

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM

- Musicologia -

**SUÍTE SINFÔNICA Nº 1 – “PAULISTA” DE GUERRA-PEIXE:
UM ESTUDO DA ORQUESTRAÇÃO COMO RETRATO DO FOLCLORE**

CARLOS EDUARDO FECHER

RIO DE JANEIRO, 2005

Suíte Sinfônica nº 1 – “PAULISTA” de Guerra-Peixe:
um estudo da orquestração como retrato do folclore

Por

[Carlos Eduardo Fecher]

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

RIO DE JANEIRO, 2005

FICHA CATALOGRÁFICA

Fecher, Carlos Eduardo

Suíte Sinfônica n. 1 – “PAULISTA”, de Guerra-Peixe: um estudo da orquestração como retrato do folclore / Carlos Eduardo Fecher. Rio de Janeiro, 2005.

V. 107p.

Orientador: Professor Doutor Ricardo Tacuchian

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós Graduação em Música – PPGM Curso de Mestrado em Música. Musicologia.

Bibliografia: p. 97-100

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| 1. Suíte Sinfônica n. 1 – “PAULISTA” | 2. Guerra-Peixe, César |
| 3. Orquestração | 4. Folclore |
| I. Tacuchian, Ricardo | II. Universidade Federal do |

Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Curso de Mestrado em Música Brasileira.

III. Título

Aos meus antepassados, em especial, Dagomir Fecher e Vera Völker Fecher.
À memória de minha filha, Helena Kreischer Fecher.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGM, por ter me ajudado em momentos difíceis; aos trabalhadores do Museu de Folclore, pela cordialidade com que fui atendido; ao arquivo do Teatro Municipal de São Paulo, pela colaboração com as primeiras pesquisas; à Prefeitura Municipal de Petrópolis que, através da Fundação de Cultura e Turismo de Petrópolis, apóia nossos estudos sobre Guerra-Peixe; ao Prof. Antônio Guerreiro; pelas idéias e por disponibilizar importante material; a Sergio Di Sabbato, pelo apoio bibliográfico e pela confecção deste trabalho; a Emerson Santos, pelo socorro, quando meu computador teve um enfarte; ao amigo Antônio Carlos Leal Gastão pela confecção dos exemplos fonográficos; à Sra. Barbara Costa, pela consultoria lingüística; a Ernani Aguiar, pelos intermináveis conselhos; aos professores Dra. Carole Gubernikoff e Dr. Luiz Paulo Sampaio, pela voluntariosa e rica contribuição ao conteúdo de nosso estudo; ao Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, pela paciência e serenidade de sua orientação, à minha família, pelo incondicional apoio e à Jane Guerra-Peixe, pela sua dedicação à memória do tio e por disponibilizar documentações fundamentais, sem as quais este trabalho não seria possível.

Resumo

O problema que levantamos neste estudo foi a identificação dos procedimentos orquestrais utilizados por Guerra-Peixe para descrever no aparato sinfônico as manifestações do folclore musical. Em nossa investigação, ao estudarmos o pensamento orquestral desde os primórdios, buscamos evidências na história da música da utilização do folclore como base da sonoridade orquestral e, centrando nosso estudo na Suíte Sinfônica n. 1 – “Paulista”, confrontamos a partitura com alguns dos mais importantes estudos da época, na intenção de entender sua orquestração como um retrato do folclore paulista.

Ao final, discutimos se a obra, ao ser construída exclusivamente com os elementos do folclore musical de São Paulo, corre o risco de ser vista como uma manifestação de regionalismo exótico.

Abstract

The matter about to be raised on this study is how to identify the orchestral procedures used by Guerra-Peixe, in order to describe, on the symphonic apparatus, all the expressions from the musical folklore. On that research, by studying those orchestral thoughts since the beginnings, there`s an attempt to find out evidences of the folklore usage as a ground in orchestral sonority, Even more, by focusing this study on “Suíte Sinfônica n.1 – Paulista”, the score, is compared with some of the most important studies at that time, so that, with is intended is how to understand its orchestration as a São Paulo folklore picture.

At the end of this consideration, what is questioned is if Guerra-Peixe`s work, by being built utter with those elements from São Paulo musicam folklore, runs the risk of being seen as a regional and a exotic expression.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO II – “ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA”	7
“Música Brasileira”	7
“Música Popular e Música Artística”	8
“Ritmo”	10
“Melodia”	11
“Polifonia”	12
“Instrumentação”	13
“Forma”	14
CAPÍTULO III – “GUERRA-PEIXE: SUA VIDA E SUA OBRA”	17
As Origens	17
Primeiros Passos Profissionais	18
Caminhos tomados na década de 40	21
Definições Estéticas	27
O Mestre	32
Orquestração como Arte Fotográfica	33
Em Termos de Música Paulista	35
CAPÍTULO IV – A SUÍTE SINFÔNICA PAULISTA	38
Dados Históricos	38
Cateretê	40
Jongo	55
Recomenda de Almas	70
Tambu	76
CAPÍTULO V – CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
Musicografia	101
Discografia	101
ANEXOS	102

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

Em diferentes períodos da história da música podemos perceber, através da aproximação do folclore, as mais variadas matrizes composicionais, expressas na orquestra. É inegável que esta proximidade resulta em grande quantidade de material temático, dos quais os compositores se beneficiam tanto para a estruturação de suas obras, quanto para a difusão das mesmas, devido à identificação que tais elementos do folclore, então tratados orquestralmente, têm com um determinado público.

Esses materiais temáticos, na maioria das vezes, são extraídos de canções folclóricas ou de danças. Algumas destas, como o rondó ou o minueto, atingiram na história da música tal grau de importância, a ponto de serem usadas para organizar formalmente a composição de obras instrumentais e orquestrais. As canções folclóricas também inspiraram alguns compositores que, baseando suas composições nestes elementos, contribuíram para a criação ou o fortalecimento da identidade nacional de seu povo através de sua música.

No que diz respeito ao Brasil, a utilização do folclore musical na orquestra tem seus precursores em Alexandre Levy, cuja “Suíte Brasileira” apresenta o ritmo do samba no seu último movimento e Alberto Nepomuceno, que inicia sua “Série Brasileira” com a citação literal da canção folclórica “Sapo Cururu”.

Ao abordar este assunto, surgem algumas dúvidas: Porque os compositores brasileiros, salvo poucas exceções, na intenção de escreverem música sinfônica brasileira, utilizam somente os esquemas rítmicos e melódicos para se expressarem? Sendo a orquestração a arte de combinar os timbres, existe obra para orquestra que utiliza outros elementos do folclore, que não o ritmo e melodia somente?

Sabendo das pesquisas realizadas por Guerra-Peixe, o qual foi um dos poucos compositores a buscar no folclore as matrizes composicionais de sua obra, tais questionamentos nos levaram a estudar sua orquestração. Com o intuito de focar nossos estudos sobre uma obra em específico, tivemos um bom caminho sugerido pelo Professor Antônio Guerreiro, o qual nos apontou uma música que seria importante para responder nossas questões, além desta merecer uma atenção maior por parte dos músicos e estudiosos: a “Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista”, a qual é a primeira composição sinfônica com estética nacionalista de Guerra-Peixe.

Com a intenção de conhecermos esta música, tivemos contato com a única gravação de que temos notícia, realizada pela Orquestra Estatal de Moscou, na então União Soviética, regida pelo Maestro Edoardo de Guarnieri. Este LP, que tem o selo RGE, se encontra na “Divisão de Música e Arquivo Sonoro” – DIMAS – da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A sobrinha do compositor, a Sra. Jane Guerra-Peixe, nos disponibilizou gentilmente esta gravação para que fizéssemos uma remasterização para CD. A ela também agradecemos também o acesso a farta documentação, dos quais destacamos a gravação de uma entrevista concedida à FUNARTE, seu *Curriculum Vitae*, os “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical” e o “Catálogo de Obras Musicais”, por Guerra-Peixe escritos à máquina e de próprio punho.

Sobre a partitura, tivemos contato com duas versões: uma fotocopiada de autógrafo do compositor em duas folhas de papel tipo “A4”, coladas longitudinalmente uma à outra, de forma a terem o tamanho de folha tipo “A3”, a qual se encontra na “Divisão de Música” da Biblioteca Nacional. A outra partitura que tivemos acesso posteriormente é uma cópia Heliográfica, sem data, em papel tipo “A3”, já desgastado pelo tempo, mas ainda muito nítida, a qual é propriedade de Antônio Guerreiro. Na parte superior direita da partitura existe a seguinte dedicatória, escrita de próprio punho

pelo compositor: “A Edoardo de Guarnieri, para quem escrevi especialmente esta obra, com o abraço sincero. Guerra-Peixe. SP. Abril de 1956”.

Ao estudar a documentação sobre o compositor, percebemos constantes analogias feitas por Guerra entre a sua obra e as artes visuais, as quais estariam também presentes em sua produção para cinema. Guerra-Peixe escreveu várias trilhas sonoras, das quais destacamos “Terra é Sempre Terra” (1951), “Chão Bruto” e “Paixão de Gaúcho”, ambos compostos em 1958, além de obras sinfônicas que obedecem a um roteiro descritivo, como a “Sinfonia nº 2 – Brasília” (1960). Sendo, portanto, um orquestrador de incontestável capacidade, poderia esta analogia com as artes visuais encontrar referências em sua orquestração? Caso a resposta fosse afirmativa, caberia ainda uma outra pergunta: Como?

Antônio Guerreiro,¹ em seu trabalho intitulado “Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas” descreve a estreita relação entre o compositor e os pensamentos de Mário de Andrade, expostos no “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, o qual foi nosso ponto de partida, para entender as convicções estético-filosóficas que o levariam a retratar em sua obra o folclore musical brasileiro. Mário de Andrade, ao dedicar um capítulo à instrumentação típica brasileira e outro à forma, revela de imediato o caminho estético percorrido pelo compositor.

Na intenção de melhor compreender as danças retratadas na “Suíte Sinfônica Paulista”, buscaremos acessar os principais trabalhos sobre cada manifestação do folclore de São Paulo, dando preferência àqueles que foram publicados, ou realizados à época da composição da obra. Desta maneira, além de estudar a partitura, apoiaremos nossas investigações basicamente sobre dois autores, os quais desempenharam intensas atividades musicológicas neste estado, na década de 50: Alceu Maynard de Araújo e Rossini Tavares de Lima, de quem Guerra-Peixe teve a orientação necessária para desenvolver sua pesquisa de campo sobre o folclore musical paulista. Os trabalhos

destes dois musicólogos e de outros, que usamos em nossa investigação, bem como o registro fonográfico do “Cateretê”, “Jongo” e “Tambu”, encontramos no “Museu de Folclore” do Rio de Janeiro. Pudemos constatar o ótimo estado de conservação desses materiais, os quais foram fundamentais para decodificar os elementos das danças acima contidas na “Suíte Sinfônica nº 1”.

Infelizmente, não conseguimos exemplos fonográficos de “recomenda de almas”. Apesar de conhecermos pessoalmente o ritual de “encomendação das almas”, do qual participamos em São João D’El Rei, e constatarmos semelhanças entre esta prática religiosa com a que foi descrita por Alceu Maynard², cujo estudo pode ser consultado no “Museu de Folclore” do Rio de Janeiro, tentamos ainda obter registros sonoros da versão paulista desta manifestação no “Museu Rossini Tavares de Lima”, em São Paulo. Infelizmente não pudemos acessar o acervo, devido à reestruturação pela qual a instituição está passando.

Sendo Mário de Andrade uma das figuras paradigmáticas em relação à estética musical brasileira, o qual influenciou grande parte dos compositores brasileiros do século XX, no segundo capítulo deste trabalho incluiremos uma breve discussão a respeito do seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, o qual foi um dos principais estudos sobre uma música genuinamente brasileira.

O terceiro capítulo é construído basicamente sobre fontes primárias, compostas por documentos redigidos pelo próprio Guerra-Peixe, como seu *Curriculum Vitae*, um catálogo de obras, “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical”, a gravação de uma entrevista concedida à FUNARTE³, além de outras entrevistas dadas à revistas e jornais da época. Neste capítulo destacaremos sua história desde as origens e suas primeiras atividades profissionais. Serão também abordadas sua mudança estética

¹ FARIA, Antônio Guerreiro de, *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Uni-Rio. 1997.

² ARAUJO, Alceu Maynard de. *Folclore Nacional. danças, recreação, música*. Melhoramentos. V. III. São Paulo. 1964

³ GUERRA-PEIXE, César Entrevista concedida à FUNARTE. Estúdio da FUNARTE. RJ. 26 de julho de 1984.

em favor do nacionalismo musical brasileiro, suas atividades como professor e, por fim, seus artigos sobre a música folclórica paulista, os quais muito nos ajudarão na exposição não só da imagem pessoal do compositor, mas de suas convicções estéticas e filosóficas.

No quarto capítulo estudaremos a “Suíte Sinfônica Paulista” em paralelo aos mais importantes estudos musicológicos sobre o folclore musical de São Paulo. Inicialmente traçaremos um breve comentário sobre a obra e mostraremos as diferenças básicas para que não haja equívocos ao se imaginar que a “Suíte Sinfônica nº1” possa ser uma transcrição orquestral da “Suíte Paulista”, para piano, processo de transcrição este, aliás, muito comum em Guerra-Peixe.

Ainda neste estudo traçaremos as características de cada prática musical folclórica tendo por diretriz os trabalhos de Alceu Maynard de Araújo e Rossini Tavares de Lima. Em seguida procuraremos delimitar os indícios de uma orquestração baseada nas manifestações folclóricas expressas nos quatro movimentos da obras que são: “Cateretê”, “Jongo”, “Recomenda de Almas” e “Tambu”.

Desta orquestração que fotografa o folclore, será evidenciada não só as utilizações dos materiais temáticos das práticas populares, mas uma descrição de como o compositor revela as danças, o som dos instrumentos, o timbre anasalado dos cantadores ou “tiradores de ponto” e a resposta de todos os participantes em coro, bem como o clima psicológico em torno do qual aconteceram tais manifestações folclóricas paulistas na década de 50.

Uma discussão sobre regionalismo e nacionalismo em Guerra-Peixe será levantada, tomando por ponto de partida o estudo intitulado “Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore”⁴, onde Antônio Guerreiro revela que o compositor evitou a regionalização de sua música, sob a influência de Mário de Andrade, o qual em

⁴ FARIA. Antônio Guerreiro de. Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore. In: *Latin American Music Review*. Vol. 21, nº 2: Fall / Winter. pp.169-189. Texas. University of Texas Press. 2000: 181

correspondência datada de 6 de outubro de 1925, endereçada a Câmara Cascudo, mostrava-se mais ou menos avesso a este procedimento ao afirmar:

Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da idéia da nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil separado [sic]. Além disso fatalmente o regionalismo inside sobre as diferenciações e as curiosidades salientando não propriamente o caracter individual psicológico de uma raça, porém os seus dados exóticos. Pode-se dizer que exóticos até dentro do próprio país, não é? É certo portanto que regionalismo bem entendido traz beneficio grande sobre o ponto de vista da própria discriminação [sic] dos caracteres gerais psicológicos e outros dum povo.⁵

Mário de Andrade ao escrever “Macunaíma”, havia fundido os elementos das mais diversas regiões brasileiras, inserindo lendas nortistas em contos sulistas, misturando gírias de várias localidades, o que resultaria, segundo o escritor, num livro “tendenciosamente brasileiro”.

Esta fusão de elementos regionais é também verificada na obra de Guerra-Peixe, como podemos exemplificar com a sua “Sinfonia nº 2 – Brasília”, onde o compositor utiliza elementos do folclore paulista e nordestino simultaneamente. Contudo, ao compor uma suíte, declaradamente paulista, não estaria o compositor escrevendo uma música regionalista e não nacionalista, no sentido amplo do termo? Caso a resposta seja afirmativa, esta composição soaria com um certo exotismo? Tais questões discutiremos no presente trabalho.

⁵ ANDRADE, Mário. Cartas de Mário de Andrade à Câmara Cascudo, Villa Rica Editora Reunidas. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. 1991:39. APUD: FARIA, Antônio Guerreiro de. Op. cit.: 181.

CAPÍTULO II

“ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA”

É inegável a importância de Mário de Andrade na estruturação da estética musical brasileira. Ao analisarmos a História da Música no Brasil podemos verificar que seus estudos influenciaram grande parte dos compositores brasileiros do século XX. Um dos principais trabalhos que abordam a estética musical no Brasil, é o “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, onde alguns elementos musicais como o ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma são estudadas e discutidas pelo autor sob o ponto de vista de uma expressão genuína da música brasileira. Sendo este estudo em específico, a base da orientação estética de grande parte dos compositores brasileiros, iremos abordar algumas reflexões que, como veremos, estão associados diretamente às convicções estéticas e ao pensamento orquestral de Guerra-Peixe, presente na Suíte Sinfônica Paulista.

“Música Brasileira”

Neste capítulo Mário fala sobre o preconceito dos elementos do folclore musical brasileiro inseridos numa escrita instrumental ou orquestral. Isso não seria brasileiro, mas exótico para a música de concerto. Segundo ele, uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. Ao compositor caberia a tarefa de adaptar esta música popular à música de concerto.⁶ Discordando de que a música brasileira, por uma questão de raiz étnica, seria somente a indígena, Mário alfineta quando afirma:

Si [sic] fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino, que é árabe, o canto-chão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas [sic] se conclui que não existe arte europea ...⁷

⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1962: 13-15

⁷ Idem: 16

O artista brasileiro que tenha a força do gênio teria, para Mário de Andrade, condições de encontrar os elementos essenciais da nacionalidade tal como Rameau, Weber, Wagner e Mussorgsky. Em caso contrário – como César Cui, que é mais conhecido por seu importante papel na formação da escola russa do que pela sua genialidade – o artista teria uma importante função social, portanto, necessária para a música nacional.⁸

Sobre a música brasileira, Mário conclui da seguinte forma suas reflexões:

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado [sic], reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.⁹

“Música Popular e Música Artística”¹⁰

Ao afirmar que “a música popular é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”, o autor chama a atenção para a observação inteligente do folclore musical que, se for bem aproveitado pelo compositor, em muito contribuirá para que a ‘música artística’ tenha condições de se desenvolver. Contudo, para a eficiência de sua produção, o artista que assumir tal empreendimento deverá ampliar seus conhecimentos estéticos, de maneira a não cair em preconceito prejudicial.¹¹

Mário aconselha uma boa seleção de matrizes composicionais estrangeiras, porém adverte para que não haja um “exclusivismo reacionário” na utilização desses materiais na composição, o que seria, no mínimo, inútil. Para ele “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.”¹²

⁸ Idem: 19-20

⁹ Idem: 20

¹⁰ Definimos aqui as expressões “música popular” para nos referir à música folclórica e “música artística” para a música de concerto.

¹¹ Idem: 24-25

¹² Idem: 26

De uma maneira bastante contundente, Mário chama a atenção para um “exotismo que é exótico até para nós”, caso aceitemos algumas características em excesso da música folclórica para utilizarmos na música de concerto. Da seguinte maneira ele se refere às escolas de composição européias:

O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um carácter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o carácter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fátiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza.¹³

Entretanto, sem maiores análises, o autor enaltece alguns compositores por adotarem uma escrita sem excessos regionais e critica outros, cujos procedimentos, ao contrário, considera pobre esteticamente:

É o caso de Grieg e do próprio Albeniz que já fátiga regularmente. A obra polifônica de Vittoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. E felizmente prá Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquim Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do *tatatá* rítmico espanhol.¹⁴

Um outro aspecto que Mário de Andrade aborda é o perigo da unilateralidade, ao se eleger um ma única raiz para a música brasileira. Segundo ele alguns artistas disseram que a nossa música deve ser tirada os índios e outros dos negros. Muitos desses comentários teriam uma certa antipatia por Portugal. Contra este posicionamento o autor reage ao afirmar que através de Portugal é que nossa musicalidade encontra o caminho para a difusão na Europa, evitando sua redução a uma curiosidade esporádica e exótica tal qual o tamelang javanês, o canto achanti e outras manifestações musicais menos conhecidas. Mário defende que todos os elementos musicais colhidos no Brasil, procedente de qualquer que seja sua origem, deve ser aproveitado. E conclui seu raciocínio ao afirmar:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, [sic.] demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenómeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fátigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não. [sic.]¹⁵

¹³ Idem: 27

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem: 29

“Ritmo”

Sobre o ritmo, o autor inicia uma discussão sobre a síncope que se encontra na rítmica discursiva, sem medida exata na notação européia, dos índios e dos negros. Tal liberdade rítmica deste canto causou um contraste com o mensuralismo tradicional da sincopa européia com a rítmica prosódica da música ameríndia e africana, a qual Mário ainda afirma ser nossa tendência mais natural. Segundo ele, “muitos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos.”¹⁶

Essas influências díspares, segundo o autor, foram assimiladas pelo brasileiro que, adquirindo um jeito “fantasista” de ritmar, “fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial.”¹⁷

Mário critica a tendência em se acentuar e endurecer a parte fraca do compasso ou do tempo quando ocorre a síncope, pois muitas vezes ela ocorre não devida à teorização do estudo clássico, mas de uma necessidade puramente fisiológica. Para ele, devido à mania de se acentuar tudo quanto é síncope, os compositores se tornaram pobres e primários, não entendendo a sutileza das variações de sua execução. Ele também atribui ao cansaço do cantador a causa do amolecimento de nossas síncopes quando diz:

São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da sincopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.¹⁸

Mário chama a atenção para as possibilidades de aproveitamento das síncopes em movimentos melódicos aparentemente sincopados, mas com caráter livre tal como a prosódia de nossos cantadores. Tais efeitos, “além de requintados podem, que nem no

¹⁶ Idem: 31

¹⁷ Idem: 32

populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos.”¹⁹ Para ele é tarefa do músico desenvolver bem a realidade da execução popular pois, se vivemos um período de formação deveríamos empregar freqüentemente os elementos fornecidos pela musica popular na música de concerto, a qual deve ser um desenvolvimento do folclore.²⁰

“Melodia”

Ao tratar da melodia Mário de Andrade discute sobre o dilema que passa o compositor para conceber o que seria a invenção melódica expressiva, pois “o emprego da melódica popular ou a invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão.”²¹ O compositor, para fazer música nacional deveria abrir mão dos princípios de construção melódicas utilizados pelos grandes mestres desde o princípio da polifonia.

A melodia popular, que Mário associa a um dínamo, por ter o poder de fortificar e acentuar os estados de espírito, resulta diretamente das aspirações do povo, sem nenhuma “erudição falsificadora” e sem nenhum “individualismo exclusivista”. Ela é sempre expressiva porque nasce das necessidades essenciais e, sendo despojada das concepções individualistas, é de todos e anônima²². Para ele o dilema postulado no início desta discussão é fruto de “uma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética.” Ele ainda afirma que: “A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional.”²³ Diante de tantas influências estrangeiras, Mário discorre sobre o que chama de sinceridade em arte para que o Brasil tenha sua música própria. Em nota de rodapé ele explica:

... o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito natural de escrever e de

¹⁸ Idem: 36

¹⁹ Idem: 37

²⁰ Idem

²¹ Idem: 39

²² Idem: 41-42

²³ Idem: 42

compor. E depois não quer mudar esse jeito porque é *sincero*... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do jeito, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o jeito já adquirido para respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve seguir esta convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico inda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porque por ter escrito umas poucas obras brasileiras *já se acostumara tanto que tudo lhe saia brasileiro da invenção*. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.²⁴

E o autor finaliza observando a tendência pelas frases descendentes da melodia brasileira, a qual geralmente é concluída na mediante, devido à organização de nossas melodias em terças paralelas.²⁵

“Polifonia”

Neste capítulo, Mário afirma que os processos harmônicos ultrapassam as nacionalidades, não se restringindo a uma cultura em específico. Ele julga as harmonias do folclore pobres por demais, necessitando de um desenvolvimento harmônico tradicional. Se tais harmonizações fugissem ao padrão europeu, certamente elas seriam individualistas, coincidindo com a atonalidade ou pluritonalidade e, portanto não seriam nacionais.²⁶ O autor afirma que a maioria de nossos documentos musicais folclóricos persiste o tonalismo harmônico. Mesmo que no caso de uma tonalidade onde houvessem o trítone entre a tônica e subdominante e intervalo de tom entre a subtônica²⁷ e a tônica, tais procedimentos harmônicos, ainda que extravasassem o

²⁴ Idem: 43

²⁵ Convém observar que este procedimento é constantemente verificado já na Suíte Sinfônica Paulista de Guerra-Peixe.

²⁶ Op. cit: 50

²⁷ Chamamos de subtônica o sétimo grau menor de uma tonalidade, pois a sensível é caracterizada pela sua atração em relação à tônica, devido ao intervalo de meio tom entre ambas.

tonalismo europeu, seriam episódicos e também encontrariam referências na harmonia tradicional.²⁸ Contudo, Mário vê o caráter nacional na harmonia se ela for tratada polifonicamente, segundo a prática popular. Ele chama a atenção para o perigo de descaracterização da melodia brasileira se ela for tratada segundo os processos polifônicos europeus. Dessa forma ele se expressa:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia.²⁹

E ainda acrescenta: “A ilação, a generalização, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito critério porque sinão [sic.] a peça pode perder o caráter nacional...”³⁰

“Instrumentação”

Aqui Mário inicia uma discussão a respeito do caráter nacional presente no instrumental utilizado no Brasil, mesmo que esses sejam provenientes de outros países. Segundo ele a maneira de se escrever é que traz para o instrumento um perfil nacional. Ao se referir a uma orquestrinha que ouviu em uma fazenda caipira, composta por instrumentos fabricados pelos próprios colonos, o autor relata o papel solista desempenhado por um violino e violoncelo. Interessante notar a associação da sonoridade desses instrumentos com uma fisiologia dos conjuntos vocais brasileiros. Segundo ele “eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia rachada, cujo carácter é fisiologicamente brasileiro.”³¹ Ou seja, o jeito anasalado de cantar do brasileiro, sendo uma consequência das condições climáticas e ainda da herança genética ameríndia, reflete o jeito de tratarmos a sonoridade de nossos instrumentos.

²⁸ Op. cit: 51-52

²⁹ Idem: 52

³⁰ Idem: 52-53

³¹ Idem: 55

Para Mário o sinfonismo contemporâneo não é de nenhuma nacionalidade, mas de domínio universal e, portanto, brasileiro também. O diferencial está na forma de trabalhar o aparato sinfônico. Segundo ele:

...é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará [sic] a manifestação instrumental. Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la para outros mais viáveis sinfonicamente.³²

O autor vê grandes possibilidades em transposições orquestrais de nossos ponteados, refrões instrumentais, rasqueados, das maneiras de tocar de nossos flautistas e seresteiros, que se adequam muito bem ao tratamento orquestral, de câmara ou solista.³³ Porém, alerta para o risco de erros onde, por exemplo, “o violino banque o violão”. Ele também é claro ao afirmar: “uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre o outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar [sic] nacionalmente a maneira de o conceber.”³⁴

Mário finaliza o capítulo comentando sobre a mistura de instrumentos típicos dentro do aparato orquestral como solista ou integrante da massa instrumental, o que traria novas possibilidades tímbricas.³⁵

“Forma”

Neste capítulo o autor critica a criatividade de nossos compositores a respeito da forma, pelo fato deles não se aproveitarem daquelas que o folclore oferece. Quando muito são aproveitados os nomes. O canto brasileiro em muito possibilita a criação de melodia acompanhada, com grande diversidade de formas estróficas, com ou sem refrão. A grande quantidade de danças que temos carecem de um estudo maior por parte de nossos compositores e folcloristas para que elas se distingam melhor tanto no caráter quanto na forma. Além de serem manifestações isoladas elas possibilitam a criação de

³² Idem: 58

³³ Idem: 59-60

³⁴ Idem: 60

³⁵ Idem:61

suítes genuinamente brasileiras, onde ritmo e caráter podem ser combinados das mais diversas maneiras.³⁶

Para Mário, as danças “além de serem formas isoladas fornecem fundo vasto pra criação das Suítes de música pura.”³⁷ Se a métrica dessas danças obedece geralmente a um esquema binário, os ritmos, os movimentos e o caráter são bem variados. Sendo a suíte uma forma universal, aqui no Brasil ela é bem constante, estando presente nos bailes pranceanos, nos chás dançantes e até nas brincadeiras de roda.

Para ilustrar, Mário ainda exemplifica uma suíte, que é constituída da seguinte forma:

- 1 – Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
- 2 – Cateretê (binário rápido);
- 3 – Coco (binário lento), (polifonia coral), (substituto de sarabanda);
- 4 – Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), (substituto da Ária antiga);
- 5 – Cururu (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 – Dobrado (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

Ele ainda conclui: “suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente pode criar numerosíssimas.”³⁸

Ao concluir suas reflexões a respeito da música brasileira, Mário de Andrade é contundente em afirmações sobre a falta de estudo de nossos compositores a respeito do nosso folclore. Dentre tantas declarações transcrevemos uma, a qual evidencia a força de sua convicção:

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela.³⁹

Logo, percebemos facilmente que afirmações tão contundentes quanto esta, estimulariam o espírito investigativo de Guerra-Peixe, mostrando soluções para algumas crises estéticas pelas quais passaria na década de 40. Sendo um dos compositores que

³⁶ Idem: 60-67

³⁷ Idem

³⁸ Idem: 69

³⁹ Idem: 70

mais seguiram à risca as orientações andradeanas, podemos antever em suas atitudes, pensamentos e convicções a eleição do “Ensaio Sobre a Música Brasileira” como seu *modus faciendi*.

CAPÍTULO III

“GUERRA-PEIXE: SUA VIDA E SUA OBRA”

Guerra-Peixe tinha grande cuidado em deixar claras as informações acerca de sua vida. Sua biografia, seus pensamentos, suas atividades e suas obras estão registradas em farto material, dos quais ressaltamos duas fontes principais: seus currículos, feitos por ele mesmo ao longo de sua vida e uma entrevista concedida à FUNARTE.⁴⁰ Portanto, o que apresentaremos neste capítulo, salvo citações em contrário, está baseado principalmente nesses dois materiais.⁴¹

Neste capítulo, iremos também salientar suas convicções estéticas em favor do Nacionalismo Musical Brasileiro, que resultaram no seu primeiro empreendimento para grande orquestra da sua fase nacionalista, a Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista.

As origens

Guerra-Peixe, último filho de Francisco Antônio Guerra-Peixe e de Ana Adelaide Allago Guerra-Peixe, nasceu em Petrópolis, no dia 18 de março de 1914 e faleceu no Rio de Janeiro em 26 de novembro de 1993. O pai, que era ferreiro, tinha conhecimentos de veterinária e, sendo músico amador, tocava violão, bandolim, guitarra portuguesa, sanfona de oito baixos e cítara. Sua família, assim que chegou de Portugal, em 1893, fixou residência em Petrópolis, mais precisamente no Quarteirão Suisso, onde é hoje a rua Buenos Aires. A origem de sua família é cigana. Iniciou precocemente seus estudos musicais. Aos seis anos aprendeu um pouco de violão com o pai, aos sete aprendeu sozinho o bandolim, aos oito conheceu o violino e aos nove, começou a

⁴⁰ GUERRA-PEIXE, César. Entrevista concedida à FUNARTE. Estúdio da FUNARTE. RJ. 26 de julho de 1984. Entrevistadores: Dulce Iunes, Vera Bueno, Lauro Castelo, Nestor de Holanda e Celso Wolzenlogel.

⁴¹ Documentos a nós disponibilizados pela sobrinha do compositor, a Sra. Jane Guerra-Peixe.

estudar piano na casa de uma vizinha amiga. Desde tenra idade já tocava no maior grupo de choro da região serrana, chamado “Choro do Carvalhinho”, mantido pelo seu tio, que era barbeiro. Em 1925, matriculou-se na Escola de Música Santa Cecília, a fim de estudar violino e piano.⁴² Aos oito anos recebeu seu primeiro cachê, ao tocar bandolim na Exposição Internacional de 1922 no Rio de Janeiro. Aos dezesseis anos de idade já tocava em orquestra de cinema mudo em Petrópolis.

O próprio compositor nos relata um pouco da sua trajetória como aluno, paralela aos seus primeiros passos como profissional. Dentre seus professores poderemos relacionar alguns, como: Henrique Harry, com quem estudou leitura musical, piano com Adelaide Carneiro e Elfrida Strattman e violino, com Gáo Omacht. Em 1929, na Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, passa a dar aulas de violino, na condição de professor coadjuvante.⁴³

Em 1931, começa a freqüentar, no Rio de Janeiro, as aulas de violino da professora Paulina D’Ambrósio. Em 1932, obtendo o primeiro lugar na prova de admissão, ingressou para o Instituto Nacional de Música, onde concluiu os cursos de Harmonia Elementar, com Arnaud Gouveia e Conjunto de Câmara com Orlando Frederico, em 1933. Neste mesmo instituto continua seus estudos de violino com Paulina D’Ambrósio até 1938.

Primeiros passos profissionais

O Sr. Osvaldo Miranda⁴⁴, com quem Guerra manteve amizade duradoura, relatou que, em 1934 os dois deram seus primeiros passos juntos em programas radiofônicos de uma emissora clandestina, chamada Rádio Clube Petropolitano. Guerra e Osvaldo se iniciaram em Petrópolis, amadoristicamente, tocando algumas marchinhas

⁴² GUERRA-PEIXE, César. currículo vitae; s/data; p. 1.

⁴³ Conjunto de notas de 1971.

⁴⁴ Entrevista a nós concedida em maio de 2003, em Petrópolis - RJ. O Sr. Osvaldo Miranda foi produtor da TV Tupy.

carnavalescas adaptadas para violino e violão. Observando esses acontecimentos, percebemos que sua entrada na indústria cultural se daria de forma natural, pois este setor seria a principal fonte de trabalho para um jovem, oriundo de família simples, que fora criado num intenso ambiente musical e que já revelava precocemente suas tendências em combinar as mais diversas sonoridades. Inevitavelmente, Guerra-Peixe buscaria seu sustento com a sua arte e, contudo, este seu primeiro passo seria dado, em meio a uma sociedade que não escondia o preconceito em relação aos músicos populares.

O compositor, em entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, explica o início de sua vida na capital, na primeira metade da década de 30. Apesar de narrar as dificuldades iniciais é interessante que, desde o princípio já podemos verificar em suas palavras uma aproximação do folclore musical brasileiro, quando diz:

Era uma época difícil, muito músico sem emprego, muita concorrência; mas consegui o primeiro emprego na Taberna da Glória de saudosa memória para os boêmios da Lapa. E depois na Casa Belas Artes. Foi então que tive a primeira revelação ao ler o Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade. Eu nem sabia que existia a tal de Música Brasileira...⁴⁵

Aqui percebemos o compositor entre seu interesse pelo folclore⁴⁶, mesmo antes de conhecer mais sobre a música brasileira e suas atividades profissionais. Sua passagem pela indústria cultural, portanto, lhe foi necessária e extremamente profícua não somente como provedora de seu sustento mas, antes de tudo, como uma escola que, como veremos, possibilitou um desenvolvimento original e bem acabado das idéias musicais populares em sua obra.

A partir deste período podemos notar o crescimento profissional do compositor, mediante seus trabalhos como arranjador de música popular. Também percebemos claramente um primeiro momento de afirmação profissional, pelo fato de assumir novas responsabilidades que o impeliram a um aprofundamento técnico na sua

⁴⁵ Coleção Mozart de Araújo, recortes, *Jornal do Brasil*. 10/05/74

⁴⁶ Importante frisar que a Música Brasileira mencionada na declaração de Guerra-Peixe, refere-se ao folclore musical brasileiro, tal como é postulado por Mário de Andrade no “Ensaio Sobre a Música Brasileira”. Op. cit.

escrita musical, sem afastá-lo, contudo, de sua busca pelo folclore musical brasileiro.

Assim, ainda na referida entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*⁴⁷, Guerra descreve:

Fazia uns arranjos de música popular de orelhada, e fui para a Odeon substituir o maestro Rondon. O outro arranjador era o Pixinguinha. Essa responsabilidade maior e a leitura de Mário⁴⁸ me fizeram estudar a sério; procurei então um professor e encontrei um ótimo em Newton Pádua. E quando menos esperava virei compositor.

Por essa época Guerra-Peixe já compõe algumas peças populares, das quais podemos citar a canção “Sonhei com teus Carinhos”, que foi gravada por Francisco Alves em 1938. A autoria desta peça está assinado com nome de Bobby Morel⁴⁹, um dos pseudônimos do compositor.⁵⁰ Neste mesmo ano o compositor, animado com as idéias de Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, inicia seus estudos de Harmonia com Newton Pádua.

Sobre seu interesse pela musicologia, Guerra deixa escapar que esta atividade era antes uma brincadeira, ou até exercícios de percepção musical, que mais tarde lhe fora vital para colher a imensa quantidade de melodias folclóricas. É fácil perceber o perfil do futuro pesquisador precedendo ao do orquestrador, devido ao grande interesse que o jovem Guerra já possuía pela coleta de melodias. Portanto, cremos que, antes mesmo de se inserir na indústria cultural, este ideal já era por ele antevisto:

Bom, o negócio é o seguinte: contato com a música popular eu sempre tive desde os sete anos, não é; chorinho essa coisa toda, e tal. E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet) fiquei com a mania de registrar tudo o que eu ouvia. Folclore, né, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora. Uma vez em Petrópolis eu ouvi um desafio. Mas eram duas melodias diferentes. Uma no estilo nordestino, outra no estilo paulista, ou mineiro. Cada um respondia na sua e eu anotei isso, achei interessante. Apenas eu não registrava o texto, né, a parte literária; eu não sabia da importância disso. Bom, disso eu sempre tive mania.⁵¹

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Trata-se do “*Ensaio sobre a Música Brasileira*” de Mário de Andrade.

⁴⁹ Pelo uso deste e de outros dois pseudônimos: Jean Kelson e Célio Rocha, acreditamos que tal atitude seja fruto do incômodo de Guerra-Peixe, ao trabalhar para a indústria cultural, em se expor de forma que lhe rendesse alguma fama negativa.

⁵⁰ Palestra proferida por Antônio Guerreiro durante o Curso de Mestrado em Música da Uni-Rio, em 28/05/2003, na matéria “Música Brasileira do séc. XX – Guerra-Peixe”, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Ruth Serrão.

⁵¹ GUERRA-PEIXE, César. Depoimento pessoal a Randolf Miguel, arquivos pessoais de Randolf Miguel, 1991, fita 3. APUD – GUERREIRO, Antônio. Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma Revelação. In DEBATES. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Nº 2. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Rio de Janeiro. Junho de 1998: 65-66.

Na década de 30 podemos perceber o compositor situado entre o seu aprofundamento na composição e seu trabalho diário como orquestrador, que lhe possibilitou, apesar de tudo, o progresso profissional, através do seu desenvolvimento técnico, tal como observaremos em outra de suas declarações:

Em 1938 eu comecei a orquestrar para a gravadora Odeon a convite do compositor Vicente Paiva. E por aí fui treinando, treinando, as orquestras foram crescendo e eu fui para a Rádio Tupy.⁵²

Caminhos tomados na década de 40

Em 1941 ingressa no Conservatório Brasileiro de Música, onde continua estudando as matérias teóricas com Newton Pádua. Neste mesmo ano conclui a prova final de Fuga, a qual – como gostava de frisar – “foi escrita em dez horas e meia, a tinta e sem rascunho.”⁵³

Convém ressaltar que Newton Pádua era violoncelista da Rádio Tupy e que certamente conhecia sua capacidade como orquestrador não só como professor de Instrumentação e Composição, mas como colega. Uma excelente ilustração do que acabamos de afirmar refere-se ao exame final no Conservatório Brasileiro de Música, onde Guerra-Peixe, apresentando uma sinfonia em três movimentos como parte da prova final, seria o primeiro aluno a concluir Composição neste estabelecimento de ensino musical. A professora Virginia Salgado Fiúza, após examinar um trecho da peça em questão faz uma severa crítica à sua orquestração. Tal crítica fora repelida imediatamente por Newton Pádua o qual disse: “Virgínia, não te mete com isso não, porque disso ele entende mais que a gente”.⁵⁴

Já em 1942, contudo, muito depois de já estar atuando em programas de rádio como arranjador, em seu catálogo de obras encontramos o registro de sua primeira

⁵² Idem: 63

⁵³ _____, Currículim Vitae. S/Data: 2

⁵⁴ _____, Entrevista concedida à FUNARTE. Estúdio da FUNARTE. RJ. 26 de julho de 1984.

obra da fase que o próprio compositor demarcou como sendo inicial: a Suíte Infantil nº1, que é subdividida em cinco movimentos: Ponteio, Valsa, Choro, Seresta e Axêxê.⁵⁵

Porém, ao verificar seu “Principais Traços Evolutivos de sua Produção Musical”, percebemos que sua atividade de compositor é muito anterior – apesar de não ser revelada pelo próprio – à sua Suíte Infantil nº1. Neste documento está registrado:

Até o término 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 nº 1, de 1942, que é imediatamente editada e se torna conhecidíssima das classes de iniciantes no Brasil inteiro.⁵⁶

Em 44, começou seu estudo sobre o dodecafonismo com Koellreutter. Porém, tal empreitada haveria de ser abandonada posteriormente, pois iniciaria incessante busca de uma estética nacional como expressão de sua música. Esta busca já é evidenciada na sua Sinfonia nº1 (1946), na qual utiliza a série dos doze sons de uma forma menos rigorosa, a fim de proporcionar um melhor entendimento. Esta obra caracteriza sua tentativa de nacionalizar o dodecafonismo ao usar também, ainda que de maneira tímida, figuras rítmicas da música popular comercial brasileira. A Divisão de Música da BBC de Londres, entretanto, referiu-se à obra como uma composição altamente expressiva, ao passo que o regente alemão Hermann Scherchen (1891-1966) comentaria sobre a grande variedade de timbres em sua orquestração. O próprio Koellheuter, ao ver a partitura logo após Guerra tê-la terminado, admitira o bom caminho tomado pelo compositor na tentativa de sair da repetitividade estética que vinha mediocrizando a música brasileira da época. O compositor já alertava quando afirmava: “Salvo raríssima exceções, os compositores já se vinham repetindo de há muito”.⁵⁷

Podemos perceber, na sua insistência em nacionalizar o dodecafonismo, uma fonte de constantes brigas com o amigo Mozart de Araújo (1904-1988). Suas tentativas de dar contornos melódicos “nacionalizados” por meio também da criação de centros

⁵⁵ _____ . Catálogo de Obras. S/Data: 1

⁵⁶ _____ . Principais Traços Evolutivos de sua Produção Musical. S/Data: 1

⁵⁷ Idem: 2

tonais, não o satisfazem. O ano de 1947, portanto, é marcado por uma crise em sua estética composicional.

Em seu “Principais Traços Evolutivos de Sua Produção Musical”⁵⁸ Guerra-Peixe se mostra, em 1949, muito preocupado, acaso se dedicasse à música urbana, em não se deixar arrastar para a órbita de Villa-Lobos, a quem considerava um grande conhecedor do choro. Esta reflexão marca exatamente um momento de instabilidade em que Guerra se encontrava, entre a música urbana – para a qual ele não acreditava na possibilidade de acrescentar algo que Villa já não tivesse realizado – e a possibilidade iminente de conhecer o folclore do nordeste, com a intenção de buscar novos elementos ainda inexplorados que lhe servissem de matriz para sua música. Podemos ter uma idéia mais clara quando recorremos aos seus escritos:

Neste ano de 1949 sobrevém um nôvo (sic) período de crise na composição. Tenta uma pequena Peca para piano (que se perdeu), segundo os conceitos menos pretenciosos de música erudita nacional e mais ao alcance da maioria. É quando surgem perguntas como as seguintes:

Primeira: Como evitar de ser atraído para a órbita de Villa-Lobos?; êste músico que viveu, ele próprio, o chôro (estilo de música urbana e conjunto típico) e o conhecia como poucos. (...) ⁵⁹

Diante do exposto, haveria espaço para Guerra-Peixe, se acaso ele resolvesse continuar no Rio de Janeiro, onde o ambiente cultural estava, em geral, “impregnado” de uma mentalidade que não percebia outras manifestações musicais que não a música urbana? Tendo isso em consideração, podemos imaginar que Guerra-Peixe estaria com sua expressão sufocada, não só pelas “crises” composicionais por que passava, mas pelo exagerado enfoque dado a Villa, o qual era seguido cegamente pela crítica e pela musicologia. A solução através do folclore que, como vimos, lhe acenasse desde o início de sua vida musical, tinha agora o estímulo necessário para que se concretizasse.

Estando numa primeira vez no Recife, em junho de 49, Guerra-Peixe teve suas expectativas superadas pelo que encontraria nas mais diversas manifestações da

⁵⁸ Idem: 4

⁵⁹ Idem. Idem

música popular, “cujo espetáculo viria exceder de muito a imagem mais colorida.”⁶⁰

Nesta época o compositor, influenciado pelo folclore musical nordestino escreveria a sua “Suíte para quarteto ou orquestra de cordas”, onde utilizaria elementos populares extraídos de consultas bibliográficas e das músicas populares impressas da época.

Suas palavras são esclarecedoras acerca de suas reflexões, de 1949:

(...) 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 nôvo (sic). Há uma boa perspectiva: Recife. Mozart de Araújo insiste para que o compositor vá conhecer sua música in loco.⁶¹

A iniciativa de realizar tal empreendimento foi incentivada por Mozart de Araújo, com quem manteve contato através de farta correspondência. Guerra-Peixe fixou moradia no Recife onde assinou contrato com uma rádio pernambucana “Jornal do Comércio” em dezembro de 49. Lá viveu por três anos. Durante este período pesquisou e coletou grande quantidade de músicas populares nordestinas, paralelamente às suas atividades profissionais como arranjador e orquestrador. O fruto dessas atividades rendeu a publicação de um de seus mais importantes trabalhos musicológicos, o livro “Maracatus do Recife”, que teria sua primeira edição publicada posteriormente.

A opção pelo folclore, feita por Guerra-Peixe, em 1949, ainda não fora compreendida por alguns, anos após ter fixado residência no Recife. O compositor mostrara-se contundente perante a falta de esclarecimento sobre a importante tarefa de mergulhar a fundo no folclore. Em entrevista concedida ao Jornal de Brasília, em novembro de 1973, onde comentava sobre uma nova dinâmica que seria dada às suas pesquisas, devido ao tempo que então teria disponível por ter se aposentado após 43 anos de trabalho, o compositor disse:

Minha música fotografa artisticamente o folclore, isso não quer dizer tirar o retrato 3X4 para documento. Houve um idiota do tropicalismo que disse que ainda não estava aposentado para fazer pesquisa de folclore, mas ele não sabe que ele é o próprio folclore no sentido caricato da coisa.⁶²

⁶⁰ GUERRA-PEIXE, César. Principais Traços Evolutivos da Produção Musical. S/Data: 4

⁶¹ Idem

⁶² GUERRA-PEIXE, César. *Jornal de Brasília*. 25/11/1973.

Entretanto, podemos sentir emergir uma grande expectativa nas palavras de Vasco Mariz, quando Guerra-Peixe estava no seu último ano de residência no Recife.

Dentre outras coisas o musicólogo comenta:

Há poucos melhores habilitados do que ele para realizar o trabalho de anotação musical, tanta é sua experiência. Têm se esforçado muito, com entusiasmo e método e estamos seguro de que não faltarão novidades e correções às noções mais arraigadas no folclore brasileiro. Suas conclusões não terão, talvez, cunho erudito, mas certamente virão esclarecer equívocos e preencher lacunas importantes. Não esqueçamos que o folclore brasileiro está quase todo por ser estudado persistentemente *in loco* e que nossos compositores se têm dedicado mais ao populário urbano do que ao rural, infinitamente mais rico e menos conhecido. Não escondemos nossa esperança no trabalho de Guerra-Peixe, que há quase dois anos abandonou uma situação ímpar no Rio de Janeiro pela paixão folclórica, sem temor de enterrar-se na província e cair no esquecimento. Guerra-Peixe deseja encontrar nova expressão para a arte musical brasileira, não por exercícios cerebrinos de inspiração estrangeira e sim pela descoberta de outros filões na inesgotável mina folclórica que é o Brasil.⁶³

Não podemos negar que seus conhecimentos musicológicos acerca do folclore, contribuíram, e muito para a expressão de sua música, a qual, indubitavelmente, também se beneficiou dos ensinamentos de Koellreutter e, principalmente, das suas atividades como arranjador e orquestrador. O folclore, agora incorporado à sua música, não era uma espécie de arranjo, mas uma escrita “à moda de”. Esta escrita consiste na concepção de um tema de cunho próprio, sem referências diretas às melodias já existentes, mas utilizando as manifestações estilísticas do folclore nas suas obras. Contudo, podemos observar alguns temas folclóricos, os quais Guerra utiliza em algumas de suas obras diretamente, tal como visto nas idéias de Mário de Andrade.⁶⁴ Um exemplo encontra-se em uma de suas obras posteriores para orquestra de câmara, intitulada “Petrópolis de Minha Infância” (1976) onde há várias citações literais, desde um ponto de umbanda do último movimento, conhecido por “Índios do Morim”, que Guerra conheceu no Lar Jupira, – centro espírita até hoje em funcionamento no Bairro Morim, em Petrópolis – até “Carneirinho, Carneirão” e “Samba Lelê”, que se encontram no segundo movimento desta obra, conhecido como “Crianças na Praça da Liberdade”, o qual, exemplificaremos abaixo, chamando à

⁶³ MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. In. Boletim da SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Educadores de Música). Porto Alegre. 1952. Artigo escrito para o Correio da Manhã. S/d. Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

⁶⁴ Op. cit.: 29

atenção para um procedimento de orquestração característico do compositor, – ainda que tal passagem seja para uma orquestra de cordas – que consiste na apresentação de melodias contrastantes, utilizando timbres diferentes. No caso, apresentas pelos violinos e baixos. As violas têm um ostinato rítmico, em *tremolo*.

Figura 1. GUERRA-PEIXE, César. Crianças na Praça da Liberdade. *Petrópolis de Minha Infância*. Rio de Janeiro. Manuscrito. 1976. Comp. 44-52.

Este estilo “contrapontístico” de orquestrar encontra antecedentes já na “Suíte Sinfônica Paulista”, apesar de não verificarmos nela a superposição de melodias folclóricas, mas uma espécie de orquestração polifônica, idiomática em sua escrita, para a qual chamaremos a atenção adiante.

Todavia, os elementos contidos em sua obra, sejam eles citados ou não na íntegra, além de servir como materiais temáticos, também eram muito importantes na consolidação da unidade formal de sua música, tal como exemplificaremos na sua “Suíte Sinfônica nº 2 – Pernambucana”, onde no primeiro movimento, “Maracatu”, o primeiro tema é uma toada, de caráter legato e o segundo é um maracatu folclórico.

Toada:



Figura 2. GUERRA-PEIXE, César. Maracatu. Suíte Sinfônica nº 2 – Pernambucana. In: *Relação Cronológica de composições desde 1944*. Manuscrito. S/data: 17

Maracatu folclórico:



Figura 3. Idem.

A forma suíte fora sistematicamente empregada por Guerra-Peixe, pois, sua estruturação atenderia melhor a exposição do folclore musical brasileiro do que a sonata. Esta orientação em muito influenciou também os compositores brasileiros, a partir do segundo quartel do século XX, os quais seguindo as orientações de Mário de Andrade⁶⁵, utilizaram a forma suíte como a base da organização da música brasileira, pois a sonata, não teria referências no folclore musical brasileiro.

Definições estéticas

No início de 1953, Guerra-Peixe passa a residir na cidade de São Paulo, onde continua com suas atividades profissionais, além de começar a compor trilhas sonoras para a indústria cinematográfica. Nesta cidade frequenta o “Curso de Folclore Musical”, que foi instituído pelo Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade e mantido pela Comissão Paulista de Folclore. O seu trabalho final deste curso, entretanto, versava sobre “notas sobre o jogo de bola-de-gude”. Com o apoio do amigo musicólogo Rossini Tavares de Lima – então Secretário da Comissão Paulista de Folclore – assiste inúmeras manifestações da música popular paulista, realizando farto conjunto de anotações. Dentre elas o Cururu, Jongo, Tambú, Cateretê, Samba-lenço, Folia de Reis, Congada, Moçambique, Dança de São Gonçalo, Dança de Santa Cruz, Moda de viola e outras.

⁶⁵ ANDRADE, Mário. Op. cit.: 68-69

Além do “Maracatus do Recife”, cuja primeira edição foi publicada em 1956 e a segunda, em 1980, suas atividades musicológicas em São Paulo resultaram outro livro intitulado “O Folclore do Litoral Norte de São Paulo”, coordenado por Rossini Tavares de Lima. Para a “Revista da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro” redigiu três artigos: “Os Cabocolinhos do Recife” (nº15), “Reza de Defunto” (nº22) e “Zabumba, Orquestra Nordestina” (nº25). Para os Jornais de São Paulo, ainda contribuiu com escritos sobre maxixe, baião, etc. Tais estudos apresentam não só as manifestações da música folclórica, mas todo um estudo da instrumentação nelas empregadas, cuja sonoridade seria a base da expressão de sua obra.

Essa inesgotável mina folclórica que vinha sendo conhecida pelo compositor revelaria suas riquezas. Coletando material de música popular incessantemente, Guerra-Peixe iria constatar uma grande variedade entre o folclore nordestino e o paulista. As semelhanças também lhe saltavam à vista. Nos “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical” do compositor percebemos suas impressões sobre as manifestações da música popular paulista, quando diz:⁶⁶

Os contrastes entre a música paulista e a pernambucana são vistos a côres [sic] vivas; as semelhanças também. A partir daí, pode não apenas mencionar os contrastes e semelhanças, mas também senti-los [sublinhado pelo compositor]. As opiniões do compositor coincidem com as do amigo paulista Rossini Tavares de Lima, quem muito contribuiu para a sua formação musicológica no terreno dos estudos do folclore.

Guerra-Peixe, ainda em suas reflexões nos “Traços Evolutivos da Produção Musical”, relaciona a identificação de sua música com a arte fotográfica, onde a fonte do material sonoro seria focalizada com a intenção de tornar-se, em termos de arte, suficientemente reconhecível ou pressentida pelo ouvinte leigo. Isto seria diferente de “copiar do folclore”. Este pensamento ainda encontrava obstáculos nos mal entendidos daqueles que atribuem intenções políticas a toda pessoa que vai ao povo para compreender melhor suas manifestações artísticas mais genuínas.

Guerra-Peixe assim se posiciona:

⁶⁶ GUERRA-PEIXE, César. Principais Traços Evolutivos da Produção Musical. In Conjunto de Notas. nº V. Rio de Janeiro. 1971: 6

Afinal, o folclore é a coisa mais universal deste [sic] mundo. Tão universal como o amor, o chorar e o sorrir da criança, o sentimento de fome e o de morte, bem como ‘todas as manifestações espirituais, materiais e culturais do povo’, como assinala Luís da Câmara Cascudo.⁶⁷

E continua, narrando sobre sua tendência em retratar o folclore na sua música:

E então o compositor trabalha especialmente suítes, para demarcar os elementos populares segundo as fontes de origem, enquanto tenta conseguir o metiê [sic] adequado aos propósitos dessa época, preparando-se para empreendimentos de maior envergadura.⁶⁸

Seguindo suas reflexões, destacamos uma indagação acerca da música nacionalista por atitude. Seria ela um itinerário gasto, superado e antinatural, devido às associações revolucionárias, numa época em que muitos países estavam conquistando sua independência política, econômica e social?

O compositor, então, busca referências na história da música para apoiar sua tese de que os elementos musicais populares sempre estiveram presentes na literatura musical universal e que, portanto, não seria um procedimento desgastado como, segundo ele, diziam alguns grupos do Brasil e do exterior. Assim ele esclarece:⁶⁹

E o que dizer de um Beethoven? Dentre as músicas em voga nos salões teuto-austriacos, e perfeitamente germanizadas, pode-se mencionar cerca (sic.) de 100 composições por ele escritas sob a designação de ‘Valsa Vienense’, ‘Contradança’, ‘Tirolesa’, ‘Escocesa’, ‘Polonesa’, ‘Marcha’, etc. Wagner que tanto o criticara por haver composto tais obras esqueceu-se que em suas próprias óperas são numerosas as Marchas e Lieds, ainda que não sejam assim intituladas. Por sua vez Mozart não o fez por menos ao escrever 25 ‘Danças’, 9 ‘Marchas’, ‘Contradanças’, ‘Valsas’ e 33 obras do gênero suíte, tais como Cassações (isto é, Despedidas), Serenatas e Divertimentos, num total de cerca (sic.) de 205 movimentos – afora as obras teatrais qualificadas de ‘Operetas’ e ‘Comédias’, etc.

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 tôdas (sic.) de origem popular com a devida estilização para os salões.

Ora, sabe-se que Debussy tinha tanta consciência do seu papel na cultura francesa que êle (sic.) próprio fazia questão de ressaltar a sua nacionalidade ao assinar ‘Debussy, Compositor Francês’.

Por seu lado, a consciência nacional não faltaria ao austríaco Anton Webern que, certa ocasião em que palestrava com Dallapiccola, censurou energicamente Kurt Weill por se distanciar das ‘tradições germânicas’.

E modernamente, a ascensão cada vez mais notável de Bartók e Villa-Lobos no conceito internacional, parece afirmar que a fidelidade à música popular em nada impede que o compositor realize obra de valor considerável e de plena aceitação internacional. O problema é, sem dúvida, como fazê-lo.

Tendo em vista a busca desta forma de compor é que Guerra-Peixe se aprofunda ainda mais em Mário de Andrade, quando se refere às três fases pelas quais

⁶⁷ Idem: 7

⁶⁸ Idem. Idem

⁶⁹ Idem. Idem

têm que passar tanto o indivíduo quanto a arte nacionalizada.⁷⁰ São elas: a fase da tese nacional, do sentimento nacional e da inconsciência nacional. Acreditando Guerra que ele próprio se situava na primeira das três fases, procurou detalhar e ampliar a tese nacional, adaptando-a aos conhecimentos que à sua época já possuía sobre a música folclórica brasileira. Então o compositor faz uma reflexão acerca de seus critérios composicionais:

1º - O material – Entenda-se como tal elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subentendidas), eventual polifonia, ritmos, etc. – tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por ex: a música baseada na dos Cabocolinhos recifenses há de ser necessariamente feita com elementos próprios; a baseada na do Jongo paulista será então, algo diverso mas igualmente coerente.

2º - A seleção – Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por ex: 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 estupidamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.

3º - A elaboração – Resume-se no equilíbrio formal, elevando a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado. Se, como diria Mário de Andrade, esta fase é ainda a social,⁷¹ resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna, mas direta.

É sobre a questão social, ou seja, a comunicabilidade que a música nacionalista teria com o povo, que Guerra-Peixe iria desenvolver seus critérios composicionais, deixando de lado as preocupações estéticas de sua fase dodecafônica. O compositor postulava que a tradição erudita, ausente na música brasileira ainda em formação, somente seria alcançada no futuro por meio da insistência no tratamento dos valores populares de uma forma mais direta. É nesta orientação que situamos as suas duas suítes sinfônicas – “Paulista” e “Pernambucana” (ambas de 1955), a “Inúbia do Cabocolinho” (1956) para flautim e pequena orquestra e “Três peças” para viola e piano (1957).

⁷⁰ Op. Cit. P.43

⁷¹ GUERRA-PEIXE, César. Principais Traços Evolutivos da Produção Musical. In Conjunto de Notas. nº V. Rio de Janeiro. 1971: 8

Contudo, vemos a preocupação de Guerra-Peixe em seguir à risca a proposta da tese nacional, segundo as orientações andradeanas. Seu posicionamento assim é exposto:

Dir-se-á que o compositor pretenda ser ‘mais realista que o rei’, nessa retomada da ‘tese nacional’ proposta por Mário de Andrade. E que seja, se isso vier a ser feito com dignidade, com valor artístico que convença aos que pensam ao contrário.⁷²

Embora o seu “Quarteto nº2” para cordas (1958), não trata os elementos musicais folclóricos de maneira mais direta tanto quanto as obras citadas, o compositor busca uma “identificação fotográfica” quanto a utilização do material sonoro. Aqui ele mistura o estilo nordestino e paulista, onde o primeiro movimento, sendo tradicionalmente um alegre de sonata, é apresentado na forma ampliada de um cateretê, cujo conteúdo é de origem nordestina.

Em entrevista concedida no ano de 1958 à revista portuguesa intitulada “Gazeta de Todas as Artes”⁷³, Guerra afirmou – ao ser indagado sobre a situação da música contemporânea brasileira, no que se refere às suas tendências e as reações que estas suscitam no público – que nossa música é predominantemente nacionalista ainda que não se manifestasse de maneira satisfatória. Após o progresso alcançado graças aos esforços de Mário de Andrade como crítico, musicólogo e ensaísta, a música contemporânea brasileira se encontrava numa situação de “marasmo inacreditável, repetindo-se há cerca de quinze anos.”⁷⁴ O compositor apontou ainda a falta de experimentação e de pesquisa como fatores que agravariam este quadro e aponta para uma riqueza folclórica tanto rítmica, quanto melódica a ser utilizada além de “duas ou três fórmulas já estereotipadas.”⁷⁵

Contudo, as conseqüências de seu direcionamento estético referenciaram-no, nesta entrevista, como o único exemplo de compositor-folclorista, que aborda e estuda o folclore com dedicação e preparo de um músico e, através de reflexões sobre o folclore,

⁷² Idem: 4

⁷³ GUERRA-PEIXE, César. In: Continua o Inquérito aos Compositores Brasileiros. *Gazeta de Todas as Artes*. Academia de Amadores de Música. Lisboa. nº 93. Dezembro de 1958: 184 -187.

⁷⁴ Idem.

traz para a sua obra importantes elementos que estruturam seu pensamento composicional.⁷⁶

O mestre

Como professor, Guerra-Peixe teve uma atuação importantíssima, aguçando o interesse de seus alunos pela valorização da música brasileira. Personalidade bastante contundente e, sobretudo um entusiasta, também através de suas atividades como professor e pesquisador, podemos ver a grande influência que exerceu, não somente sobre seus alunos, no momento em que aponta para um modo diverso de perceber o nosso folclore musical sob um parâmetro mais livre das amarras preconceituosas, que ainda eram muito salientes à sua época.

Ao estudar sua vida cremos que nenhum outro material bibliográfico, ou outro documento são tão ricos em detalhes, quanto às fontes primárias que compreendem os escritos do próprio compositor. Através delas podemos perceber o forte compromisso que Guerra demonstrava pela formação estético-musical genuinamente brasileira.

Em um de seus *curricula vitae*, sem data, mas que acreditamos ser a última documentação de cunho do próprio compositor, devido à uma informação datada de 1992, referente a uma bolsa de apoio à cultura, recebida da VITAE para compor a obra sinfônica “Tributo a Portinari”, Guerra destaca suas atividades como professor de matérias teóricas, composição e orquestração, ministradas nas seguintes instituições: Pró-Arte Seminários de Música, Rio, 1963/70; Escola de Música Popular do Museu da Imagem e do Som – da qual foi fundador – 1968/72; Centro de Estudos Musicais, Rio, 1972/80; Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 1980/90; Escola de Música da

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

UFRJ, segundo semestre de 1990; aulas particulares no Recife, 1950/52; São Paulo, 1954/59 e Rio de Janeiro 1961/64.⁷⁷

Orquestração como arte fotográfica

Guerra-Peixe nos revela em suas anotações uma grande preocupação com a orquestração. Já em 1945, o compositor, aproximando-se de seus amigos pintores e desenhistas, buscou analogias com a pintura, no sentido de dar um contorno melódico mais claro e assimilável às suas obras dodecafônicas. Ele mesmo tentou alguns desenhos, - chegando até a obter menção honrosa na 1ª Exposição de Artistas Plásticos Petropolitanos – e conseguiu encontrar alguma relação animadora entre esta arte e a composição. Apesar de não revelar as suas conclusões sobre este assunto, neste ano Guerra chama a atenção para o contorno melódico de sua música, onde sugere uma proximidade com as linhas da obra de Portinari. Di Cavalcanti já o influenciaria através das cores.⁷⁸ cremos que esta influência da cor de Di Cavalcanti se refira à sua orquestração, devido às constantes analogias que o compositor faz com as artes visuais para descrever a sua obra, bem como a utilização de termos tomados de empréstimo das artes plásticas, tais como, “cor orquestral” e “paleta sonora”, dentre outros, para descrever certos aspectos da orquestração. Guerra, contudo, assume que tais relações não seriam tão estreitas. Porém, de forma mais velada, podemos notar suas alusões freqüentes à arte fotográfica, chegando mesmo a discorrer mais profundamente sobre tais analogias. Este aspecto não pode passar ao largo de um estudo sobre sua maneira de orquestrar, mesmo porque vemos que a sua concepção de “imagem sonora” em muito o tivera auxiliado na composição de farta música para cinema, das quais muitas obras foram premiadas.

⁷⁷ GUERRA-PEIXE, César. Currículum Vitae. S/Data: 4

⁷⁸ GUERRA-PEIXE, César. Principais Traços Evolutivos da Produção Musical. In Conjunto de Notas. nº V. Rio de Janeiro. 1971: 2

Esta visão de retratar musicalmente Brasil encontraria precedentes na obra “Ensaio sobre a Música Brasileira”, onde Mário de Andrade dedica algumas páginas à discussão sobre uma instrumentação típica brasileira.⁷⁹ Guerra-Peixe seguiria a risca este trabalho no sentido de encontrar uma nova estética musical nacional.

Ao apresentarmos qualquer obra sinfônica de Guerra-Peixe algumas considerações devem ser observadas com a intenção de auxiliar uma percepção dos elementos que constituem a expressividade de sua música, pelos contornos melódicos e rítmicos, pelo seu equilíbrio formal e pela cor e textura de sua orquestração que permite à obra uma sonoridade transparente. Entretanto este conjunto de qualidades não foi conseguido graças somente ao seu talento, mas deve-se também ao seu incessante espírito investigativo.

O dodecafonismo, embora trouxesse muitas insatisfações estéticas ao compositor, figura como uma importante escola de composição, no que se refere ao manuseio do material temático e aos contornos melódicos e rítmicos de suas obras. Sua capacidade como orquestrador, advinda de suas atividades constantes para as rádios, gravadoras e indústria cinematográfica, bem como o aprofundamento de seus critérios composicionais, fizeram com que sua orquestração obtivesse uma expressão transparente. E, finalmente, seu interesse pelo folclore musical brasileiro, colocaria sua música mais próxima do povo, dando a ela a tão sonhada função social, postulada por Mário de Andrade,⁸⁰ onde a raiz folclórica musical seria trabalhada de uma maneira mais artística em todas as suas dimensões. Com este raciocínio, Guerra sente uma aproximação maior da música popular em 1954. Neste momento o compositor “resolve testar essa identificação compondo obras que são quase como uma revelação em termos análogos ao da arte fotográfica.”⁸¹ Tal procedimento significara a revelação da fonte do material sonoro através do tratamento orquestral.

⁷⁹ Op. cit.: 54-61

⁸⁰ Op. Cit. Pág. 19.

⁸¹ GUERRA-PEIXE, César. *Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*. Pág. 6.

“Em termos de música paulista”

Este subtítulo tem o nome de um dos artigos musicológicos que Guerra-Peixe escreveu para o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro⁸². Porém, aqui iremos ainda inserir outros estudos e algumas declarações do compositor sobre a estética nacionalista na sua obra, além de mostrar suas atividades e pensamentos no exato momento em que nascia a sua “Suíte Sinfônica Paulista”, tomando por base seus documentos.

No artigo “Escalas Musicais do Folclore Brasileiro”, publicado no *Jornal do Comércio*, Guerra-Peixe refere-se à extrema dificuldade de se fazer coleta de música folclórica, em resposta à afirmação do professor Ênio de Castro e Freitas – então membro da Comissão de Folclore do Rio Grande do Sul - de que somente as transcrições fidedignas de melodia e acompanhamento deveriam ser admitidas como válidas e não apenas as anotações de melodias, como era feito. Ao contestar o referido professor, o compositor expõe seus critérios do na pesquisa de campo, ao revelar que, no Recife, ele teria necessitado de quarenta dias assistindo ensaios e apresentações para registrar os toques dos velhos Maracatus recifenses e sessenta dias visitando terreiros e ouvindo fitas magnéticas para entender os detalhes do toque “Bata-de-Iemanjá” dos Xangôs.⁸³ Esta revelação, ainda que não se refira à música paulista, nos parece importante para entendermos a profundidade de seu envolvimento nas coletas de música folclórica, com todas as suas sutilezas, a fim de poder expressá-las da maneira mais fidedigna possível em sua obra.

De maneira entusiástica, no artigo “Em Termos de Música Paulista”,⁸⁴ Guerra elogia o compositor paulista Teodoro Nogueira pela criação de seu “Concertino para Viola Brasileira e orquestra de Câmara”, acreditando ser esta obra o marco de uma nova etapa da música paulista, devido a utilização de um instrumento típico brasileiro com

⁸² GUERRA-PEIXE, César. Em termos de música paulista. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. 12/01/1964.

⁸³ GUERRA-PEIXE, César. Escalas musicais do folclore brasileiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. 28/07/1963.

⁸⁴ Op.cit.

funções solistas. Contudo, é no início de sua reflexão neste artigo que podemos perceber a distância dos compositores paulistas em relação às suas próprias raízes musicais.

Desta forma o compositor se expressa, como sempre, de maneira bem contundente:

Talvez não seja exagero afirmar que os compositores paulistas não querem nada com as tradições populares bandeirantes. Salvo as raríssimas exceções notadas numa e noutra peça pequena e isolada, querem imitar o Nordeste e o Rio de Janeiro através de informações nem sempre satisfatórias, enquanto que em São Paulo há uma música popular típica a espera de algum talento que a leve a termos de música culta: Moda-de-viola, Cururu, Lundu, Jongu, Tambu, Cateretê, Congada, Folia-de-Reis, Folia-do-Divino, Dança-de-Santa-Cruz, Dança-de-São-Gonçalo, Moçambique, Encomenda-de-Almas, Sessão-de-Terreiro, Pregões, Cantos-de-Trabalho, Fanfarras (que ainda não foram estudadas), etc, etc.⁸⁵

Mais adiante, após salientar a originalidade da obra e os critérios de pesquisa utilizados por Teodoro Nogueira, Guerra ainda acrescenta:⁸⁶

Tudo isso vem confirmar o quanto seria oportuno que, de quando em vez, o compositor fizesse alguma pesquisa folclórica, para se orientar conscientemente pelos caminhos surpreendentes do regionalismo musical, em lugar de pretender adivinhar como trabalhar material popular de uma região que desconhece. E o compositor paulista nem precisa sair dos limites da Capital se quiser tomar contato com o folclore paulista, pois Rossini Tavares de Lima, Secretário da Comissão Paulista do Folclore, está sempre disposto a oferecer essa oportunidade ao que solicitar a ele o simples comunicado telefônico que indica dia, local e hora.⁸⁷

À época da composição da “Suíte Sinfônica Paulista”, mais precisamente em 1954, Guerra-Peixe faz as primeiras publicações de seus artigos sobre o folclore brasileiro e a música popular em jornais paulistas como “O Tempo” e “A Gazeta”. Neste mesmo ano, por ocasião do “Congresso Internacional de Folclore”, que foi organizado pela “Comissão Paulista de Folclore” e patrocinado pela “Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo”, o compositor coordena uma apresentação de música popular brasileira, em oferecimento aos congressistas estrangeiros, que aconteceu no auditório da Rádio Nacional daquela cidade.

Em um de seus documentos, intitulado “Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco”⁸⁸, o compositor apresenta uma hipótese, referindo-se à relação entre o folclore paulista com o eslavo, cujo estilo, por sua vez, estaria

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ _____, *Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*. Manuscrito. S/Data: 3

presente em sua obra, construída sobre as matrizes folclóricas de São Paulo. Apesar dele não se aprofundar no assunto, transcreveremos a seguir sua reflexão:

O que se deve considerar nas obras de Guerra-Peixe, a partir de sua estada no Recife, como pesquisador de música folclórica e popular, é um certo eslavismo que caracterizam seu trabalho. Não há nenhuma influência de compositor eslavo, mas a presença eslava que pôde ser confirmada a partir de suas pesquisas folclóricas no Litoral-Norte de São Paulo, principalmente em Ubatuba. E por que este eslavismo? O assunto precisa ser melhor estudado; e ao que parece os ciganos espanhóis, que vieram como mercenários no exército holandês, talvez expliquem alguma coisa. Mas não é tudo. Há elementos religiosos a serem considerados. E aqui a conversa se torna mais difícil.⁸⁹

Contudo, após realizarmos este estudo da vida de Guerra-Peixe, abordando alguns pontos que ainda são pouco discutidos sobre sua trajetória profissional, suas pesquisas e convicções, iremos, no capítulo seguinte, estudar sua primeira composição para orquestra sinfônica que sintetiza seus esforços no campo da musicologia ao empregar os elementos do folclore brasileiro na sua estruturação.

⁸⁹ Idem.

CAPÍTULO IV

A SUÍTE SINFÔNICA PAULISTA

Dados Históricos

A “Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista”, composta em 1955, foi estreada em 04 de julho de 1956, pela Orquestra Municipal de São Paulo, no Teatro Municipal de São Paulo, em concerto da Cultura Artística, sob a regência de Edoardo de Guarnieri – para quem a obra foi dedicada – e logo em seguida, pelo mesmo maestro, foi apresentada no Rio de Janeiro e, na então União Soviética, em Moscou, Kiev, L’Avov e Leningrado. No catálogo de obras do compositor⁹⁰ temos ainda a informação de que, posteriormente, em 1962, esta obra também fora apresentada em São Paulo sob a regência de Armando Belardi.

A única gravação que temos é o LP com a Orquestra do Estado de Moscou, conduzida por Edoardo de Guarnieri, que foi lançada no Brasil em discos RGE em 1957.⁹¹ Até hoje, inexplicavelmente, são muito raras as execuções desta obra, cuja concepção, segundo Rossini Tavares de Lima, o qual sugeriu o título, foi baseada nas manifestações folclóricas do Estado de São Paulo. Suas partes são: “Cateretê”, “Jongo”, “Recomenda de Almas”, e “Tambú” (Batuque).⁹²

Guerra-Peixe compôs em 1954 – um ano antes da “Suíte Sinfônica nº 1” – a “Suíte Paulista nº 3”, para piano. Apesar de serem semelhantes os títulos das duas obras, o nome de suas partes e alguns elementos rítmicos característicos de cada movimento – excetuando-se o terceiro, o qual na suíte para piano chama-se “Canto de Trabalho” – o compositor alerta, no seu catálogo de obras musicais, para que não tomemos as obras

⁹⁰ GERRA-PEIXE, César. *Catálogo de Obras*, manuscrito, 1971: 16

⁹¹ LIMA, Rossini Tavares de. *LP da Orquestra Estadual de Moscou. Suíte Sinfônica nº 1 – (Paulista) – de Guerra-Peixe*. Regência de Edoardo de Guarnieri. RGE. XRLP-100.000. Contracapa. 1957.

⁹² Idem

como duas versões do mesmo conteúdo musical, transcrito para formações diferentes. Tal procedimento, aliás, é muito comum em sua obra, de onde podemos exemplificar a “Suíte para Pequena Orquestra” (1949), que é uma adaptação, para orquestra de cordas, da “Suíte nº 1”, para piano, composta no mesmo ano. Sobre a “Suíte Sinfônica Paulista”. Guerra toma o cuidado de chamar a atenção para este detalhe quando diz: “[...] Não confundir esta obra com a Suíte nº 3 – Paulista para piano, de 1954.”⁹³

Nossa investigação sobre a orquestração desta obra, apoia-se basicamente em três pontos: as orientações andradeanas contidas no livro “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, o qual acreditamos ser o principal referencial estético de Guerra-Peixe na sua fase nacionalista, os estudos publicados sobre as manifestações folclóricas contidas na obra e, por fim, a partitura.

Partindo, pois, dos estudos sobre a música folclórica paulista, realizados durante a década de 50, tendo visto as convicções e posicionamentos do compositor sobre a retratação do folclore em sua obra e sobre a importância de uma “reaproximação” da música brasileira, é que buscaremos entender um pouco sobre os métodos empregados por Guerra-Peixe na orquestração dos movimentos que compõem a obra.

A “Suíte Sinfônica Paulista” possui a seguinte instrumentação:

Seção	Instrumentos	Seção	Instrumentos
Madeiras	1 Flautim – 3ª Fl.	Percussão	2 Tímpanos
	2 Flautas		Caixa clara
	2 Oboés		Caixa
	2 Clarinetes em si bemol		Triângulo
	2 Fagotes		Pratos de choque
Metais	4 Trompas em Fá		Xilofone (ad libitum)
	3 Trompetes em Sib		Piano
	3 Trombones		Celesta
	Trombone baixo	Cordas	Violinos I
	Tuba		Violinos II
			Violas
	Violoncelos		
		Contrabaixos	

⁹³ GUERRA-PEIXE. Catálogo de Obras Musicais. Conjunto de Notas. Rio de Janeiro. 1971. nº VI, p. 16.

Primeiro Movimento - Cateretê

Segundo Rossini Tavares de Lima, o cateretê tem origem indígena e foi utilizada pelos jesuítas em suas obras de catequese. É praticado nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, onde recebe as mais variadas denominações, tais como: “Batepé”, “Função”, “Pagode” e, mais usualmente, “Catira”. Esta dança é, comumente, dançada por homens, em números pares, que atuam em duas fileiras, posicionadas frente a frente. Na extremidade de uma das fileiras situa-se o violeiro, o qual tem à sua frente o cantador, conhecido por “segunda”, que canta as “modas de viola” sempre em terças paralelas, acima ou abaixo da melodia principal, acompanhado pelo “ponteado” da viola. A “moda de viola” é o nome que se dá a qualquer canto de caráter narrativo, sempre apresentada em terças. O cateretê se inicia com um “rasqueado”, executado pela viola, e os dançadores iniciam sua movimentação, conhecida como “escorva”, que é uma seqüência rápida de batidas de pé e de palmas, além de pulos. O violeiro e o “segunda” seguem apresentando parte da moda, onde ao final, retornam ao “rasqueado”. Os dançadores executam novamente a “escorva”. Esta seqüência é repetida até o momento em que, ao encerrar a moda, os dançadores, após os sapateados, palmeados e saltos característicos da “escorva” realizam duas figuras de dança, chamadas “serra acima”, que é uma roda, onde os dançadores seguem um atrás do outro, sempre batendo pés e mãos e o “serra abaixo”, que é o mesmo movimento, só que em direção contrária até se posicionarem em seus lugares originais, onde, novamente, realizam a “escorva”. O cateretê encerra-se com o “recortado”, quando seus dançadores trocam de lugar. O violeiro e o cantador se dirigem à outra extremidade da fila e retornam. No “recortado” há o “levante” onde todos cantam a melodia em coro. Depois do “levante” os cantadores apresentam melodias curtas em ritmo mais vivo. Ao final do “recortado” a dança se encerra com mais uma apresentação da “escorva”.⁹⁴

⁹⁴ LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. São Paulo. Ricordi. 1954: 47.

Na descrição de Alceu Maynard de Araújo, onde percebemos uma estrutura mais organizada, o cateretê é uma dança semiprofana e semi-religiosa. Nela, geralmente tomam parte dois violeiros cantadores, o “mestre”, que faz a primeira voz e é o autor da moda que vai ser cantada e o “contramestre”, que acompanha o primeiro violeiro cantor, fazendo a segunda voz. Na fileira do “violeiro mestre”, entre ele e os dançadores, situa-se o “tirador de palmas” ou “palmeiro”. Igualmente, na fileira do “contramestre”, se posiciona o “tirador de sapateado” ou “orela”. O sapateado é feito com pisadas firmes, de pé cheio. Sempre ao final das estrofes, executadas pelos “violeiros cantadores”, o “tirador de palmas” e o “orela” intervêm com sugestões rítmicas, que são repetidas pelos dançadores. Após esta intervenção, mestre e contramestre, percebendo que todos estão firmes nas sugestões rítmicas, entram realizando o palmeado ou o sapateado. Neste momento, que é uma espécie de sinal, todos param e os “violeiros cantadores” iniciam o toque de viola e, em seguida, reiniciam a moda. Para haver uma melhor sonoridade do sapateado são também utilizadas as esporas, das quais a que tem a melhor sonoridade são de prata. Tamancos também acrescentam uma variação de timbre à rítmica do cateretê.⁹⁵

Depois de traçar uma breve descrição do que seja a dança, passemos à partitura, onde iremos buscar a exposição dos elementos que constituem o cateretê.

No início, a obra apresenta um motivo – o Rasqueado – que reportamos ao toque de viola dos violeiros paulistas. Na figura 4 podemos perceber que os violinos possuem uma articulação idêntica aos trompetes, trombones, tuba e caixa clara. Entretanto, existem pequenas diferenças nas articulações rítmicas encontradas nos primeiros tempos desta parte. Enquanto a orquestra articula semicolcheia-colcheia-semicolcheia, os violinos têm um conjunto de semicolcheias tocadas sobre as cordas lá e mi, com exceção da terceira articulação, a qual é tocada em corda solta (ré); o que nos

⁹⁵ ARAUJO, Alceu Maynard. *Documentário Folclórico Paulista*. São Paulo. Departamento de Cultura / Divisão do Arquivo Histórico. 1952. Pág. 121

remete à sonoridade de viola pela “levada”⁹⁶ deste toque. Ao olhar para a dinâmica, devemos perceber que, apesar de estar marcado “forte” para todos, o nível desta intensidade deve ser moderada para os metais e percussão de forma a tornar perceptível o toque de viola, apresentado nas cordas. Este efeito de nota tangida do toque de viola se encontra mais nitidamente nos primeiros violinos devido também ao uso de cordas soltas, que caracteriza bem a viola caipira, pelas suas vibrações mais prolongadas. Ao percebermos ainda a indicação “brillante” para os violinos, acreditamos que este efeito não se refere somente ao conceito clássico do termo, referindo se a um modo de tocar cheio de “vivacidade”, “fulgurante”, mas sim à afirmação de um procedimento que consiste em deixar a corda vibrar, na intenção de retratar tal articulação das violas caipiras. Os portamentos indicados nas cordas são mais uma forma de deixar caracterizado o modo peculiar de se tocar a viola caipira. O uso de *tamburo militare* e *tamburino*, cuja sonoridade é clara, reflete o acompanhamento do rasqueado pelas palmas e pisadas fortes dos dançadores. As platinelas do tamburino podem remeter à sonoridade das esporas dos dançadores, os quais têm seu sapateado firme, com o “pé cheio” no chão, expresso também pelos metais. Harmonicamente, Guerra-Peixe inicia a obra com bitonalismo, onde violas, violoncelos e contrabaixos, apoiados pelos trombones e tubas estão em Si menor e os violinos, apoiados pelos trompetes estão em Lá Maior. Na articulação do quarto tempo as articulações harmônicas são invertidas. Vemos neste jogo de tonalidades uma forma de acentuar uma maior marcação rítmica. Oboés, clarinetes, fagotes e trompas, têm função de ressaltar o impulso para o tempo primo do compasso seguinte.

As partes que constituem o cateretê são brevemente apresentadas neste movimento. Na verdade, Guerra-Peixe não expressa nesta obra toda a manifestação

⁹⁶ Não encontramos um outro termo para definir o que vem a ser “levada”. Aplicamos este termo a um determinado tipo de execução rítmica na música popular. Neste caso a levada se refere ao movimento de mão direita utilizada pelos violeiros para executarem a seqüência rítmica do toque de viola no cateretê.

diluída. Tal efeito, um tanto nebuloso, nos dá a impressão de uma lembrança, ainda acentuada pela intervenção melódica e timbrística dos trombones que, em seguida, vão sumindo em decrescendo. (ver Fig. 5)

Fig. 5 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955.Comp. 5-10. Ouvir CD: Faixa 2

A “moda de viola” é apresentada em terças pelos clarinetes e fagotes, que são acompanhados pelas cordas. Apesar do acompanhamento utilizar algumas células da rítmica do cateretê, ele não contém a rítmica original desta dança. Sua função é dar uma base textural, sobre a qual será apresentada a moda. A melodia dos cantadores em

terças, representada nos fagotes e clarinetes são respondidas pelas flautas e oboés, numa clara alusão às intervenções dos coros no cateretê.

Esta moda se encerra com uma aceleração rítmica, que conduz novamente ao recortado, que é rerepresentado com o mesmo tratamento orquestral do início da obra, porém esta curta lembrança dura apenas um compasso e é sucedido pela mesma transição que conduz novamente à moda de viola. Esta aceleração rítmica e a adição dos metais neste momento são procedimentos também utilizados por Guerra em seu Ponteado, também composto em 1955. Esta seqüência de colcheias pontuadas e colcheias é própria da rítmica ponteada do cateretê. (ver fig. 6)

Importante ressaltar o efeito timbrístico da melodia dos clarinetes e fagotes e sua estreita relação com a voz anasalada dos cantadores paulistas. Tal referência se torna clara, quando tomamos o “Ensaio sobre a Música Brasileira”, onde Mário de Andrade diz:

E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica [...] a voz não cultivada do povo se tenha anasalada e adquirido um número de sons harmônicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climatéricas e pelo sangue ameríndio que assimilamos. O rachado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo.⁹⁷

The musical score shows a rhythmic sequence across seven staves. The top two staves, Cl. Sib. and Fag., are marked 'solo' and play a series of dotted eighth notes followed by sixteenth notes, with dynamics *mf*, *dim.*, *p*, and *mf*. The remaining staves (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) play a similar rhythmic pattern, also marked with *mf*, *p*, and *mf*. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

⁹⁷ ANDRADE, Mário de. Op. cit.: 56

Fig. 6 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955.Comp. 10-16. Ouvir CD: Faixa 3

A segunda “moda de viola” pouco difere da primeira, no que se refere ao caráter da melodia, a qual é apresentada também em terças e acompanhada pelas cordas da mesma forma que na moda anterior. A utilização dos clarinetes, oboés e flautas, apesar de manterem o timbre relacionado à voz anasalada dos cantadores paulistas, ainda proporcionam uma sonoridade mais brilhante. Neste momento, as curtas intervenções das trompas, trompetes e trombones não refletem os movimentos da dança, porém sublinham esta passagem de maneira diferenciada da moda anterior. A maneira como Guerra encerra esta seção, através de nova intervenção das cordas em *divisi*, conduz a dinâmica *mezzo forte* para *piano*. Este critério de orquestração, que consiste na

subdivisão dos instrumentos de cordas a três, seria abandonada pelo compositor posteriormente, por achar tal procedimento excessivo, gerando um enfraquecimento sonoro das partes em *divisi*.

Fig. 7 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955.Comp. 23-30. Ouvir CD: Faixa 4

Com base nas descrições de Alceu Maynard, sobre o "Cateretê", podemos perceber, na figura a seguir, uma sugestão rítmica, feita pelo "orela", que é o tirador de sapateado.⁹⁸ Esta rítmica é apresentada por todos os metais, tímpanos, violas, violoncelos e contrabaixos.

Allegro, $\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), and Bassoon (Fag.). The middle section includes Cor in F, Trombone (Trombe Sib.), Trumpet (Trb. Tuba), and Timpani (Timp.). The bottom section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a tempo of Allegro and a quarter note equal to 120 beats per minute. The music features a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with a prominent 'orela' rhythm in the brass and percussion. The score is written in common time (C) and includes dynamic markings such as 'f' (forte).

Fig. 8 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica. 1955. Comp. 31-34. Ouvir CD: Faixa 5

⁹⁸ Op. Cit. Pág. 121

Devido ao peso da orquestração para essas articulações, percebemos neste momento outra intervenção forte dos “bate-pés”, que acontecem em contraponto às melodias velozes apresentadas primeiramente pelas cordas e respondidas pelas madeiras, as quais, num segundo momento, têm uma função textural com trinados, no mesmo momento em que os violinos desenvolvem uma breve linha melódica de caráter vivo, em terças. (Fig. 8). Este momento conduz novamente ao “rasqueado” do toque de viola, com a mesma sugestão rítmica do início da obra (ver Fig. 4), apesar de poucas mudanças na sua orquestração.

Logo após a entrada do “rasqueado” os pratos de choque são utilizados pela primeira vez na obra. Sua configuração rítmica é apoiada pelos violinos. Entendemos que a célula rítmica tocada por esses dois instrumentos, os quais realçam a rítmica dos fagotes, metais, *tamburo militare* e *tamburo*, esteja associada à uma nova sugestão rítmica das palmas acompanhando o toque de viola. Flautas, oboés e clarinetes têm função de apoiar os primeiros e terceiros tempos. As violas reforçam o curto desenho dos violinos.

Apesar do cateretê ser uma dança onde palmas e pisadas firmes sejam freqüentes e acontecem simultaneamente no rasqueado, existem momentos em que tais efeitos são destacados individualmente. Vejamos, na figura 9, como acontece esta ênfase individualizada dada às palmas.

Allegretto scherzando, $\text{♩} = 100$

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag.

Cor. in Fa

Trombe in Sib.

Tromb. Tuba

Tamb. mil.

Tamburino

Piatti

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fig. 9 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955.Comp. 36-38. Ouvir CD: Faixa 6

Logo após o palmeado a orquestra reflete o sapateado, através de uma sucessão de duas semicolcheias e colcheia, em compasso binário, apresentado basicamente por todos os sopros e percussão, com exceção dos pratos. Os violoncelos e contrabaixos, em *pizzicato*, intervêm ritmicamente, deslocando a acentuação natural do compasso. As trompas, trompetes e trombones são a base desta sonoridade orquestral,

pois formam um acorde de sete sons em posição estreita, o que caracteriza ainda mais o impacto de “pé cheio” do sapateado. (ver Fig. 10)

The image shows a page of a musical score for the first movement of 'Cateretê' by César Guerra-Peixe. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais in F, Trumpets in B-flat, Trombones, Timpani, Military Snare Drum, Tambourine, Cymbals, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'f' and 'a2'.

Fig. 10 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955.Comp. 46-49. Ouvir CD: Faixa 7

Aqui, o *tamburo milirare* e o *tamburino* nos remetem mais uma vez à sonoridade das esporas utilizadas pelos dançadores. O sapateado, nesta suíte, é interrompido por numa seção curta de palmeado, cuja orquestração, apesar de algumas diferenças rítmicas e melódicas, expressas principalmente nas madeiras, segue o mesmo critério da que mostramos na figura 9. A figura 10 é o recortado, repetido após a

passagem do palmeado, com o mesmo procedimento orquestral de sua primeira aparição. O recortado da suíte paulista termina sucedido por uma curta transição que conduz novamente à primeira moda de viola. Este momento, no qual aparece o sapateado e palmeado é, até então, o de maior densidade orquestral e rítmica.

Após o sapateado há uma volta à primeira “moda de viola”, (fig. 6) que vai até a transição da segunda “moda de viola” (fig. 7), que, então conduz à parte final da obra, o “recortado”.

Formalmente o “primeiro movimento” da “Suíte Sinfônica Paulista”, segue exatamente as partes do cateretê, segundo as descrições de Rossini Tavares de Lima⁹⁹ e Alceu Maynard de Araújo,¹⁰⁰ apresentando o seguinte esquema:

A	Rasqueado (toque de viola)
B	Moda de Viola
A1	Rasqueado
B1	Moda de Viola
A2	Rasqueado
C	Sapateado
B	Moda de Viola
A1	Rasqueado
B1	Moda de Viola
D	Recortado / levante
A3	Rasqueado

Este movimento, que se apresenta subdividido em estrofes, tem em suas partes integrante uma constituição rítmica e um tratamento melódico invariável, os quais, caracterizam, neste caso, a “forma cateretê”.

Para cada parte, Guerra-Peixe adota um critério de orquestração diferente, que ajuda a delinear a forma. Esta orquestração possui uma função dinâmica, culminando com o “recortado”, onde os cantadores batem palmas e pés, acompanhando o ritmo do “toque de viola”. Na figura 11, Guerra-Peixe ambienta o “recortado” de maneira estilizada,¹⁰¹ onde o “toque de viola” é realizado pelos violoncelos e contrabaixos, o

⁹⁹ Op. cit.

¹⁰⁰ Op. cit.

¹⁰¹ A estilização do folclore, segundo Antônio Guerreiro de Faria é que tornou possível a Guerra-Peixe compor música brasileira, sem citar literalmente o folclore, procedimento este já bastante explorado. Esta estilização consiste em utilizar células rítmicas de um batuque, por exemplo, melodicamente. FARIA.

“palmeado” é apresentado pelos trombones e tuba e o “sapateado” é revelado pelo *tamburo militare* e *tamburino* que, através de suas platinelas, refletem a idéia sonora das esporas de prata dos dançadores do cateretê. Em meio a este jogo rítmico acontece o “levante”, que é o momento em que os cantadores entoam a moda em coro, a qual é precedida pela apresentação de uma melodia rápida, em uníssono nas cordas, que tem uma função preparatória para o clímax da obra. Neste momento, os metais e tímpanos intervêm ritmicamente sobre um fundo composto por notas longas, sustentado pelas madeiras.

Se no caso das “modas de viola” o timbre anasalado dos cantadores é retratado pela sua associação com as madeiras, numa clara referência ao “Ensaio sobre a Musica Brasileira”,¹⁰² no ‘levante’ o coro, que entoa a moda em terças, é apresentado pelos violinos e violas, ressaltando bem a intervenção geral no canto final do cateretê, devido não só às características brilhantes do timbre desses instrumentos, mas à quantidade de instrumentistas tocando esta melodia. A indicação *brillante*, reflete a maneira clara com que esta moda deve ser executada. Paralelamente à ela, as quatro trompas executam, em uníssono, uma melodia contrastante, sem origem folclórica. Este tipo de orquestração contrapontística, que não é utilizado em nenhuma outra parte do movimento, é característico de Guerra-Peixe para ressaltar momentos de culminância. Vejamos a figura 11:

Antônio Guerreiro de. Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore. In: *Latin American Music Review*. Vol. 21, nº 2: Fall / Winter.pp.169-189. Texas. University of Texas Press. 2000:172-179

¹⁰² Op. cit.:56

This page contains a musical score for measures 1 through 6. The instruments are arranged as follows:

- Flute (Fl.):** Treble clef, *ff* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Treble clef, *ff* dynamic.
- Clarinet in B-flat (Cl. Sib.):** Treble clef, *ff* dynamic.
- Bassoon (Fag.):** Bass clef, *ff* dynamic.
- Cor in F (Cor. in Fa):** Treble clef, *ff* dynamic.
- Trombone in B-flat (Trombe Sib.):** Treble clef, *ff* dynamic.
- Tuba (Tmb. Tuba):** Bass clef, *ff* dynamic.
- Timpani (Timp.):** Bass clef, *ff* dynamic.
- Military Tambourine (Tamb. Mil.):** Common time, *f* dynamic.
- Tamburino:** Common time, *f* dynamic.
- Violin I (VI. I):** Treble clef, *ff* dynamic, *brillante* marking.
- Violin II (VI. II):** Treble clef, *ff* dynamic, *brillante* marking.
- Viola (Vla.):** Alto clef, *ff* dynamic, *brillante* marking.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, *ff* dynamic, *brillante* marking.
- Double Bass (Cb.):** Bass clef, *ff* dynamic, *brillante* marking.

Measures 1-4 show the woodwinds and brass playing sustained chords or simple rhythmic patterns. Measures 5-6 show the strings and percussion instruments (Timp., Tamb. Mil., Tamburino) entering with rhythmic accompaniment. The string parts feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*. Performance markings include *brillante* and *dim.* (diminuendo).

Fig. 11 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Primeiro movimento – “Cateretê”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 53-67 Ouvir CD: Faixa 8

Jongo

Definir o que seja o Jongo é tarefa difícil, pois há várias discrepâncias entre os autores que o estudaram. Esta dança, que se manifesta em várias regiões, é caracterizada de diversas formas. Os Jongos são danças de desafio entre pares solistas e apresentam pontos, que são uma espécie de charada que, após serem lançados ficam à espera de serem “desatados”, ou seja, decifrados. Sua rítmica é muito agitada e, comumente, esta manifestação musical atravessa madrugada afora.

Edir Gandra, em seu livro “Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos”, relaciona e comenta os trabalhos publicados sobre a dança. A autora, contudo se ressentida da forma geral e sucinta que a maioria dos autores abordam o tema. Excetuando Maria de Lourdes Borges Ribeiro, com seu trabalho intitulado “O Jongo”, Gandra aponta a insuficiência da abordagem quanto à música, limitando-se os autores a

descreverem alguns instrumentos ou comentando sobre textos ou maneira de se cantar o ponto.¹⁰³

Rossini Tavares de Lima define o Jongo como uma dança de origem africana. Em São Paulo é dançado nas regiões norte e litoral sul. Em 1949, Lima e suas equipes de pesquisadores, assistiram vários Jongos em Taubaté, S. Luis do Paraitinga, São José do Barreiro, Redenção da Serra, Pindamonhangaba e Iguape. O pesquisador cita que, em outras épocas, a utilização do instrumental era composto por três tambores e puíta – uma espécie de cuíca – e um chocalho, o qual é tocado somente pelo cantador principal. O autor acredita que o bater de palmas e o sapateado não fazem parte desta dança.¹⁰⁴

Rossini Tavares de Lima recolheu, em Taubaté os seguintes toques de tambu:

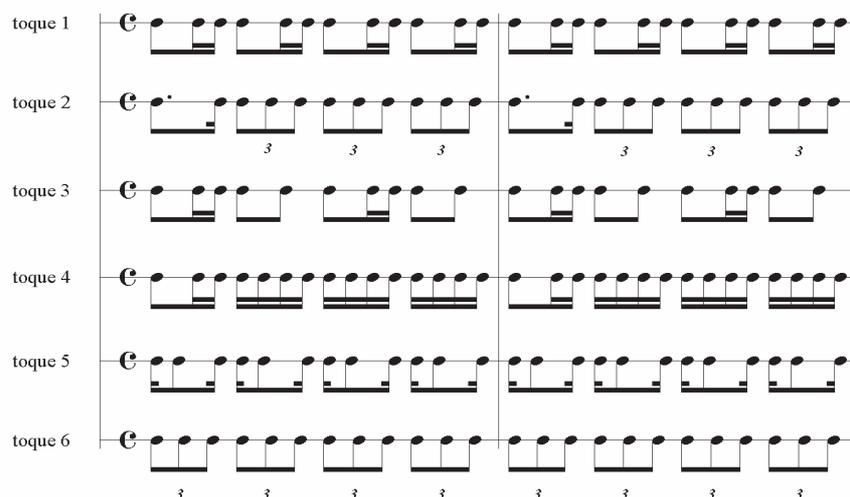


Fig. 12 – LIMA Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. São Paulo. Ricordi. 1954: 98

Na mesma cidade o musicólogo ainda recolheu três toques do cadongueiro:



Fig. 13 – Op. cit.: 99

¹⁰³ GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Giorgio Gráfica Editora/Uni-Rio. Rio de Janeiro. 1995: 33

¹⁰⁴ LIMA, Rossini Tavares de. Op. cit.: 99

A “angóia” ou “guaiá”, que é o nome pelos quais é conhecido o chocalho teve seu ritmo assim registrado:

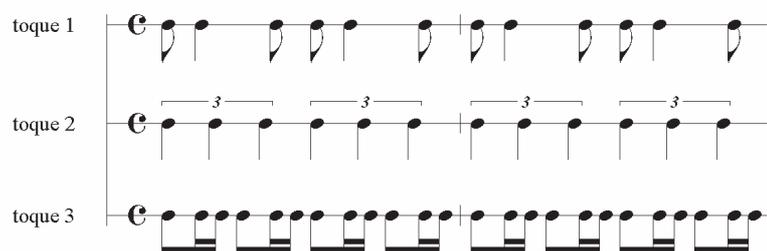


Fig. 14 – Op. cit.: 100

Alceu Maynard de Araujo presenciou um Jongo, ocorrido em Cunha-SP, no ano de 1945. De todos os nomes que são dados aos atabaques, os quais possuem muito boa ressonância, os mais comuns são: “Tambu” para o maior, o qual tem uma sonoridade grave, “Cadongueiro” para o intermediário tem uma sonoridade mais aguda “mais mulher”, o que lhe dá também o nome de “Joana” e “Cadete” para o menor, que possui um som mais agudo ainda. Às vezes é utilizado um atabaque pequeno que é conhecido por “Guzunga” que, ao contrário dos outros, o tocador não se senta sobre ele, o qual é sustentado a tiracolor. Da “puíta” pode-se extrair vários ruídos roucos, parecendo grunhidos. O “guaiá” é o nome do chocalho com alça, utilizado somente em momentos especiais, que são a mudança de canto ou para desatar um ponto que está sendo dançado.¹⁰⁵

Alceu Maynard refere-se à música como sendo um canto monótono e cantado geralmente em dueto. Algumas melodias são cantadas a três vozes. Neste Jongo, em Cunha, as mulheres cantam o estribilho e não cantam o ponto que, ao ser cantado pelo jongueiro, os que estão dançando repetem o verso final.¹⁰⁶

Apesar do Jongo de Cunha ser um divertimento “aprovado” por São Benedito, a esta dança são atribuídas muitas práticas de feitiçaria. Havendo fartura de comida e bebida, principalmente alcoólicas, o Jongo, segundo relato de Araujo, “só

¹⁰⁵ ARAUJO, Alceu Maynard de. Op. Cit.: 217-218

deve ser dançado à noite, pois as artes que são feitas nele somente são realizadas quando não há sol.”¹⁰⁷

Em São Luiz do Paraitinga, Alceu Maynard de Araujo descreve dois tipos de pontos. Os da linha de “visaria”¹⁰⁸ são aqueles que são cantados com o intuito de saudar e geralmente no início da dança. Nos pontos de “visaria”, que tem um caráter solene, e suas melodias são geralmente improvisadas, há muita poesia. Os dançadores respondem os último verso. Os pontos da linha de “ingoromenta” são feitos com a intenção de amarrar o adversário, lançando um ponto difícil de ser desatado, ou seja uma charada difícil. Este ponto é de fácil assimilação melódica e é repetido várias vezes por todos, em coro, para facilitar a memorização. É na linha de “ingoromenta” – termo este que o autor acredita ser uma corruptela de “argumento” – que dois jongueiros de grande fama se confrontam, tentando ser o “galo”, ou seja, o cantador vencedor.¹⁰⁹

Guerra-Peixe ainda acrescenta, ao traçar um breve descrição do Jongo na contracapa do LP “Festa de Ritmos”, que a dança apresenta uma melodia cantada que se chama “ponto”, o qual, após ser apresentado por um solista, é respondido em terças pelo coro, acompanhado exclusivamente por instrumentos de percussão, numa polirritmia movimentada, alegre e variada.¹¹⁰

Maria de Lourdes Borges Ribeiro anota alguns esquemas rítmicos do tambu no Jongo, apesar de ter ouvido que o tambu somente se bate de uma forma:

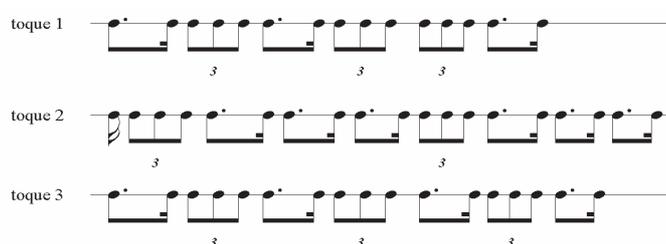


Fig. 15 - RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Cadernos de Folclore 34. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1984: 60

¹⁰⁶ Idem: 218-219

¹⁰⁷ Idem: 220-221

¹⁰⁸ O termo “visaria”, segundo Alceu Maynard, vem do francês “vis-à-vis”, que quer dizer: “frente a frente”. Neste caso, em específico, não se refere a um confronto, como no batuque paulista, que será estudado adiante.

¹⁰⁹ Idem: 222

¹¹⁰ GUERRA-PEIXE, César. *Festa de Ritmos*. Copacabana. CLP 3026.

A autora relata que a “puíta” é tocada todo o tempo em semínima, pouco havendo variação. O “guaiá” se modifica *ad libitum*, acompanhando música e palavras nos pontos discursivos.¹¹¹

Maria de Lourde Borges Ribeiro define o “ponto”, como sendo tudo o que se canta pelo jongueiro ou pelo coro, no decorrer do jongo. Dos relacionados, destacamos: “ponto de louvação”, uma espécie de canto religioso, em caráter solene e estilo improvisado, cantado no início; “ponto de saudação”, com o mesmo estilo improvisado, para saudar alguém; “ponto de visaria”, para alegrar a dança e “ponto de despedida”, cantado ao final do jongo.¹¹²

O “segundo movimento” da “Suíte Sinfônica Paulista” apresenta uma orquestração que descreve a atmosfera na qual é apresentada do Jongo e retrata as características sonoras desta dança. Podemos exemplificar este clima associando a dinâmica *piano* em que começa a obra, numa clara referência ao ouvir longínquo do toque dos tambores, convidando o povo para a dança. Alceu Maynard apóia nossa convicção quando relata o início de um jongo em Taubaté:

Às 20:30 horas já estavam algumas pessoas, umas 10 ou 12 apenas, e todas eram pretas. O Sr. Leôncio e mais um pretinho sorridente batiam o “tambu” e o “cadongueiro” animadamente. Inquiridos porque tocavam, se havia tão poucas pessoas ali para dançar, desde que as mulheres não estavam presentes, responderam: “o jongo é para já, tamo batendo é para isquentá, é pro pessoar ouvi o sinar, eles foro convidado, mais iscutando o tambu e o cunvite do cadonguêro, ninguém arresisti, vem mermo... As muié arrumum as cozinha dos patrão mais digêro.” E, em verdade, não demoraram muito. Cerca de 50 pessoas logo se moviam naquele terreiro. Formou-se um círculo, mais de 200 pessoas em volta comprimindo-se para olhar os jongueiros que dançavam animadamente no centro. Um preto já idoso gritava estentóricamente: “Ô povaria...”¹¹³

O clima agitado e místico é logo estabelecido com a reprodução dos batuques do “tambu”, que é estilizado nos violoncelos, os quais, com uma articulação incisiva em *pizzicato*, são a base dos vários desenhos rítmicos que ocorrem na orquestra, numa referência à percussão com a mão cheia no “tambu”, gerando uma sonoridade de curta

¹¹¹ RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Cadernos de Folclore 34. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1984: 61

¹¹² Idem: 23

¹¹³ ARAUJO, Alceu Maynard de. Op. cit.: 205

duração e brilhante, que marca a levada rítmica da dança. O “cadongueiro” aparece no piano, com uma configuração rítmica variada da que foi mostrada por Rossini Tavares de Lima (ver fig.13 – toque 2) e, ainda no *tamburino* e triângulo, conforme o toque recolhido pelo musicólogo. Os segundos violinos também refletem o caráter agitado do batuque, através de uma melodia ágil, numa possível alusão ao “cadete” ou “guzunga”,¹¹⁴ enquanto os primeiros violinos refletem um clima místico através dos seus trinados. Vejamos na figura abaixo.

Fig. 16 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo” São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 7-11 Ouvir CD: Faixa 9

Os trompetes e trombones, apesar de realçarem a obra com as células rítmicas dos tambores, não ilustram os toques propriamente ditos.

Estabelecido o padrão rítmico do Jongo, sobre ele os clarinetes “entoam”, em uníssonos, com dinâmica forte, o primeiro ponto que, devido ao seu caráter melódico solene, podemos associá-lo ao ponto de “louvação” tal como descreveu Maria de

¹¹⁴ Não afirmamos categoricamente a associação da melodia dos segundos violinos ao toque de tambores menores no Jongo por nos faltarem elementos documentais para tal, porém ao levantarmos a possibilidade, o fazemos por sermos conhecedores de que é comum o toque de configurações rítmicas velozes em tambores pequenos. A rítmica em semicolcheias, em andamento vivo, contudo, é muito comum em nossos batuques.

Lourdes Borges Ribeiro.¹¹⁵ Ao timbre dos clarinetes podemos fazer mais uma vez a menção do jeito de cantar do povo que, neste caso, reflete não só a voz do cantador, mas a intensidade e altura com que é entoado este ponto. A orquestra, neste momento tem a linha dos baixos reforçada pelos fagotes, trompas, violoncelos e contrabaixos, onde podemos perceber a marcação rítmica muito mais acentuada. Esta orquestração com intenção dinâmica pode ser uma idéia de que o Jongo já está acontecendo com toda a audiência presente e não é mais ouvido ao longe. Vejamos a figura 17:

The musical score for Figure 17 is a multi-staff orchestration. It includes the following parts and markings:

- Clar. Bb:** Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.
- Fagote:** Bass clef, accompaniment starting with a *mf* dynamic and a *cresc. poco a poco* instruction.
- Cor:** Treble clef, accompaniment with trills (*tr*).
- Trombe Bb:** Treble clef, accompaniment.
- Trombones:** Bass clef, accompaniment.
- Tamburino:** Treble clef, rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Triângulo:** Treble clef, rhythmic accompaniment.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), accompaniment with a *mf* dynamic.
- Violinos I:** Treble clef, melodic line with a slur and a fermata.
- Violinos II:** Treble clef, rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Viola:** Bass clef, accompaniment with trills (*tr*).
- Violoncelos:** Bass clef, accompaniment with a *mf* dynamic.
- Contrabaixos:** Bass clef, accompaniment with a *mf* dynamic.

¹¹⁵ RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Op. cit.: 23

The image displays a page of a musical score for the second movement of "Jongo" from César Guerra-Peixe's Suite Sinfônica nº 1. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet (Cl.), Bassoon (fag.), Cor Anglais (cor.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), Tambourine (tamb.), Piano (piano), Violin I (vl I), Violin II (vl II), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Contrabass (cb.). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *tr* (trill). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Fig. 17 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 15-22 Ouvir CD: Faixa 10

Ao observarmos a anotação do toque de cadongueiro (fig. 13 – toque 1), realizada por Rossini Tavares de Lima, podemos perceber a semelhança com as anotações dos toques de tambu, feitas por Maria de Lourdes Borges Ribeiro (fig. 15 – toque 2), o que gera uma dúvida a respeito de qual dos dois instrumentos seria retratado na linha dos violoncelos e contrabaixos na figura 18. Se tomarmos como parâmetro as informações de Rossini Tavares de Lima o qual, além de levantar as manifestações folclóricas paulistas à época da composição da “Suíte Sinfônica nº 1”, foi o orientador de Guerra-Peixe em suas pesquisas em São Paulo, poderíamos concluir que a

configuração melódica dos baixos refere-se à estilização do toque do “cadongueiro”. Apesar das anotações de Maria de Lourdes terem sido publicadas quase trinta anos após a composição da obra, não devemos desconsiderar a importância de seu trabalho para o nosso estudo. Contudo, a semelhança entre as coletas dos toques pode ser um indício de que o toque de “tambu” variou de acordo com a região onde é dançado o Jongo. Além disso, a lembrança do timbre grave do “tambu”, através do *pizzicato* de violoncelos e contrabaixos, tendo os fagotes como apoio, são fatores que nos convencem de que, apesar de haver a configuração rítmica igual ao “cadongueiro”, segundo Rossini T. de Lima, a imagem sonora neste caso é do “tambu”. Vejamos a figura:

The image shows a page of a musical score for the 'Jongo' movement. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flautas, Oboés, Clar. Sib., Fagotes, Cor. in Fa, Trombe Sib., Trombona Tuba, Timpanos, Tamb. militar, Tamburino, Triângulo, Piano, Violinos I, Violinos II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixos. The music is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. The score is in black and white and is a copy of a heliographic print from 1955.

Fig. 18 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 30-32 Ouvir CD: Faixa 11

À esta altura o Jongo já alcança o ponto alto de sua vivacidade, com a intervenção dos trompetes, trombone, tubas e tímpanos tocando ritmos variados do “tambu”, o qual é lembrado também pelos clarinetes e oboés, com uma outra configuração rítmica que o caracteriza, em tercinas. O “cadongueiro” continua sendo exposto pelo triângulo, *tamburino*, mais o *tamburo militar*. (fig. 18) Esta polirritmia, portanto, não se refere somente aos vários tipos de tambores utilizados na dança, mas à variação entre os toques de um mesmo tipo de tambor. Em meio a este momento de intensidade rítmica e dinâmica, ocorre um segundo ponto, apresentado pelas quatro trompas em uníssono, o qual não se trata de um ponto para animar a dança, o qual será visto adiante.

É na figura a seguir que podemos ver um novo toque com as variações rítmicas do “tambu”, executado pelo tímpano, em oposição ao “cadongueiro”, no piano.

The musical score for 'Jongo' consists of several staves. At the top are the percussion parts: Timpanos (bass clef), Tamburino (treble clef), and Triângulo (treble clef). Below these is the Piano part, split into two staves (treble and bass clefs). The bottom section contains the string parts: Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos, all in common time. The percussion parts feature rhythmic patterns with triplets and dynamic markings such as 'diminuendo'. The string parts play sustained chords with a 'diminuendo' marking. The piano part has a 'con relevo' marking. The score is in common time (C) and ends with a 7/4 time signature.

Fig. 19 – GUERRA-PEIXE, César. Suite Sinfônica n.º 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 40-43 Ouvir CD: Faixa 12

Este momento precede o primeiro ponto, no qual podemos perceber um caráter mais alegre que, segundo Ribeiro seria o “ponto de visaria”, mas que para Alceu

Maynard de Araújo seria o “ponto de ingoromenta”, onde ocorre o desafio de lançar o ponto com suas charadas. Este ponto é lançado pelo oboé e fagote, os quais refletem as vozes dos cantadores de jongo. Os violoncelos assumem uma nova configuração rítmica do “tambu”, tocando alternadamente tercinas e duas colcheias.

A resposta dos homens cantando em falsete e das mulheres, num coro a três vozes, é feita ainda nas madeiras, entre clarinetes, oboés e flautas, estas em região aguda, o que nos reporta à Alceu Maynard de Araújo, ao descrever este momento, ocorrido em Taubaté no ano de 1947:

É admirável o senso musical dos jongueiros. Canta sozinho aquele que lançou o “ponto” e a seguir os demais jongueiros cantam com ele em coro. Assim vão alternando até o final. O lançador do “ponto” é o solista, e ao repetir o seu canto, fazendo a primeira voz os demais cantam harmonizando. Alguns cantam em falsete. Mulheres que cantam preferindo a dissonância. Vão cantando, cantando e, às vezes, quase chegam ao êxtase.¹¹⁶

O “tambu” passa a ser expresso nos violinos e violas, enquanto o toque do “cadongueiro” é mostrado alternadamente entre *tamburino* e triângulo. As dissonâncias também são claras na partitura. Vejamos como esta cena é descrita:

The musical score is written for a full orchestra. The top two staves are for Oboés and Fagotes, both marked 'I. Solo' and playing a melodic line with a dynamic of *mf*. Below them are the Trombones and Tuba, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p* and 'col legno'. The Violinos I and II also play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p* and 'col legno'. The Violas play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p* and 'col legno'. The Violoncelos play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p* and 'pizz.', featuring triplets. The Contrabaixos play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p*.

¹¹⁶ Araújo, Alceu Maynard. Op. cit.: 205

ob.
fag.
trbn.
tuba
vl. II
vl. II
vla.
vc.
cb.

Musical score for measures 5-8. The woodwinds (oboe and bassoon) play a melodic line with slurs and accents. The brass (trumpet and tuba) play a rhythmic pattern of chords. The strings (violin II, viola, violin I, and cello) play a rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

fl.
ob.
cl.
fag.
trbn.
tuba
vl. II
vl. II
vla.
vc.
cb.

Musical score for measures 9-12. The woodwinds (flute, oboe, clarinet, and bassoon) play sustained chords with accents and dynamics markings like *mf*. The brass (trumpet and tuba) play a rhythmic pattern. The strings (violin II, viola, violin I, and cello) play a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Performance instructions like *naturale* and *pizz.* are present.

Fig. 20 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 48-62 Ouvir CD: Faixa 13

O toque da “angóia”, por acompanhar os cantos e se misturar aos sons predominantes dos tambores é difícil de delimitar neste movimento, contudo, ele pode ser percebido claramente quando realiza sua rítmica diferenciada, segundo as anotações de Rossini Tavares de Lima (ver fig. 14 – toque 3), a qual é apresentada melodicamente no *piccolo* e oboé, e respondida de maneira ampliada pelas violas, o piano toca células do o “cadongueiro” enquanto violoncelos e contrabaixos mostram alguns fragmentos do tambu, tal como está exposto na figura 21.

Fig. 21 – GUERRA-PEIXE, César. Suite Sinfônica n.º 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica. 1955. Comp. 84-85 Ouvir CD: Faixa 14

Depois de uma passagem rítmica, os violinos voltam a apresentar o ponto, que é tocado pela primeira vez em terças paralelas. A esta intervenção há o contracanto em surdina, a três vezes dos trompetes com caráter contrastante, que é uma variação do toque do “cadongueiro”, o qual é retratado também pelo *tamburo militar*. Violoncelos e contrabaixos mantêm o toque do “tambu” enquanto a tuba apresenta fragmentos rítmicos do “Jongo”.

The musical score for 'Jongo' is presented in a standard orchestral layout. It consists of ten staves, each representing a different instrument or section. The top staff is for Oboes, followed by Clarinetes Sib, Fagotes, Trombe Sib (with a tuba part below it), Tamburo Militar, Violinos I, Violinos II, Violoncelos, and Contrabaixos. The score begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *L*. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass and percussion provide rhythmic accompaniment. The Trombe Sib part includes dynamic markings of *f* and *mf*, and is marked with *sordina* (muted). The Tamburo Militar part is marked *mf*. The string parts are marked *mf* and feature a variety of articulations, including *pizzicato* for the cellos and double basses.

Fig. 22 – GUERRA-PEIXE, César. Suite Sinfônica nº 1 – Paulista. Segundo Movimento – “Jongo”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 108-112 Ouvir CD: Faixa 15

Este ponto será repetido uma última vez em uníssono pelos fagotes, trompas, trombones, violoncelos e contrabaixos. Após esta intervenção a obra retorna ao clima inicial, com o mesmo tratamento orquestral, onde aparece novamente o ponto entoado pelos clarinetes. A partir desta intervenção a orquestra se encaminha ao final da obra através de um longo decrescendo, onde sua rítmica agitada ainda é mantida. Utilizando uma orquestração leve, onde o piano, e *tamburino* seguem com o ritmo do “cadongueiro”, os violoncelos e contrabaixos marcam a cabeça dos tempos em *pizzicato*, e os segundos violinos voltam a articular a rítmica veloz que atribuímos aos tambores menores, o “cadete” ou “guzunga”, que tem a função de conduzir esta última parte ao seu final, passando aos outros instrumentos das cordas até desaparecer com os violoncelos, dando através da imagem sonora, a impressão de que o Jongo continua a ser ouvido ao longe.

Recomenda de Almas

A “Recomenda” ou “Recomendação de Almas”, segundo Luís da Câmara Cascudo, é uma procissão feita por um grupo de pessoas, rezando e cantando em favor das almas no Purgatório, nas sextas-feiras da Quaresma. Esta procissão visita um número ímpar de casas e se encerra à uma hora da madrugada, quando todos devem ir para casa, pois é a hora em que os galos cantam, expulsando os demônios, as assombrações se recolhem e os anjos se levantam.¹¹⁷

Alceu Maynard de Araújo assim descreve a “Recomenda de Almas”:

“Recomenda” das Almas é a forma popular da encomendação dos defuntos. A “recomenda” das almas é a apropriação que o povo do meio rural desassistido espiritualmente (por causa da distância, das dificuldades de transporte, do pequeno número de sacerdotes etc.) faz de um ritual que só poderia ser executado pelo padre – a encomendação dos defuntos – e que na falta deste oficial sagrado assume forma atualmente não aceita nas cidades, mas esperada e portadora de conforto para aqueles que vivem na roça. É um “trabalho” religioso indispensável, executado pelos “recomendadores” e que se realiza por ocasião das cerimônias e festas quando uma parte dos cristãos rememora os episódios que culminaram com o drama do Calvário.¹¹⁸

Na zona rural de Tatuí, no ano de 1950, Alceu Maynard descreve que por ocasião da Quaresma, todas as quartas e sextas-feiras, um grupo de homens e mulheres e crianças¹¹⁹ sai à noite para a “Recomenda de Almas”. Alguns usam roupas comuns e outros cobrem a cabeça com mantos. Um deles vem armado de um pedaço de pau para afugentar cachorros e para bater na porta das casas onde os moradores estiverem conversando, intimidando-os a fazer silêncio. As casas permanecem fechadas, pois seus moradores receiam enxergar as almas dos mortos. O musicólogo relata que em alguns lugares os “recomendadores” levam o zurrador ou berra boi ou a sacarraia, que é um instrumento idiofonio de raspamento, feita de guatambu,¹²⁰ o qual substitui a matraca,

¹¹⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo. Global Editora. 11^a Edição. 2001: 572-575

¹¹⁸ ARAUJO, Alceu Maynard de. *Folclore Nacional. danças, recreação, música*. Melhoramentos. V. III. São Paulo. 1964: 61

¹¹⁹ O fato de haver crianças é muito bem visto pelo autor, pois este fato é uma garantia de continuidade a esta tradição.

¹²⁰ Guatambu é uma típica árvore brasileira que tem madeira forte, o que dá bom resultado sonoro para uma matraca ou, no caso, sacarraia.

que também é muito usada¹²¹. Não há sons metálicos, somente dos instrumentos de percussão construídos de madeira, pois o vegetal simboliza a ressurreição. Ao se aproximarem de uma casa na roça, os “recomendadores” cantam sem acompanhamento uma quadrinha, à qual chamam de “pé”. O primeiro a ser cantado é o “pé da chegada”. Entre um “pé” e outro rezam o Pai Nosso e Ave Maria, que são seguidos pelos moradores, dirigidos pelo chefe da casa, em oferecimento à almas. A finalidade da “recomenda de almas” é libertar as almas penadas.¹²²

Alceu Maynard ainda fala sobre a “repartição” da “recomenda”, que consiste na participação do “tipe”¹²³ e do “ajudante”, cantando a duas vozes os dois primeiros versos; o “baixão” e os outros componentes do grupo cantam os dois versos restantes do “pé”. O musicólogo teve a impressão de que o canto fosse a quatro vozes, onde a primeira e a segunda são destacadas e firmes, ao torno das quais as outras vozes, em falsete, fazem desenhos melódicos.¹²⁴

Na Semana Santa, a “Recomenda de Almas” é feita todos os dias até a sexta-feira da Paixão, quando a procissão sai pela última vez e finaliza a “recomenda” com o seguinte “pé de oferecimento”:

“vamo dá a despedida / como deu Cristo em Belém
e nos daí vida e saúde / pra cantá o ano que vem.”¹²⁵

Ao examinarmos a partitura, podemos ver que Guerra-Peixe busca relatar, de uma maneira geral, o clima solene da procissão. Neste movimento o compositor não lembra musicalmente os instrumentos de percussão utilizados, porém, nos primeiros compassos ele nos dá bem uma idéia de toda esta atmosfera misteriosa e soturna que

¹²¹ Matraca, Segundo Câmara Cascudo, é o nome de um instrumento de percussão feito de uma placa de madeira, a qual é segura por uma alça, nesta placa são presas por uma dobradiça, uma ou duas peças menores de madeira que se chocam na peça principal. As madeiras menores podem ser substituídas por argolas de ferro. CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit: 374. Contudo, Rossini Tavares de Lima ainda refere-se ao o nome “matraca” ou “mitraca” para definir as baquetas utilizadas nas percussões no corpo do tambu, durante o Jongo e o batuque. LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo. 1954: 40

¹²² Idem: 61-65

¹²³ O termo “tipe” é uma variante do “tiple” que, segundo Câmara Cascudo, é a denominação da voz de falsete, oitava acima da voz de soprano. Este termo é usual na Folia de Reis. Op. cit.: 682

¹²⁴ ARAUJO, Alceu Maynard de. Op. cit. Idem.

¹²⁵ Idem: 64

gira em torno da “Recomenda de Almas”. Utilizando as cordas em regiões graves, ele inicia uma melodia lenta em uníssono, onde seu primeiro membro de frase tem a conclusão na dominante de Ré maior (sem a sétima e com a nota “si” no baixo), o segundo membro é apresentado variado, terminando no acorde de Ré maior. A dinâmica se encaminha sempre em direção ao *pianíssimo*, com o auxílio da redução instrumental. Ao se repetir nas violas e violoncelos, ela tem seu primeiro membro de frase terminado no acorde de sétima diminuta de Ré maior (sem a nota sol, e com o ré acrescentado) e o segundo membro concluindo novamente em Ré maior. Este procedimento, onde a harmonia somente pontua os finais dos membros de frases, cria uma certa dissolução do impulso melódico precedido pelo uníssono das cordas. Essas dissoluções têm uma tensão maior causada pelas notas agregadas (“si” e “re”) nos acordes com função de dominante, situados nos seus primeiros e terceiros membros de frase. Portanto, este aspecto harmônico também é importante para criar um clima de suspense e mistério que acompanham esta prática.

Tendo conhecimento de alguns textos dos textos dos “pés” da “Recomenda de Almas”, revelados por Câmara Cascudo¹²⁶ e Alceu Maynard,¹²⁷ podemos ver a semelhança métrica entre eles e o quase total enquadramento com a melodia apresentada por Guerra-Peixe. Este fato nos leva a perceber a estreita relação que o compositor teve com esses cantos, a ponto de criar uma melodia de inspiração própria tão próxima da métrica dos textos que são cantados pelos “recomendadores”, dos quais transcrevemos outro exemplo coletado por Alceu Maynard:

“Quano nesta casa eu chego, / tôda as image se alegra,
Deus te sarve casa santa / e toda gente que está nela.”¹²⁸

Para termos uma idéia mais completa desta proximidade, mostraremos na figura seguinte o canto da “Recomenda de Almas”, ou “pé” na orquestração de Guerra-Peixe.

¹²⁶ Op. cit.

¹²⁷ Op. cit.

Andante Solene, = 56

Violinos I
Violinos II
Violas
Violoncelos
Contrabaixos

5
5
5
5
5

mf *f* *mf* *mf* *f* *mf*

p *p* *p* *p*

divisi divisi divisi

Fig. 23 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Terceiro Movimento – “Recomenda de Almas”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 1-8 Ouvir CD: Faixa 16

O primeiro fagote repete esta melodia onde, mais uma vez identificamos o jeito de se cantar de nossos cantadores expresso pelas madeiras. Logo após este solo a orquestra intervém em *pianíssimo*, porém o caráter tenso ainda permanece com as primeiras articulações graves e em uníssono das cordas com os tímpanos. Para apoiar esta idéia sonora a celesta, pela primeira vez em toda obra, é utilizada com os trombones, articulando a cabeça do tema principal, resultando num timbre que sublinha mais ainda o clima de mistério da “recomendação”. Vejamos a figura:

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. It consists of several staves for different instruments. At the top, there are two systems, each with a Flute (Fagotes) staff and a Violin/Viola/Cello/Double Bass (Violas/Violoncelos) staff. The Flute parts are marked 'I. Solo' and 'p'. The string parts are marked 'p'. Below these are staves for Cor Anglais (cor.), Trumpet (trbn. tuba), Timpani (timp.), Celesta, Violins II (vl. II), Violins I (vla.), Violas (ve.), and Cellos/Double Basses (cb.). The Cor Anglais part is marked 'I. Solo' and 'p'. The Trumpet part is marked 'p'. The Timpani part is marked 'pp'. The Celesta part is marked 'pp'. The Violins II, Violins I, Violas, and Cellos/Double Basses parts are marked 'pp' and 'delicato ma ritmato'. The score is in 3/4 time and features a 'I. Solo' section for the flutes.

Fig. 24 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Terceiro Movimento – “Recomenda de Almas”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 10-17 Ouvir CD: Faixa 17

Este tema é ainda exposto pelo primeiro trompete e, em seguida pelo primeiro oboé, o que mostra a intervenção do “tipe”, cantando em suas regiões agudas. Após uma breve passagem orquestral mais viva, o aspecto solene da “Recomenda de Almas” é ressaltado com o contracanto lento e em uníssono dos clarinetes, fagotes e trompas em oposição à repetição do “pé” pelos oboés e segundos violinos, os quais têm sua melodia reforçada uma oitava acima pelas flautas e primeiros violinos, numa alusão à “repartição” da recomenda, onde os “tipés”, segundo Alceu Maynard¹²⁹, cantam em

¹²⁹ Op. cit.

falsete uma oitava acima da linha do soprano. Trombones, tímpanos e cordas impulsionam a obra com uma rítmica mais movimentada na parte central deste movimento .

The image shows a page of a musical score for a symphony. It contains 13 staves, each labeled with an instrument: Flautas, Oboés, Clarinetes Sib, Fagotes, Corni in Fa, Trombones, Tuba, Timpanos, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music is in a central section with a driving, rhythmic character. Performance markings include 'a 2 brillante', 'solene', and 'ff' (fortissimo). The Flute and Oboe parts have melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic pattern. The Horns play a steady accompaniment. The Trombones and Tuba play a complex, rhythmic pattern. The Timpani play a steady, rhythmic pattern. The Violins and Violas play a rhythmic pattern. The Violoncelos and Contrabasses play a rhythmic pattern.

Fig. 25 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Terceiro Movimento – “Recomenda de Almas”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 39-43 Ouvir CD: Faixa 18

Após esta passagem, a qual é o ponto culminante deste terceiro movimento, a música se encaminha para seu clima inicial, repetindo os critérios de orquestração, já vistos, até, novamente, apresentar o tema nas cordas. Tendo uma organização formal tipo A-B-A, podemos ainda associar a forma deste movimento à descrição da procissão onde “A” representaria os “recomendadores” vindo ao longe, entoando seus cantos. “B” seria o momento no qual eles, aproximando-se da casa a ser visitada, cantam para libertar as almas penadas, com a participação dos “tipês”. Junto a este momento de

religiosidade podemos imaginar o clima de tensão e agitação de seus moradores. “C” representaria a conclusão das “recomendas”, onde os “recomendadores” partem vagarosamente, entoando os mesmos cantos.

Tambu

Sabemos que o Tambu, além de ser o maior tambor utilizado no “Jongo”, devido à sua importância, seu nome foi utilizado também para se referir ao “batuque” afro-paulista.

Segundo Câmara Cascudo, “Batuque” é a denominação que os portugueses deram a toda dança de negros na África. Conforme documentações portuguesas, do final do século XIX, o batuque era considerado dança indecente, por apresentar movimentos eróticos, principalmente “umbigadas”.¹³⁰

Alceu Maynard de Araújo define o “Batuque” paulista como dança de terreiro, onde estão presentes os instrumentos membranofônicos, que são o “tambu”, “quijengue” ou ‘mulemba’ e os idiofônicos, representados pelo “guajá”. Sendo uma dança de origem africana o autor menciona que o próprio Carlos Gomes a ela se referia como “Caiumba”. Comparando com o com o “Jongo”, ele ainda diz:

“Já num estágio mais adiantado, do ponto de vista coreográfico, encontramos o Batuque, dança não de roda, mas de duas colunas que se defrontam, e consiste exclusivamente em dar umbigadas.”¹³¹

O autor afirma que é uma dança ritual de procriação, o que causou sua interdição pela igreja, por estar ligada à “prostituição da senzala”. Porém, devida às “vista gorda” dos senhores de engenho – que lucravam com o nascimento de mais escravos para o trabalho – esta dança chegou até nossos dias.¹³²

Alceu Maynard descreve a dança, onde uma fileira de homens fica do mesmo lado que os instrumentos musicais. À frente, distante uns dez ou quinze metros, ficam as

¹³⁰ Op. cit.: 59

¹³¹ ARAUJO, Alceu Maynard de. *Folclore Nacional. danças, recreação, música*. Melhoramentos. V. II. São Paulo. 1964: 232

¹³² Idem.

mulheres. Ao se aproximarem dançam, dando umbigadas. Um “batuqueiro” não dança com a mesma “batuqueira”, porque depois de três umbigadas procura batucar com outra. Aos requebros de corpo, diz-se que o batuqueiro está “jongando”. Um “batuqueiro modista” faz “poesia”. Quando estão cantando determinada “linha” e esta tem a aceitação dos outros “batuqueiros”, ele “suspende o ponto”, ou seja, repete a quadra ou “linhada dupla de versos”. A consulta coletiva, que é sempre feita defronte o tambu, termina quando todos “levantam o ponto”, ou seja, repetem a melodia e o texto. O “quinjengue” e a “matraca” são tocados freneticamente.¹³³

O autor ainda explica que o “ponto” para o “Jongo” é um jogo de charadas, as quais ao serem resolvidas, o ponto é desatado. Já no “Batuque”, o ponto é a “quadrinha” cantada que motiva a dança.¹³⁴

Para Rossini Tavares de Lima, os mais importantes centros paulistas onde acontece o “Batuque” são: Capivari, Tietê, Laranjal Paulista, Porto Feliz, Piracicaba, Jundiaí, dentre outros. Ele ainda afirma que o “Batuque” também é conhecido pelo nome de “Tambu” e antigamente por “Caiumba”.¹³⁵

Os instrumentos utilizados no “Batuque” são: “tambu”, que é um grande tambor de tronco de árvore escavado; o “quinjengue”, feito também de tronco de árvore, porém menor do que o “tambu” e tem o fundo afunilado; a “matraca”, ou “mitraca” que é o nome das baquetas usadas para percutir no corpo do “tambu” por outro tocador e o “guaiá”, que é um tipo de chocalho.¹³⁶

Quanto à poesia e música, Rossini Tavares de Lima, separa os versos em “modinhas”, que são versos de assunto variado, os quais relacionados à melodia, constituem a música da dança propriamente dita, cantadas por “modinheiros”. As “carreiras” são versos de desafio, cantados pelos “carreiristas”, apenas acompanhados

¹³³ Idem: 233

¹³⁴ Idem: 235

¹³⁵ Op. cit.: 60

¹³⁶ Idem.

pelo “guaiá”, pois o “tambu” e o “quinjengue” estão sendo esquentados ao pé do fogo para “soltar a voz”. As “carreiras” são os pontos onde há as “linhas”, que são as rimas obrigatórias. Existem as “carreiras” com ou sem “fundamento”. As fundamentadas são jogos de adivinhas tal como no “Jongo”, as “sem fundamento”, muito mais comum, têm a estrutura do texto mais livre, onde os cantadores cantam só para animar a dança.¹³⁷

Rossini ainda coletou grande quantidade de ritmos de todos os instrumentos do batuque. Do “tambu” ele registrou os seguintes toques:

The image displays ten musical staves, each representing a different drum rhythm (toque) in 2/4 time. The staves are labeled 'toque 1' through 'toque 10'. The rhythms are as follows:

- toque 1:** A sequence of eighth notes with accents, starting with a rest.
- toque 2:** A sequence of quarter notes.
- toque 3:** A sequence of sixteenth notes.
- toque 4:** A sequence of quarter notes.
- toque 5:** A sequence of eighth notes with accents.
- toque 6:** A sequence of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.
- toque 7:** A sequence of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.
- toque 8:** A sequence of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.
- toque 9:** A sequence of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.
- toque 10:** A sequence of eighth notes with accents, including some beamed eighth notes.

Fig. 26 - LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo. 1954: 76

Do “quinjengue” o musicólogo recolheu:

The image displays two musical staves, each representing a different drum rhythm (toque) in 2/4 time. The staves are labeled 'toque 1' and 'toque 2'. The rhythms are as follows:

- toque 1:** A sequence of quarter notes.
- toque 2:** A sequence of quarter notes.

Fig. 27 - Idem

Da “matraca” ou “mitrica”:



Fig. 28 – Idem:77

E do “guaiá”:



Fig. 29 – Idem. Idem

Como veremos, esta rítmica será a base da construção do “Batuque”, expresso no último movimento da Suíte Sinfônica Paulista – o “Tambu”.

Antonio Guerreiro de Faria, em seu trabalho intitulado “Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore” relata a frequência com que se encontra uma técnica de composição peculiar em Guerra-Peixe, que consiste na melodização de esquemas rítmicos. O autor cita a “Apostila de Composição: Parte III”, onde o compositor apresenta algumas “sugestões de tradições 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”.¹³⁸ Do trabalho do autor, transcrevemos uma declaração de Guerra-Peixe sobre as danças 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 serem solucionados.

¹³⁸ FÁRIA, Antonio Guerreiro de. Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore. In: *Latin American Music Review*. Vol. 21, nº 2: Fall / Winter. pp.169-189. Texas. University of Texas Press. 2000: 185-186

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... Talvez o caminho seja *melodizar* a percussão, experiência que tem resultado satisfatório nas obras do autor dessas linhas. Ou seja, transformar o material rítmico da percussão em valores sonoros em termos de melodia e/ou passagens rítmico-melódicas do 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.¹³⁹

Um dos exemplos mais flagrantes que Guerreiro pode perceber de tal técnica aparece neste movimento da Suíte Sinfônica nº 1. Na sua “Apostila de Composição”, Guerra exemplifica alguns toques do “tambu”, o qual realiza variações sem conta. Desses toques, Guerreiro selecionou dois, os quais acrescentamos aos exemplos da figura 26, coletados por Rossini Tavares de Lima.

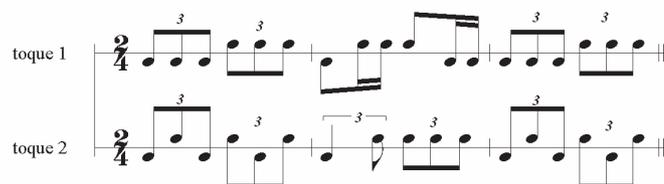


Fig. 30 - GUERRA-PEIXE, César. Exemplos de toque de “tambu”. In: *Apostila de Composição Musical: III*. 1983: 16. Apud: FARIA, Antonio Guerreiro de. Op. cit.: 186

Estas variantes do esquema rítmico do “tambu” foram comparados com a melodia do quanto movimento da Suíte Sinfônica nº 1 e permitiram perceber aproximações que são evidentes numa simples audição, com o a rítmica do “tambu”, utilizado no “Jongo”. Abaixo, Guerreiro transcreve o tema escrito por Guerra-Peixe nos violinos, os quais são reforçados pelas violas uma oitava abaixo, resultando na melodização de um dos esquemas rítmicos do “tambu”:



Fig. 31 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. Comp. 34-38. Apud: FARIA, Antonio Guerreiro de. Op. cit.: 186

¹³⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Apostila de Composição Musical : III*; cópia mimeografada. Arquivo pessoal de Guerra-Peixe. 1983: 16. Apud: FARIA, Antonio Guerreiro de. Op. cit.: 185-186

Contudo, ao analisarmos a partitura mostraremos que o toque do “tambu” é retratado de maneira muito mais variada do que a configuração acima exposta melodicamente nos violinos.

O batuque é precedido por uma orquestração leve, a qual associamos à descrição da atmosfera de tranquilidade noturna, antes de começar a dança. Nesta introdução destacamos uma melodia tranqüila, apresentada pelos trombones a três, os quais são acompanhados por ritmos de batuque executados cordas e madeiras. Os violoncelos, apesar de não mostrarem nenhum toque específico do “Batuque”, já dão uma lembrança da sonoridade dos tambores quando tocam a nota “mi” em oitavas e em *pizzicato*.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Oboés, Clarinetes Sib, Fagotes, Trombones, Violinos I, Violinos II, and Violoncelos. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The woodwinds and trombones play a melodic line starting in the third measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment, with Violinos I and II marked *p* and *leggiero*, and Violoncelos marked *p* and *pizz.*. A 'Soli a 3' marking is present above the Trombones. The second system continues the woodwinds and trombones, with a change in time signature to 3/4. The strings continue their accompaniment, with Violinos II and Violoncelos marked with a fermata over a group of notes.

Fig. 32 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 1-11 Ouvir CD: Faixa 19

Esta melodia, após ter um breve desenvolvimento, ainda pelos trombones, é respondida pelos primeiros e segundos violinos, com *divisi* a três. Violas e violoncelos também têm *divisi*. As trompas apresentam um contracanto em oitavas, que realçam timbristicamente esta passagem. Ao término da melodia dos violinos, os violoncelos e contrabaixos executam uma configuração rítmica suave, que é um prenúncio do início do batuque. Os tímpanos antecedem a mudança de clima, na qual a orquestra rompe o silêncio inicial com o surgimento súbito do batuque polirrítmico, onde as cordas, como apontou Guerreiro, assumem o toque estilizado do “tambu”. Contudo, acreditamos que fagotes, violoncelos e contrabaixos também ilustram este toque, apesar de somente articularem as duas primeiras partes da sua célula rítmica. Este procedimento se justifica pela intenção do compositor tirar o peso da última articulação da tercina, o que num tempo agitado, garantiria uma melhor definição rítmica do batuque. Neste momento há uma polirritmia causada pelo contraste entre cordas e fagotes, com suas subdivisões rítmicas ternárias, em compasso 12/8, que acontece paralelamente ao compasso 4/4 das trompas, trombones e, sobretudo pela percussão, a qual tendo a subdivisão rítmica binária, articula uma célula variada do segundo toque do “quinjengue”, coletado por Rossini Tavares de Lima (fig. 27. Toque 2) Vejamos a figura a seguir.

qual é elaborado a partir da rítmica do “quinjengue”, mostrada no segundo toque da figura 27 – é tocado em terças pelos violinos, com caráter *cantabile*. Como nos movimentos precedentes, esta melodia vem acompanhada de um contracanto ritmado, realizado pelo primeiro fagote e os clarinetes, que, por sua vez foi criada a partir do quinto toque do “tambu”, mostrado no exemplo 26. Num segundo momento, os clarinetes apresentam um contracanto em caráter *legato*, que se desenvolve expressivamente na sua região grave. Os trombones, com *sordina*, pontuam a cabeça dos compassos com um fragmento do esquema rítmico do “tambu”. Paralelamente, os tímpanos, violoncelos e contrabaixos realizam um novo toque deste instrumento, utilizando a mesma célula rítmica coletada por Rossini Tavares de Lima (fig. 26 – toque 10). O *tamburo militar* continua com a variação do segundo toque do “quinjengue”. Este “ponto” é logo respondido pelas flautas, oboés e clarinetes, também tocando em terças. Os trompetes e trombones apresentam a mesma idéia do contracanto anterior, com uma articulação rítmica mais incisiva, do quinto toque “tambu”, mostrado na figura 26. Neste momento, a melodia está acompanhada somente pela alusão sinfônica dos tambores, onde os tímpanos, violoncelos e contrabaixos apresentam um tipo de toque de “tambu”, o qual também é retratado pelos metais através de outro toque diferente. As trompas continuam a pontuar a cabeça dos compassos com fragmentos do toque do grande tambor, enquanto o *tamburo militar* e o triângulo mostram variações da rítmica do “quinjengue”. Os segundos violinos e violas, assumem o caráter melódico da segunda parte do contracanto, iniciado pelos metais. Vejamos na figura 34, todo este momento, no qual, a expressividade melódica contrastando com as idéias exclusivamente rítmicas apresentadas anteriormente na obra, confere ao movimento “Tambu” grande força expressiva.

Clarinetes Sib

Fagotes

Tamburo Militar

Tamburino

Violinos I

Violinos II

Violoncelos

Contrabaixos

cl.

fag.

tamb. mil.

tamb.

vl. II

vl. I

vc.

cb.

Fig. 34 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 88-114 Ouvir CD: Faixa 21

A percussão do batoque também é mostrada pelas cordas em *pizzicato*, cuja articulação possibilita uma aproximação do timbre de um tambor, no qual é podemos perceber a rítmica variada do “quinjengue”. Esta intervenção das cordas, mostrada na figura 35, delimita o momento em que os elementos ouvidos anteriormente voltarão a ser expostos ainda uma segunda vez.

Fig. 35 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica nº 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica.1955. Comp. 114-118 Ouvir CD: Faixa 22

Na figura abaixo acontece, simultaneamente quatro tipos de toques diferentes dos tambores. O “quinjengue” é mostrado nos trombones e no piano, os quais executam uma variação do segundo toque da figura 27, da qual o tímpano apresenta o primeiro tipo de toque deste instrumento. Contudo, o que nos chama a atenção é a definição do efeito percussivo do “tambu” mostrada pelos primeiros e segundos trompetes. A célula rítmica exposta no décimo toque coletado por Rossini Tavares de Lima (fig. 26) é tocada em unísono e com uma articulação destacada. A última nota desta célula tem a nota lá para os primeiros e sol sustenido para os segundos trompetes, o que acentua o caráter do batuque. O “ponto” volta a ser apresentado de maneira *cantabile* através de solo dos violoncelos em contraste com as articulações precisas dos tambores. Neste momento não existe o contracanto, verificado anteriormente, o qual será empregado oportunamente na reapresentação deste ponto, ressaltando culminância deste movimento. Vejamos a figura 36:

The image displays a page of a musical score for the fourth movement, "Tambu", from César Guerra-Peixe's Sinfônica n° 1. The score is written in common time (C) and is divided into two systems. The top system includes parts for Piccolo, Fagotes, Trombe Sib, Trombones (Tuba), and Tímpanos. The bottom system includes parts for Piano, Violoncelos, and Contrabaixos. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and includes performance instructions such as *sord. I*, *sord. II*, *II. e III*, *Stolto cantabile*, and *pizz.*. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across various instruments.

Fig. 36 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n° 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica. 1955. Comp. 148-156 Ouvir CD: Faixa 23

O ponto culminante do “Tambu” surge com a repetição da melodia dos violoncelos, feita em terças paralelas e em *divisi* pelas flautas, oboés, clarinetes, primeiros e segundos violinos. Este tipo de orquestração assegura a intensidade *forte* deste momento, o qual podemos tomar como uma narração de todos os batuqueiros que,

cantando juntos, “suspendem o ponto”. As trompas e violas, em uníssono realizam então o contracanto. Trombones, percussão, violoncelos e contrabaixos mostram os esquemas rítmicos do “quinjengue”, os quais já foram estudados. Contudo, a força desta culminância não se deve somente ao critério de orquestração adotada neste momento em específico por Guerra-Peixe, mas também ao caráter solene, anteriormente expresso pelos violoncelos. Ao repetir a mesma melodia, orquestrada de maneira diferente, podemos perceber, na figura 37, a intenção dinâmica de sua escrita aliada à descrição da dança “Tambu”.

The musical score for the fourth movement "Tambu" is a complex orchestral work. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is marked with a forte (f) dynamic throughout, indicating a powerful and sustained sound. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 161-169 and the second system covering measures 170-179. The instruments are listed on the left side of the score, including Flautas, Oboés, Clarinetes Sib, Fagotes, Corni in Fa, Trombe Sib, Trombones, Tuba, Tamburo Militar, Tamburino, Triângulo, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Fig. 37 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n° 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica. 1955. Comp.161-169 Ouvir CD: Faixa 24

Depois de retornar ao primeiro tema, que é o toque em tercinas do “tambu”, então apresentado com mais força dinâmica pelos oboés, clarinetes, fagotes, tímpanos, xilofone e cordas o movimento se encerra com uma série de articulações rítmicas, realizadas pelas cordas, provenientes do décimo tipo de toque do “tambu”, recolhido por Rossini Tavares de Lima e mostrado na figura 26.

Fig. 38 – GUERRA-PEIXE, César. Suíte Sinfônica n.º 1 – Paulista. Quarto Movimento – “Tambu”. São Paulo. Cópia de Partitura Heliográfica. 1955. Comp. 192-196 Ouvir CD: Faixa 25

Com toda esta variedade de toques dos tambores do batuque afro-paulista, aliada à descrição sonora das manifestações folclóricas do Estado de São Paulo, Guerra conclui este movimento, o qual consideramos o de caráter mais festivo da sua “Suíte Sinfônica Paulista”, a qual, segundo Rossini Tavares de Lima, considerou como “uma das mais notáveis composições de Guerra-Peixe”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ LIMA, Rossini Tavares de. *LP da Orquestra Estadual de Moscou. Suíte Sinfônica nº 1 – (Paulista) – de Guerra-Peixe*. Regência de Edoardo de Guarnieri. RGE. XRLP-100.000. Contracapa. 1957.

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO

A orquestração baseada no folclore não é uma característica exclusiva de Guerra-Peixe. Muitos compositores fundamentaram suas obras orquestrais, basicamente na rítmica, ou nas canções folclóricas de seus países. No Brasil, por sua vez, esta tendência não foi diferente, apesar de algumas discussões estéticas, onde o próprio Guerra denunciava a falta de criatividade dos compositores brasileiros, os quais sempre repetiam fórmulas já desgastadas.¹⁴¹

Guerra-Peixe tinha o hábito de manter suas atividades como compositor, sua história, seus pensamentos e suas pesquisas muito bem documentados. Contudo, no que tange a muitos de seus procedimentos composicionais, “não dava o pulo do gato” – como dizia – a qualquer um. Esta conduta pode ser entendida se levarmos em conta a preocupação do compositor em proteger os elementos do folclore que eram utilizados em suas obras, preservando-os de certa vulgarização por parte de quem não soubesse utiliza-los. Devido a isso, justificamos algumas discussões apresentadas no presente trabalho, as quais foram levantadas com base em nossa percepção como músico e não em relatos ou documentos.

Após estas considerações gerais, apresentaremos nossas conclusões a respeito deste estudo.

Quanto à orquestração, retratando as manifestações do folclore paulista, a “Suíte Sinfônica nº 1” descreve mais detalhadamente os elementos do “Cateretê”, o qual mostra não somente a rítmica de seus “rasqueados”, palmeados ou sapateados, mas apresenta as modas, executadas pelos cantadores e dançadores. A idéia sonora desta

¹⁴¹ GUERRA-PEIXE, César. In: Continua o Inquérito aos Compositores Brasileiros. *Gazeta de Todas as Artes*. Academia de Amadores de Música. Lisboa. nº 93. Dezembro de 1958: 184 -187.

dança também é revelada no resultado timbrístico da orquestração. Uma das discussões referentes a alguns procedimentos foram levantadas ao analisar a partitura e ao ouvir a única gravação da obra. Dentre elas, podemos exemplificar o “sapateado” realizado pelos metais em *cluster*, trazendo a imagem sonora dos “bate-pés” do “cateretê”. Ainda que o som mais perfeito de um “sapateado” seja ele próprio e não a sua representação sinfônica, não foi difícil perceber na obra uma semelhança sutil entre o “sapateado” sinfônico e o original.

Quanto à estruturação formal do primeiro movimento, todas as partes integrantes da dança estão nele inseridas, detalhadamente, o que justifica a utilização do nome “cateretê” para nos referir à sua forma.

A orquestração dos movimentos centrais da suíte: “Jongo” e “Recomenda de Almas” não é tão rica em sua descrição dos detalhes de suas manifestações folclóricas. Porém, estes movimentos, inspirados em práticas místico-religiosas, nos dão uma idéia geral dos aspectos relacionados à atmosfera psicológica sob a qual elas acontecem. A “Recomenda de Almas”, cuja orquestração de caráter impressionista retrata o clima grave de religiosidade, misticismo e apreensão, é estruturada única e exclusivamente sobre a idéia dos cantos entoados pelos “recomendadores”.

A orquestração do “Tambu” é uma revelação dos mais variados tipos de toques do principal tambor utilizado nos batuques paulistas, os quais são expostos nos mais diversos instrumentos sinfônicos.

No que diz respeito aos cantos expressos nos movimentos da suíte, podemos constatar que Guerra-Peixe os retrata sempre nas madeiras, para ilustrar timbristicamente o jeito anasalado de cantar de um solista ou grupo de “cantadores”, tal como foi postulado por Mário de Andrade, no “Ensaio Sobre a Música Brasileira”. Ao serem mostrados pelas cordas, estes cantos geralmente surgem em dinâmica *forte* e em terças, o que nos sugere a adesão de grande quantidade de cantores, tal como acontece no “levante” do “Cateretê” e na “suspensão do ponto” do “Tambu”.

Ritmicamente, podemos verificar o forte caráter das células utilizadas, provenientes dos toques dos tambores afro-paulistas, os quais foram apresentados nos mais variados instrumentos sinfônicos, de forma a evidenciar sempre a rítmica de cada dança. Portanto, entendemos que as abordagens sobre os motivos rítmicos, apresentadas neste trabalho foram também importantes para delimitar os processos de orquestração utilizados por Guerra-Peixe, o qual deixou claro a sua forma característica de orquestrar, estilizando os toques dos tambores sinfonicamente. Ao olharmos, por exemplo, para a relação existente entre os *pizzicatos* de violoncelos e contrabaixos no “Jongo”, ou a rítmica realizada pelos trompetes no “Tambu” com o toque do grande tambor, podemos perceber o interesse do compositor em retratar não só o ritmo característico de uma determinada manifestação, mas o próprio instrumento que o executa originalmente.

Ao retomarmos a discussão sobre a possibilidade da “Suíte Sinfônica Paulista” ser obra regionalista ou nacionalista, proposta na introdução deste trabalho, acreditamos que uma obra nacionalista, por trabalhar a fusão dos elementos característicos de várias regiões, obviamente, necessita do regionalismo para dele utilizar as mais variadas manifestações folclóricas em sua constituição. Por outro lado o folclore regionalista, apesar de correr riscos de ser tomado por exótico, não deixará de ser uma manifestação genuinamente nacional. Por estas razões concluímos que a “Suíte Sinfônica Paulista” de Guerra-Peixe, apresentando em sua elaboração, somente elementos do folclore musical paulista é música brasileira com características exclusivamente regionalista, ou ainda música regionalista brasileira. Tal constatação revela que o compositor, neste momento não tinha em mente a fusão de elementos folclóricos de várias regiões do Brasil.

Ao identificar a forte característica do folclore paulista na concepção desta obra, cumpre-nos ainda discorrer sobre a possibilidade desta obra cair num exotismo.

Se tomarmos por parâmetro as questões rítmicas, podemos perceber nos toques da percussão expostos na obra uma grande variação, as quais não são frutos de

trabalho temático do compositor, embasado nos elementos colhidos do folclore. Esses toques e suas variações, muito enriquecem ao invés de trazerem conotações exóticas.

Sobre as melodias dos cantos ou “pontos”, percebemos que elas são usadas de maneira a contrastarem com toda estruturação rítmica da obra. Tanto no “Jongo” quanto na parte agitada do “Tambu”, o ponto, com caráter mais *cantabile*, só aparece depois da rítmica já ter sido muito bem desenvolvida. Este contraste entre os batuques e as melodias em *legato*, longe de ser um procedimento exótico, é um dos fatores que geram o interesse pela obra.

Quanto à orquestração, os procedimentos utilizados pelo compositor, são os mais variados, os quais revelam intenção dinâmica, ressaltam climas ou descrevem manifestações folclóricas. Esta descrição orquestral, a qual foi nosso objeto de estudo, é um dos aspectos menos conhecidos dos critérios de orquestração de Guerra-Peixe. Um outro procedimento do compositor que também chama a atenção é o emprego de uma orquestração polifônica, tal como verificamos em todos os movimentos da obra, o que, além de sublinhar as melodias dos cantos ou pontos, ressaltam mais ainda o contraste com as partes mais ritmadas. No “Cateretê”, por exemplo, a orquestração delimita a forma. Diante do exposto, não cremos que haja também qualquer indício de exotismo na sua maneira de orquestrar.

Podemos concluir, portanto, que apesar da “Suíte Sinfônica Paulista” ser em sua totalidade música regional brasileira, ela não cai no exotismo, que segundo Mário de Andrade, seria tão perigoso para a consolidação da cultura brasileira como um todo.

Ao usar elementos exclusivamente regionalistas na composição da “Suíte Paulista”, vale ainda lembrar uma das impressões de Guerra Peixe ao dizer: “Os contrastes entre a música paulista e a pernambucana são vistos a côres [sic] vivas; as semelhanças também.”¹⁴² Com base nesta afirmação, podemos constatar ainda que o ritmo utilizado no sapateado, no estudo intitulado “Características Instrumentais na

Obra para Piano de César Guerra-Peixe”, Sônia Maria Vieira, tem referências com o nome de “galope-à-beira-mar”.¹⁴³ Sobre a utilização instrumental as semelhanças são vistas no emprego da viola, que também é parte da cultura da região centro-oeste, além dos instrumentos de cordas dedilhadas serem comuns em todo o território nacional. Os tambores são também encontrados em terreiros, roda de capoeiras e outras manifestações em vários lugares. O jeito de cantar anasalado do povo e os cantos em terças são também muito praticados no Brasil inteiro. Aliás, muitas desses costumes encontram referências em outras culturas, que não a brasileira, o que nos possibilita afirmar que a obra em questão também não é exótica no exterior. Contudo, atribuímos ao termo “exotismo” uma forma deficiente e preconceituosa de denominar algo que ainda não entendemos.

Finalizando, ao tomarmos por base a vida e os pensamentos de Guerra-Peixe para fundamentar nosso estudo sobre a “Suíte Sinfônica n. 1 – Paulista”, pudemos perceber, na fusão do estudo de sua vida e sua obra, as convicções estéticas do compositor postas em prática na sua orquestração. Todavia, através deste trabalho, esperamos contribuir para um melhor entendimento de uma das obras de maior envergadura, composta no início da sua “fase nacionalista”, bem como para o significado de suas palavras que, se de um lado muitas vezes causam polêmicas, de outro são reveladoras ao dizer: “Minha música fotografa artisticamente o folclore...”¹⁴⁴

¹⁴² GUERRA-PEIXE, César. Principais Traços Evolutivos da Produção Musical. In Conjunto de Notas. n° V. Rio de Janeiro. 1971: 6

¹⁴³ VIEIRA, Sonia Maria. *Características Instrumentais na Obra para Piano de César Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFRJ. 1985: 33

¹⁴⁴ GUERRA-PEIXE, César. *Jornal de Brasília*. 25/11/1973.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York. W.W. Norton. 1984.
- ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo. Ed. Ática. 1994.
- _____. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra. 2002.
- AGUIAR, Ernani. *A Sonata n. 1 para Violino e Piano de César Guerra-Peixe. Sua construção e Interpretação Violinística*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. UFRJ. 1992.
- ALMEIDA, Renato. Uma Suíte Paulista. *Diário de Notícias*. São Paulo. 9 / 11 / 58.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1962.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º tomo. Belo Horizonte. Itatiaia. 1982.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929-1935)*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado Uni-Rio. 2001
- ARAUJO, Alceu Maynard de. *Documentário Folclórico Paulista*. Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. 1952
- _____. *Folclore Nacional. danças, recreação, música*. Melhoramentos. V. II. São Paulo. 1964
- _____. *Folclore Nacional. danças, recreação, música*. Melhoramentos. V. III. São Paulo. 1964
- BANDEIRA, Antônio Rangel. *O Brasil Sinfônico de Guerra-Peixe*. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. Sem data.
- BEKKER, Paul. *The Orchestra*. New York. Dover. 1963.
- BROWN, Howard Mayer. "Orchestration, cap. 1. Instrumentation to 1650. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London. Macmillan Publishers Limited. 1980.
- CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Música. 2005.
- _____. Música e Folclore na Vida e Obra de Guerra-Peixe. *Culturarte*. Petrópolis. Março de 1994: Pág. 4-5
- CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York. Dover. 1964.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo. Global Editora. 2001. 11ª Edição.

- CASELA, Alfredo & MORTARI, Virgílio. *La Técnica de la Orquesta Contemporánea*. Buenos Aires. Ed. Ricordi Americana. 1992.
- EINSTEIN, Alfred. *La Música em la Época Romântica*. Madrid. Alianza Editorial. 1986.
- ELIAS, Norbert. Mozart. *Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1995.
- FARIA, Antônio Guerreiro de. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Uni-Rio. 1997.
- _____. *Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma Revelação*. DEBATES. In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Nº 2. Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Junho de 1998.
- _____. *Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore*. In: Latin American Music Review. Vol. 21, nº 2: Fall / Winter. pp.169-189. Texas. University of Texas Press. 2000.
- _____. *Guerra-Peixe: em Direção ao Nordeste*. In: Revista Brasileira de Música. Vol. 22 / 1. Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ. 2002.
- FARIAS, Priscila Araújo. *A Escrita Idiomática do Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Uni-Rio. 2003.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna. Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Londres. Jorge Zahar Editor. 1986.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude. *História da Música*. Lisboa. Gradiva: 1994.
- GUARDIA, Ernesto de la. *Las Sinfonías de Beethoven, su Historia y Analisis*. Buenos Aires. Ricordi Americana. 1952. Cuarta Edición.
- GUERRA-PEIXE, César. O Dodecafonismo no Brasil. *O Jornal. Recife*. 2 e 9 de setembro de 1951.
- _____. *Zabumba, orquestra Nordestina*. Revista Brasileira de Folclore. Ed. Ministério de Educação e Cultura. 1970.
- _____. *Notas*. Manuscrito. 1971.
- _____. *Relação Cronológica de Composições*. Manuscrito. 1971
- _____. *Maracatus do Recife*. São Paulo. Vitale. 1980.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1988.
- _____. *O Diálogo Musical. Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1993.
- HOPKINS, G.W. "Orchestration, Cap. 4. 19th century". In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London. Macmillan Publishers Limited. 1980.

_____. “Orchestration, cap. 5. Impressionism and later developments”. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London. Macmillan Publishers Limited. 1980.

JACOBS, Arthur. *A Short History of Western Music*. London. Penguin Books. 1972.

_____. *Dicionário de Música*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. 1978.

JORDÁ, Enrique. *El Director de Orquesta Ante la Partitura*. Madrid. Espasa-Calpe. 1969.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. 2ª Edição. Porto Alegre. Editora Movimento. 1977.

LEIBOWITZ, René. *La Evolución de la Música, de Bach a Schönberg*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1957.

LEME, Beatriz Campello Paes. “Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa Lobos: Reflexões acerca da Prática da Transcrição”. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Uni-Rio. 2000.

LIMA, Rossini Tavares de. *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo. 1954

_____. *Folclore do Litoral Norte de São Paulo*. São Paulo. S/ Ed. 1983.

MAGALDI, Cristina. *Concert life in Rio de Janeiro 1837-1900*. PhD in Musicology Dissertation. Los Angeles. California University. 1994.

MALAMUT, Stael Viegas. *A Flauta na Música de Câmara de Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação de Mestrado. Uni-Rio.

MARIZ, Vasco. César Guerra Peixe. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Educadores de Música – SBACEM*. Rio Grande do Sul. Março de 52.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural*. Iniciação teorias e temas. Ed, Vozes. Petrópolis. 1982

_____. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, Editora Nova Fronteira / Pró-Memória. 1985.

NEPOMUCENO, Rosa. César Guerra-Peixe. *A Música sem Fronteiras*. Rio de Janeiro. Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 2001.

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

_____. Reescrevendo uma Peça: As Missas nº 1 e nº 4 de Sigismund Neukomm. In: *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. Nº 5. Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Novembro de 2001.

NONNO, Joaquim Inácio de. *Nacionalismo, Enculturação e Estética. Uma Leitura dos Ciclos Drumondiana e Sumidouro de César Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFRJ. 1997.

PÁDUA, Newton de Menezes. *Análise e construção Musical*. Editora SMG. Rio de Janeiro. Imprensa do Exército. 1960.

PANIAGO, Maria do Carmo Tafuri. *Religiosidade Popular. Charolas e Encomenda das Almas*. Ed. Presença. Rio de Janeiro. 1988

RAYNOR, Henry. *História Social da Música, da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1981.

READ, Gardner. *Style and Orchestration*. New York. Shimer Books. 1979.

RESENDE, Maria Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Brasília. Instituto Nacional do Livro. 1989.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Cadernos de Folclore 34. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1984

SABBATO, Sérgio Di, “Três transcrições Orquestrais do ‘Quadros de uma Exposição’, de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa”. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. UFRJ. 2002.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta*. Madrid. Real Musical. 1988.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1994.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *A Orquestra Sinfônica: Sua História e Seus Instrumentos*. Rio de Janeiro. Sextante. 2001.

SILVA, Flávio. O Regente Alberto Nepomuceno. In: “*Alberto Nepomuceno 15 manuscritos para Canto*” Rio de Janeiro. Escola de Música Villa-Lobos. 2000.

SOUZA, Heloisa Alves de. *A Presença do folclore na Suíte nº 3 – Paulista de Guerra-Peixe*. (s/data).

TACUCHIAN, Ricardo. Uma Trilogia Sinfônica. In: *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. Nº 3. Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Março de 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música Folclórica e Movimentos Culturais. In: *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. Nº 6. Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Uni-Rio. Novembro de 2002.

VIEIRA, Sonia Maria. *Características Instrumentais na Obra para Piano de César Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFRJ. 1985.

WESTRUP, Jack. “Orchestra” In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London. Macmillan Publishers Limited. 1980.

MUSICOGRAFIA

GUERRA-PEIXE, César. *Suíte Sinfônica n° 1 – Paulista*. São Paulo. Cópia de partitura Heliográfica. 1955

_____. *Ponteado*. São Paulo. Cópia de partitura manuscrita. 1955

_____. *Sinfonia n. 2 – Brasília*. Rio de Janeiro. Cópia de partitura Heliográfica. 1960.

_____. *Petrópolis de Minha Infância*. Rio de Janeiro. Cópia de Manuscrito. 1976

DISCOGRAFIA

GUERRA-PEIXE, César. *São Paulo Canta*. Arranjos e regência de Guerra-Peixe. Polydor. LPN 2033

_____. *Festa de Ritmos*. Organização e direção de Guerra-Peixe. Copacabana. GLP 3026

_____. *Suíte Sinfônica n. 1 (Paulista)*. Orquestra Estadual de Moscou. Regência de Edoardo de Guarnieri. RGE. XRLP 100.000. 1957

_____. *Suíte Sinfônica n. 2, “Pernambucana”*. Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Regência do autor em 1962. Compact Disc Digital Audio. S014. 1998.

ANEXOS

1 - Capa do LP “São Paulo Canta”

Arranjos e Regência do Maestro Guerra-Peixe



2 – Capa do LP “Festa de Ritmos”

Organização e Direção do Maestro Guerra-Peixe



3 - Capa do LP “Orquestra Estadual de Moscou”

Interpretando Guerra-Peixe

Conduzida por Edoardo Guarnieri



4 – Programa de concerto do Teatro Municipal de São Paulo

“Suíte Sinfônica Paulista”, dentre outras.

4 de julho de 1956

Sport

A ELITE
rua. 255 — Loja 5-A
33-4429
o. 53 — sobreloja
33-3811

joias modernas

Casa Bento Loeb

rua 15 de novembro, 331



São Paulo, 4 de julho de 1956 — às 21 horas

A SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

PRODUZ

Concerto Sinfônico

PELA

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

REGENTE:
EDUARDO DE GUARNIERI

SOLISTA:
JOSE FRANCO

PROGRAMA:

La PARTE

GUERRA PEIXÉ ... Suíte Sinfônica, n.º 1 — Violino
Cobert.
Jogo
Reverência dos Anos
Tudo

LISZT Dança do Menuet — Concerto para Piano e Orquestra

Andante
Allegro
Allegro Moderato
Molto Vivace
Lento
Scotch allegro no suo tempo
Presto
Allegro animato
solista: JOSE FRANCO

La PARTE

ERIK SATIE (DEBUSSY) Gymnopedie
HONEGGER Pastoral d'Été
FALLA Amor Brujo — Suíte Sinfônica

KOPENHAGEN

LOJAS EM SÃO PAULO

MAYRIS: Rua Dr. Miguel Costa, 41. Fone: 26.548 — FILIAIS: Rua Dr. Miguel Costa, 32. Fone: 23-45-37 — Rua B. do Rangel, 32. Fone: 24-244 — Rua São Bento, 51. Fone: 23-473 — Avenida Ipiranga, 902. Fone: 24-823 — Praça Fátima, 100. Fone: 23-807 — Praça João Moreira, 131. Fone: 24-788 — Rua Adelaide, 202. Fone: 2-933 — Rua D. João de Barros, 22. Fone: 21-282 — Av. Celso Garcia, 322 — R. Domingos de Morais, 204 — R. Naveg. de Tuleia, 242

FILIAIS: — RJ de Janeiro — Santos — Campinas — Porto Alegre — São Francisco — Curitiba

FABRICAÇÃO DE ESPECIALIDADES EM CHOCOLATES

DESPACHAMOS FACILIDADES PARA A. E. D. S. O. F. A.

Par e loas

US CABELOS

O Cão de Lavanda
Bastou-las
dando-lhes
bófia e
perfume
de cabelo
de revelar
os
dentes
do
cão
de
lavanda

Par e loas

AN-DAR S/A





meu FAQUEL

PRATA

5 – Programa de concerto na União Soviética

Suíte Sinfônica Paulista, dentre outras.

1957



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ФИЛАРМОНИЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

**КОНЦЕРТ
СИМФОНИЧЕСКОГО
ОРКЕСТРА
ФИЛАРМОНИИ**

Псковская, 21 января 1957 года

СЕЗОН
1956-1957 гг.

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ

БЕТХОВЕН (1770—1827)
Сельская симфония, для оркестра, соч. 92
(1811—1812)

1. Poco sostenuto. Vivace
2. Allegretto
3. Presto. Presto meno assai
4. Allegro con brio

II ОТДЕЛЕНИЕ

Герра ВЕЙШЕ (род. в 1920 г.)
Симфоническая сюита № 1 („Паулиста“)
(Паулиста—название местности в Бразилии)

1. Saperê, бразильский народный танец
2. Jongo, - - - - -
3. Recomendadas das Almas, торжественное шествие
4. Tambô, бразильский народный танец

Де ФАЛЪИ (1876—1946)
„Танец огня“ из балета „Волшебная любовь“ (1915)

**6 – CD com:
exemplos fonográficos,
suíte “Paulista” na íntegra
e depoimento de Guerra-Peixe**