Gyorg Lukacs aponta no quarto volume (capítulo 14, *Questões preliminares sobre a mimesis estética; parte I ‘A música)* que a arte deva apresentar, de maneira imediata ou mediada, a realidade como é percebida pelo artista (LUKÁCS, 1967, p.7). No caso da música, “o objeto mimeticamente reproduzido pela música se distingue qualitativamente do das outras artes: é a vida interior do homem” (LUKÁCS, 1967, p. 8).

⁴ Faria (1998, p. 65) cita um depoimento pessoal de Guerra-Peixe a Randolf Miguel (1991, fita 31), o qual aponta para a tendência do compositor em coletar o folclore. “E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet) fiquei com a mania de registrar tudo que ouvia. Folclore, né, pregões de vendedor de garrafa, sorvete e por aí afora.”

⁵ Por meio de notas de rodapé na edição das partituras indicando a manifestação folclórica que inspirou o movimento e por apresentar títulos sugestivos.

⁶ Segundo Cacá Machado (2010) “a partir daí a polca europeia começou então a ganhar características da música brasileira: relaxamentos, síncopes e um pouco de liberdade na execução começaram a aparecer na medida em que os compositores iam ficando íntimos do novo gênero.”