

## Procedimentos de estilização do folclore na *Suíte n° 2* (Nordestina) de César Guerra-Peixe

*Folklore Stylization Procedures in Suite n° 2 (Nordestina) by César  
Guerra-Peixe*

Ísis Natali Cardoso

Universidade Estadual de Campinas

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é demonstrar os procedimentos de estilização<sup>1</sup> utilizados por César Guerra-Peixe (1914–1993) na *Suíte n° 2* (1954) para piano. Para isso, consultamos o material de tradição folclórica e popular coletado e publicado por Guerra-Peixe, os procedimentos de estilização utilizados pelo compositor estabelecidos por Randolf Miguel (2006) e textos complementares para a análise e contextualização da obra, como *Maracatus de Recife* (1955), *Melos e Harmonia Acústica*<sup>2</sup> (1988) e *Revista do Folclore* (1966)<sup>3</sup>. Assim, faremos uma análise musical comparativa entre a obra e suas possíveis fontes primárias inspiradoras, identificando as estilizações realizadas pelo compositor.

**Palavras-chave:** Guerra-Peixe. Modernismo Brasileiro. Análise de repertório nacionalista.

**Abstract:** This paper aims at demonstrating the stylization procedures used by César Guerra-Peixe (1914–1993) in *Suite n° 2* (1954) for piano. For this, we consulted the folkloric and popular tradition material collected and published by Guerra-Peixe, the stylization procedures used by the composer established by Randolf Miguel (2006) and complementary papers for the analysis and contextualization of the work, such as *Maracatus de Recife* (1955), *Melos e Harmonia Acústica* (1988) and *Revista do Folclore* (1966). Thus, we will make a comparative musical analysis between the work and its possible primary sources of inspiration, identifying the stylizations used by the composer.

**Keywords:** Guerra-Peixe. Brazilian Modernism. Nationalist repertoire analysis.

---

<sup>1</sup> O termo “estilização” foi utilizado por Guerra-Peixe em diversos momentos para se referir aos processos utilizados para trabalhar o elemento rítmico e melódico folclórico na sua composição (Miguel 2006, p. 48).

<sup>2</sup> O *Melos e Harmonia Acústica*, publicado por Guerra-Peixe em 1988, é uma compilação das atividades didáticas deste compositor organizado em forma de apostila.

<sup>3</sup> Revista na qual Guerra-Peixe publicou importantes textos sobre música de tradição folclórica.



## 1. Guerra-Peixe no contexto do século XX

O século XX foi extremamente prolífico para a criação artística e musical do Brasil. Neves (2008, p. 46) aponta que o Modernismo brasileiro é resultado de uma associação de diversos fatores, sendo retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, o lançamento da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret, e a presença de Mário de Andrade os de maior destaque. De acordo com o mesmo autor, a influência desse movimento sobre a produção musical brasileira seria mais evidente na geração posterior ao compositor Heitor Villa-Lobos (1887–1959).

As duas primeiras décadas desse século representam a preparação do movimento Modernista, movimento estético que envolveu diversos setores das artes, dentre eles a música (Botelho 2013, p. 31). A Semana de Arte Moderna de 1922<sup>4</sup> marca o início do movimento modernista no Brasil, primeiramente agitando a atividade musical de São Paulo, depois do país todo. Uma das propostas do evento era de que a música fosse construída a partir de valores nacionais, principalmente utilizando o folclore como fonte inspiradora da música brasileira. A partir desse movimento surge o que seria uma importante estética no século XX no Brasil: o Nacionalismo musical.

De acordo com Neves (2008, p. 15) a construção do nacionalismo já havia sido iniciada no final do século XIX. O autor conecta o nacionalismo musical com os eventos ocorridos nas décadas finais do século XIX destacando que este processo não teria acontecido de forma lógica e linear, mas a partir de forças impulsionadoras pela “tradição e a inovação” em diversos momentos históricos.

A contradição nos aspectos de “tradição e inovação” mencionados por Neves (2008) confere ao nacionalismo brasileiro um caráter dialético: modelo a ser seguido por todos os compositores da época, mas também a ser também contestado e renovado, a partir do momento que se torna a regra (Botelho 2013 p. 31 *apud* Neves 2008). De acordo com Botelho (2013, p. 32) dois exemplos desse

---

<sup>4</sup> “Marco oficial do Modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo (SP) e reuniu artistas das mais diversas áreas no Theatro Municipal de São Paulo ao longo dos dias 13 e 18 de fevereiro de 1922. Apresentações musicais e conferências intercalavam-se às exposições de escultura, pintura e arquitetura, com o intuito de introduzir ao cenário brasileiro as mais novas tendências da arte”. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/semana-arte-moderna-1922.htm>>.

embate entre “tradição e inovação” são: o surgimento do Grupo Música Viva<sup>5</sup> e o embate entre nacionalistas e os formadores desse grupo.

Mário de Andrade (1893–1945) teve papel fundamental na formulação do modernismo musical, sendo o principal teórico do movimento. Em seu destacado livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário de Andrade propunha que os músicos estudassem profundamente o folclore brasileiro, utilizando-o de base para a composição, como documentação e inspiração. A proposta de Mário de Andrade era que os compositores fossem além do conhecimento superficial do folclore, prática que este teórico identificava como problemática na produção de alguns compositores que se declaravam nacionalistas. De acordo com suas ideias era preciso captar o processo de criação da música de tradição folclórica e popular e transpô-lo para a criação culta<sup>6</sup>. As publicações e ideias de Mário de Andrade deste período foram de capital importância no movimento modernista, servindo de inspiração para várias personalidades musicais da época, incluindo César Guerra-Peixe, o compositor central deste artigo.

O *Ensaio sobre a música brasileira* propõe maneiras de utilizar a tradição popular, apontando os elementos musicais a serem estudados: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. De acordo com Egg (2006, p. 19), Mário de Andrade reconhece e elogia os compositores que já estavam trabalhando nessa busca: Villa-Lobos (1887–1959), Luciano Gallet (1893–1931) e Lorenzo Fernandes (1897–1948).

Mário de Andrade combate a falta de pesquisadores e a superficialidade com que o trabalho de pesquisa e coleta vinha sendo feito. O procedimento comum entre os compositores, que ele condena, é o uso aparente de elementos populares, a utilização de melodias populares numa sinfonia ou sonata, o abuso de ritmos sincopados (Egg 2006, p. 19).

Após a frustrar-se com algumas das suas atuações em cargos públicos, Mário de Andrade passa a criticar o Governo Vargas e o comportamento de

---

<sup>5</sup> Tendo como objetivo a criação e a divulgação da produção contemporânea, o Grupo Música Viva – através de suas ações pautadas em vários manifestos publicados ao longo da década de 1940 – promoveu uma revolução nos procedimentos composicionais da época, introduzindo a técnica de doze sons recentemente criada por Schoenberg (Hartmann 2011, p. 94).

<sup>6</sup> De acordo com Egg (2004), “para Mário de Andrade, a tarefa do músico brasileiro seria a busca da identidade nacional, chegando a uma música culta que estivesse no nível da produção europeia”.

alguns nacionalistas. De acordo com o autor, muitos dos compositores que se diziam nacionalistas não realizavam o devido estudo do folclore, conformando-se com um “nacionalismo fácil e padronizado” (Egg 2004, p. 3).

O grupo Música Viva surge na década de 1940 como um olhar inovador. o grupo foi liderado pelo alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915–2005) e integrado por seus alunos: Cláudio Santoro (1919–1989), Guerra Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990), Edino Krieger (1928), entre outros. Egg (2004, p. 4), aponta que “os jovens compositores defendiam uma nova forma de nacionalismo baseado numa nova utilização da música popular (tanto a folclórica como a urbana), associada ao uso de técnicas modernas de composição”.

O grupo Música Viva atuava principalmente em três frentes: a formação, a criação e a divulgação. As atividades desenvolvidas pelo Grupo incluíam discussões sobre os problemas estéticos e da evolução da linguagem musical; promoção de audições e recitais, visando desenvolver e estimular a criação musical; publicação da revista *Música Viva*; publicação de edições musicais e realização de programas de rádio (Holanda 2006, p. 123).

Por volta de 1948 a doutrina do realismo socialista chega no Brasil, pressionando os compositores ligados ao Partido Comunista a buscarem um nacionalismo “progressista”. Para isso, a técnica dodecafônica precisaria perder o protagonismo. Guerra-Peixe e Cláudio Santoro já vinham modificando sua estética em prol de uma maior comunicabilidade em suas obras.

Em 1948 quando surgiram as primeiras formulações do realismo socialista através das revistas do PCB, estes dois compositores já haviam praticamente consolidado uma mudança estética em direção a um nacionalismo folclorista e abandonado a técnica dodecafônica de composição (Egg 2004, p. 5).

Os eventos políticos, estéticos e musicais tratados até aqui emolduram o cenário vivido por Guerra-Peixe até o início da sua terceira e última fase composicional. Tais eventos e as atitudes eleitas por Guerra-Peixe evidenciam que este compositor esteve atento ao seu contexto, de forma crítica e ativa. O estudo da sua obra se mostra como uma fonte valiosa de informações sobre a articulação da música meio as questões sociopolíticas da época.

## 2. O compositor Guerra-Peixe

Nascido em Petrópolis (RJ), no ano de 1914, César Guerra-Peixe foi uma personalidade musical de grande destaque no cenário nacional e internacional. Guerra-Peixe atuou como compositor, professor, violinista, arranjador e musicólogo. As múltiplas atividades desempenhadas por ele o tornaram uma figura importante na história da música brasileira do século XX, em especial sua visão crítica as estéticas dominantes e seu esforço por construir uma linguagem brasileira nacional. As reflexões e mudanças de paradigmas na sua trajetória ocorreram em reação aos acontecimentos políticos, musicais e sociais da época, pondo-o como um agente transformador da história.

Dos compositores brasileiros do século XX, Guerra-Peixe figura como um dos mais relacionados a uma música comprometida com o folclore nacional. Esta reputação deve muito ao profundo estudo da música folclórica e popular realizada pelo compositor, o qual resultou em um vasto material de pesquisa, incluindo livros, entrevistas, apostilas e artigos de revista. Mário de Andrade, uma forte inspiração de Guerra-peixe, propunha que “o critério da música brasileira para a atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação”. O apontamento feito por Mário de Andrade em relação a música contemporânea de sua época parece ter sido um grande norteador das decisões de Guerra-Peixe ao longo de sua trajetória: a ânsia por nacionalizar a música brasileira, a busca por forjar uma linguagem brasileira nacional, e, ao mesmo tempo, não se repetir cotidianamente.

## 3. Principais pesquisas realizadas por Guerra-Peixe

De acordo Blomberg (2011, p. 3), a musicologia no Brasil desenvolveu-se informalmente, através da escrita de intelectuais de variados campos, os quais contribuíram para uma musicologia preliminar no início do século XX. Destacamos que algumas das personalidades pioneiras nos estudos musicológicos no Brasil tinham forte influência na produção de Guerra-Peixe, sendo elas Curt Lange (1903–1997), Mário de Andrade e Luciano Gallet.

O alemão, radicado no Uruguai, Francisco Curt-Lange, foi considerado o formador de uma musicologia científica no Brasil. Curt Lange desenvolveu uma série de críticas e inovações que se passavam no meio musical por meio de

correspondências com musicólogos, historiadores, membros do governo, músicos, intelectuais de grande expressão no Brasil etc.

Luciano Gallet desenvolveu trabalhos com pesquisa folclórica, ficando conhecido na história pelo seu trabalho etnográfico e pela inserção da disciplina de *Folclore* no currículo escolar. O teórico Mário de Andrade também investiu na aproximação entre conceitos das vanguardas e da musicologia. Sua bibliografia revela a preocupação com o papel social da música e suas definições. Visto isso, notamos que o contato com Mário de Andrade, Luciano Gallet e a amizade e troca de cartas com Curt-Lange instigou a pesquisa musicológica desenvolvida por Guerra-Peixe.

A contribuição de Guerra-Peixe e seus pares para a musicologia brasileira é valiosa. Guerra-Peixe utilizou diferentes abordagens e adaptou-se de acordo com o meio de publicação e o público-alvo. Atitude incomum atualmente, em que musicólogos costumam restringir a publicação em revistas cada vez mais especializadas, sendo raras as divulgações em revistas e jornais populares.

Randolf Miguel (2006, p. 19), em sua dissertação de mestrado organizou as principais publicações do compositor Guerra-Peixe relacionadas à Música Folclórica e Música Popular Urbana<sup>7</sup>. Dispostas em ordem cronológica, abaixo se encontram as publicações mencionadas por Miguel (2006, p. 19 e 20) com o ano e local de publicação. Observamos um período de vinte anos de intensa publicação de Guerra-Peixe a respeito da Música Popular Urbana e Música Folclórica. A maior parte delas diz respeito aos estudos sobre o folclore nordestino, embora grande parte tenha sido publicada em São Paulo (em especial em *A Gazeta*).

- Engano na apreciação de um ritmo brasileiro, publicado em diversos jornais entre 1950 e 1951.

- O Zabumba e o Maracatu (1951), publicado em diversos jornais.

- Gírias dos Vendedores de Automóveis do Recife (Recife, 1953), publicado no *Diário de Pernambuco*.

- Instrumentos Musicais dos Xangôs de Recife (Curitiba, 1953), aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Para acessar a descrição do autor de cada uma das publicações de Guerra-Peixe mencionadas, consultar a dissertação de Randolf Miguel (2006), intitulada: A estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe.

<sup>8</sup> A obra mencionada foi retirada para revisão e não devolvida.

- Zabumba, Orquestra Nordestina (Curitiba, 1953), aprovada pelo Segundo Congresso Brasileiro de Folclore<sup>9</sup>.
- Variações sobre o baião (São Paulo, 1954), publicado em *O Tempo*.
- Variações sobre o boi (São Paulo, 1954), publicado em *O Tempo*.
- Maracatus de Recife (São Paulo, 1955), publicado pela *Ricordi Brasileira*.
- Música da terra (São Paulo, 1956), publicado em *A Gazeta*.
- Origem Político – religiosa do Maracatu (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- Imagens do nordeste feitas de barro pela mão do homem (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- É preciso devolver o Natal aos brasileiros (São Paulo, 1957), publicado em *Notícias de Hoje*.
- Cantiga de batedor de “bulacha”, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- Teatro Popular de Bonecos em Pernambuco, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A música do mamulengo, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A execução do Pandeiro no Brasil, (São Paulo, 1958), publicado em *A Gazeta*.
- A música e os passos no frevo, (São Paulo, 1959), publicado em *A Gazeta*.
- Índios ou Caboclos de Petrópolis, (São Paulo, 1959), publicado em *A Gazeta*.
- Notas sobre o jogo de Bola-de-gude, (São Paulo, 1961), publicado em *A Gazeta*.
- Escalas musicais do Folclore Brasileiro (Rio de Janeiro, 1963), *Jornal do Commercio*.
- Os Cabocolinhos de Recife (1966), Revista Brasileira de Folclore n°15, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> A obra mencionada foi retirada para revisão e não devolvida.

<sup>10</sup> O acervo digital da Revista Brasileira de Folclore está disponível em: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista do Folclore](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore).

- Reza-de-defunto (1968), Revista Brasileira de Folclore n° 22, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

- Zabumba, Orquestra Nordestina (1970), Revista Brasileira de Folclore n° 26, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

Sobre o *Maracatus de Recife*, uma das publicações com maior destaque de Guerra-Peixe, Barros (2007, p. 111) comenta que este livro “mostra a transformação do músico e musicólogo Guerra-Peixe no grande etnomusicólogo brasileiro, que mais contribuiu para esse incipiente ramo da Antropologia em nosso país, na segunda metade do século XX”. Além disso, Barros (2007, p. 111), dialoga que as pesquisas demonstradas no livro são abordadas “como fato social, estudando instrumentos e a música ela mesma, enquanto comportamento musical dos homens”.

O extenso material publicado por Guerra-Peixe acerca dos temas mencionados soma vinte e três trabalhos, contemplando uma ampla relação de manifestações folclóricas, como: Aboio, Canto-de-trabalho, Reza-de-defunto, Folia de Reis, Quadrilha, Violeiro, Pericom, Mineiro-pau, Caruru, Cabocolinhos, Baião, Bumba-meu-boi, Jongo, Frevo, Xangô e Cateretê. Algumas dessas estão presentes na *Suíte n° 2*, obra analisada na última parte deste artigo.

### 3.1. As fases estéticas

No ano de 1971, o compositor elaborou um catálogo de suas obras, dividindo sua produção composicional em três fases. Fase Inicial, que corresponde ao período que Guerra-Peixe estudou violino e composição com Newton Pádua e tem contato com compositores e pensadores do nacionalismo modernista. Fase dodecafônica, quando passa a estudar com Koellreuter e integrar o grupo música viva. Fase nacionalista apresenta a busca pela renovação do nacionalismo. Momento em que o compositor recorda e amplia as teses andradeanas.

Em cada fase estética figuram paradigmas que influenciaram sua trajetória e linguagem. O principal deles é o nacionalismo musical, o qual interage com os outros paradigmas (seja numa relação de oposição, justaposição, de

renovação ou de exclusão), refletindo num âmbito particular a dinâmica ocorrida na própria música brasileira do século XX (Botelho 2013, p. 32).

A fase inicial, ou de formação, corresponde ao período de estudos realizados entre 1938 e 1944 (Assis 2006, p. 110), no qual as composições revelam “um nacionalista melódico” (Serrão 2007, p. 64). É neste período em que Guerra-Peixe tem contato com o nacionalismo modernista, dado pela leitura de Mário de Andrade, Luciano Gallet, e pela proximidade com obras de compositores nacionalistas.

A importância de Mário de Andrade na composição de Guerra-Peixe se fez sentir logo ao início da carreira do compositor, particularmente no período em que estudava com Newton Pádua (Faria 2007, p. 30). O emprego de formas como suítes e variações, peças que fazem alusão à cultura popular e ao folclore, tal como o aproveitamento do material folclórico são claras influências de Mário de Andrade na composição de Guerra-Peixe. O compositor em um depoimento pessoal a Rodolfo Miguel (1991 *apud* Faria 2007, p. 31) comenta que a leitura e releitura do livro *Ensaio da música Brasileira* de 1937, trouxe convicções e inúmeras experiências. “E eu já tinha (depois que eu li Luciano Gallet fiquei com...) a mania de registrar tudo que eu ouvia... Folclore, é, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora” (Guerra-Peixe, depoimento pessoal a Rodolfo Miguel, 1991 *apud* Faria 2007, p. 31). Guerra-Peixe, tendo tido forte influência de Mário de Andrade ainda nos seus primeiros anos como compositor, defendia que era preciso expressar o Brasil, em atitude nacional.

Guerra-Peixe, ao compor seus temas, se utilizava dos elementos recolhidos para demarcar ou embaralhar, conforme desejasse, os elementos da cultura nacional. Tudo, porém, feito sem recorrer à citação literal de temas folclóricos, como fez a maioria esmagadora de nossos compositores (Faria 2007, p. 41).

Em 1944, Guerra-Peixe dá início às aulas com Koellreutter, frequentando seu curso por dois anos. A segunda fase estética inicia neste período, quando Guerra-Peixe tem contato com o dodecafonismo e passa a integrar a ala de compositores do Música Viva. Completamente distinta da fase anterior, partindo de diretrizes tradicionalistas provindas do estudo com Newton Pádua para uma perspectiva mais renovadora, Guerra-Peixe inspira-se na arte contemporânea com um pensamento estético sem preocupação nacionalista (Serrão 2007, p. 65). A segunda fase, intitulada de *Fase Dodecafônica*, pelo próprio compositor em seu Catálogo de Obras de 1971, compreende o período entre 1944 e 1949. A

denominação *Dodecafônica*, de acordo com Hartmann (2017, p. 14), não seria de todo apropriada, visto que o compositor aderiu em poucas ocasiões às práticas rigorosas dos integrantes da Segunda escola de Viena. Hartmann (2017, p. 14) justifica a afirmação iluminando o fato de que Guerra-Peixe não teve contato com “uma obra teórica, nem tampouco diretrizes consistentes sobre o assunto, sendo esta técnica trazida para o Brasil por Koellreutter, que, por sua vez, também não a dominava profundamente”.

O ensino da técnica dodecafônica não foi a única contribuição de Koellreutter na trajetória composicional de Guerra-Peixe e outros compositores da época.

Antes, ele teve um contingente filosófico representativo. Dotado de conhecimento técnico e histórico sobre diversas práticas musicais e imbuído de espírito questionador, Koellreutter conseguiu restabelecer o ânimo entre os jovens músicos brasileiros que, naquele momento, encontravam-se desestimulados em seguir a estética nacionalista (Assis 2010, p. 118).

As séries radiofônicas *Música Viva*, inauguradas no mesmo ano da publicação do Manifesto 1944<sup>15</sup>, foram uma das atividades promovidas por Koellreutter que merecem destaque. Eram transmitidas diferentes estilos e estéticas musicais nos programas, objetivando divulgar a música contemporânea, principalmente de compositores do Brasil e os demais países da América Latina.

A busca de Guerra-Peixe em conciliar o popular, representado pelo elemento nacional, e o intelectual torna-se cada vez mais evidente com o passar do tempo. Conforme dialoga Hartmann (2017, p. 16), nesta segunda fase, o compositor estava engajado em “unir as experiências pouco ortodoxas como o uso incompleto da série; repetição de notas na própria série geradora e uso de fragmentos da série de forma arbitrária” aos “elementos rítmicos e contornos melódicos da música folclórica”. Um exemplo da tentativa de conciliação entre o atonalismo e o nacionalismo é evidente na suíte para violão, composta em 1946, com o intuito de provar a Mozart de Araújo que o dodecafonismo não era incompatível com a música popular.

As duas primeiras fases tiveram importantes contribuições na construção dos procedimentos de estilização do folclore e nas atitudes estéticas do compositor na fase nacionalista. Na fase inicial, Guerra-Peixe teve seu primeiro

contato com o nacionalismo modernista e na fase dodecafônica adquiriu parte das técnicas empregadas nos procedimentos de estilização do folclore.

Nos anos 1948 e 1949, Guerra-Peixe afasta-se no âmbito dodecafônico em direção ao nacionalismo. Alguns fatores externos contribuíram para o encerramento da fase dodecafônica, como a saída de Cláudio Santoro do Música Viva e o desânimo nos movimentos de renovação musical em toda América Latina. Além disso, outras questões mostram-se essenciais nesta ruptura: frustração quanto à recepção de suas composições dodecafônicas pelo público brasileiro, envolvimento cada vez maior com a música popular e convite para trabalhar como arranjador e orquestrador na Rádio Jornal do Comércio de Recife (Assis 2010, p. 143).

### 3.2. A Fase Nacionalista

A Fase Nacionalista marca o retorno de Guerra-Peixe ao nacionalismo musical. Este período foi fortemente marcado pelo estudo aprofundado das tradições folclóricas e populares brasileiras, conforme orientado por Mario de Andrade. No decorrer desta fase, anos mais tarde, também verificamos influência de outros pensadores e compositores, como Heitor Villa-Lobos e Gyorg Lukács.

As composições de Guerra-Peixe nos primeiros anos da fase nacional revelam reflexão e busca por novos caminhos na linguagem nacional. Neste período, nos anos 1949 e 1950, o compositor já arriscava mudanças no seu estilo composicional. De acordo com Egg (2004, p. 181–182) é evidente a simplificação em relação às obras dodecafônicas. O autor ainda ressalta que apesar da simplificação técnica, Guerra-Peixe preservou a comunicabilidade e identidade nacional nas obras, evidenciando sua natureza de vanguarda.

O período em que o compositor esteve em Recife foi de extrema importância na busca pela renovação do nacionalismo, estética que já estava consolidada. As ações do compositor nesta época apoiaram-se na pesquisa, fundamentação estética e experimentação na prática e concepção composicional. A reflexão de Guerra-Peixe acerca da sua própria linguagem composicional e os rumos da música brasileira resultou em uma vasta produção literária, conforme evidenciamos anteriormente. Na época em que esteve em Recife, Guerra-Peixe trabalhou intensamente na pesquisa das tradições folclóricas e populares,

deixando-se influenciar naturalmente pela cultura que o rodeava. Além disso, neste período, o compositor trabalhou na rádio e compôs algumas obras.

O trabalho com a música popular acompanhou o compositor para São Paulo, onde Guerra-Peixe alcançou destaque como compositor, arranjador e orquestrador, produzindo uma quantidade considerável de obras. Além disso, trabalhou na Rádio Nacional de São Paulo. Foi neste período de despertar de uma nova linguagem que o compositor estruturou o material folclórico e popular inserido na sua linguagem composicional e reelaborou as Teses Andradeanas.

Para Mário de Andrade, nos países em que a cultura aparece de emprestado como a dos americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: primeira fase da tese nacional; segunda fase do sentimento nacional; terceira fase da inconsciência nacional. Nessa primeira fase, que seria então de formação o compositor deveria se basear no folclore, “internalizar” o processo criativo popular para poder criar uma arte que estivesse ligada à nacionalidade sem ser necessário citar temas populares. E parece ter sido isso o que Guerra-Peixe tentou fazer, a julgar pelo que apuramos na análise de suas obras.

Ao recordar as teses de Mário de Andrade, Guerra-Peixe reflete sobre o que já havia sido produzido na música nacionalista e quais as possibilidades restantes. Diante disso, o compositor parece ter concluído que o processo composicional é o principal elemento para universalizar a música nacional, assim como fizeram Beethoven, Mozart, Kurt Weill, Bartók e Villa-Lobos (Botelho 2013, p. 170). A proposta de Guerra-Peixe compreende a ampliação da tese nacional, adicionando a ela os conhecimentos já estabelecidos na linguagem popular brasileira. Ao propor essa reformulação, o compositor enfatiza seu objetivo de renovação do nacionalismo e se apresenta como “compositor nacionalista de vanguarda” (Botelho 2013, p. 171).

Uma das ferramentas utilizadas pelo compositor visando a renovação do nacionalismo musical inclui o que Guerra-Peixe chamou de “estilização do folclore”, que figuram processos de elaboração do material folclórico, bem como dos elementos de tradição folclórica e urbana brasileira. De acordo com Miguel (2006, p. 57) a ideia de estilização para Guerra-Peixe manifesta “qualquer procedimento de caráter pessoal do compositor em relação à sua forma de compor e orquestrar”, isso tendo o material folclórico como princípio. Botelho

(2013, p. 172) cita Miguel (2006, p. 57) acerca de alguns dos procedimentos de estilização do folclore de Guerra-Peixe, sendo eles

estilização das estruturas melódica, rítmica, rítmico-melódica e harmônica; estilização da estrutura instrumental por mudança de função, por ampliação ou por substituição do conteúdo; estilização da estrutura propriamente dita. A esses procedimentos ainda se somam possibilidades de elaboração de motivos: gerador, retrógrado, inverso e retrógrado do inverso (Botelho 2013, p. 172).

Ao optar por ir a Recife estudar as manifestações populares em loco, Guerra-Peixe dá um salvo significativo em relação aos outros folcloristas, que fizeram pesquisas apressadas. O compositor aqui adota as premissas do fazer antropológico: o trabalho de campo, a observação participante e continuada.

#### **4. Procedimentos de estilização do folclore**

O termo “estilização” foi utilizado por Guerra-Peixe em diversos momentos para se referir aos processos utilizados para trabalhar o elemento rítmico e melódico folclórico na sua composição (Miguel 2006, p. 48). De acordo com Randolph Miguel (2006, p. 55), Guerra-Peixe utiliza seis tipos de estilização, sendo eles: estilização da estrutura melódica, da estrutura rítmica, da estrutura rítmico-melódica, da estrutura harmônica, da estrutura instrumental e da estrutura propriamente dita. Na Tab. 1, constam os tipos de estilização e como elas se apresentam nas composições de Guerra-Peixe.

Tipos de estilização utilizados por Guerra-Peixe	Procedimentos de estilização utilizados nas composições
Estrutura melódica	Dilatação intervalar, inversão, retrógrado.
Estrutura rítmica	Alterações na estrutura rítmica, retrógrado, inversão, dilatação rítmica, fragmentação, desmembramento do tempo.
Estrutura rítmico-melódica	Substituição de conteúdo ou fusão, antecipação, contração, prolongamento, mudança de direção.
Estrutura harmônica	Mudança de acorde, modalização.
Estrutura instrumental	Ampliação funcional (adicionar caráter melódico à estrutura percussiva).
Estrutura propriamente dita	Fusão de elementos, função, harmonização, melodização.

**Tabela 1:** Tipos de estilização utilizadas por Guerra-Peixe e suas respectivas ações composicionais

## 5. *Suíte n° 2 (Nordestina)*

A *Suíte n° 2 (Nordestina)* (1954) composta para piano solo reflete parte dos processos de estilização de Guerra-Peixe citadas por Randolf Miguel e o pensamento de Mário de Andrade. A obra apresenta o emprego do folclore e o uso da forma suíte, conforme aconselhado por Mário de Andrade, porém Guerra-Peixe ampliou as teses andradeanas utilizando danças diferentes e estilizando as manifestações folclóricas na composição. A Tab. 2 compara o modelo de suíte andradeano com o utilizado na *Suíte n° 2*, bem como as características de cada movimento.

Sinto que durante algum tempo eu preciso compor suítes que é para explorar todos estes ritmos que conhecemos. Começarei, depois de empregar muitos

ritmos na sua forma mais elementar, a diluir todo esse material” (Guerra-Peixe, *Cartas*, 150 *apud* Faria 2007, p. 34).

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

**Tabela 2:** Comparação entre o modelo de suíte andradeano e o utilizado por Guerra-Peixe na *Suíte n° 2*

O primeiro movimento, *Violeiro*, faz referência ao canto do violeiro, personagem comum ao folclore brasileiro e substitui o Prelúdio ou Ponteio da suíte andradeana. Nesta peça, Guerra-Peixe optou por compor uma melodia que exibisse as características da tradição pesquisada ao invés de citar a melodia ou ritmo coletados. Guerra-Peixe sugere o canto do violeiro como andamento *vagaroso* na sua *Apostila de Composição - Parte III*. Como aspectos característicos foram selecionados o canto do violeiro, o acompanhamento típico para este tipo de canto: o baião-de-viola, o timbre do bombo, a cantoria da *Gemedeira* e o ritmo

galope-a-beira-mar. Os procedimentos de estilização observados são a “estilização da estrutura melódica” por inversão da ordem das notas do material coletado, “estilização da estrutura rítmica” no ritmo do baião-de-viola e estilização da estrutura propriamente dita (fusão).

No Ex. 1, verificamos a estilização do ritmo do baião-de-viola. A estilização rítmica dá-se pela supressão de uma das semicolcheias do primeiro tempo, resultando em uma colcheia pontuada e semicolcheia (ritmo estilizado). Na peça, também observamos o procedimento de estilização da melodia, dado pela inversão da ordem das notas do material coletado. O Ex. 2 representa o canto coletado por Guerra-Peixe e o Ex. 3 mostra como este canto aparece estilizado na suíte.

A cantoria da Gemedeira é formada por duas partes. Comparando as duas, notamos que na primeira parte do motivo a sequência é alterada por mudança de direção e na segunda parte a resolução é feita com intervalo de quarta justa descendente na melodia coletada e de terça maior descendente na melodia estilizada (Ex. 2 e Ex. 3).



Exemplo 1: Suíte nº 2 (Violeiro), c. 6



Exemplo 2: Cantoria da Gemedeira coletada por Guerra-Peixe



**Exemplo 3:** Cantoria da Gemedeira estilizada por Guerra-Peixe

O segundo movimento, *Cabocolinhos*, é inspirado na manifestação folclórica “Cabocolinhos do Recife”. Assim como na peça anterior, aqui também notamos o uso de características rítmicas e melódicas da tradição coletada para criar melodias inéditas para a peça. A inspiração revelada no título da peça e nas referências estabelecidas pelo compositor à esta manifestação se confirmam pela sonoridade das melodias, as quais foram elaboradas com as notas das escalas recolhidas por ele nos *Cabocolinhos*. As estilizações verificadas, foram: “estilização da estrutura propriamente dita” por fusão de duas manifestações folclóricas: presença de melodia que lembra à *inúbia* (Ex. 6), pentagrama superior, e o ritmo do baião-de-viola, pentagrama inferior, (Ex. 4). Nos primeiros compassos da peça observamos uma “estilização da estrutura melódica” por subtração da primeira nota grave em relação ao toque característico do Gongué (Ex. 4 e Ex. 5). O pentagrama inferior do Ex. 4 sugere o ritmo do surdo dos toques de percussão dos Tupinambás (Ex. 6 e Ex. 7), apresentando “estilização na estrutura rítmica” por inversão na disposição das vozes.



**Exemplo 4:** *Suíte n° 2* (*Cabocolinhos*), c. 1-5



**Exemplo 5:** Toque característico do gongué (Guerra-Peixe 1956, p. 74)



Exemplo 6: *Suíte n° 2 (Cabocolinhos)*

Toque de percussão dos Tupinambás.



Exemplo 7: Toques de percussão dos Tupinambás publicado por Guerra-Peixe na *Revista do folclore* (1966 p. 154)

Abaixo consta parte da melodia da *Inúbia* (Ex. 8) coletada em pesquisa de campo por Guerra-Peixe entre 1950 e 1952, a qual especulamos ter sido a inspiração para a melodia do segundo movimento da *Suíte n° 2 - Cabocolinhos*:



Exemplo 8: A *Inúbia* publicado por Guerra-Peixe na *Revista do folclore* (1966, p. 155 e 156)

O terceiro movimento, *Pedinte*, foi inspirado no canto dos pedintes, praticados principalmente por cegos. Os aspectos desta manifestação utilizados por Guerra-Peixe figuram melodias simples, modalismo, andamento lento, caráter de improviso e o ritmo. Dos elementos utilizados pelo compositor, o ritmo foi o que apresentou maior estilização. As estilizações verificadas foram: estilização da estrutura rítmica, estilização da estrutura melódica e estilização da estrutura harmônica (flutuação e deformação).

O ritmo elaborado pelo compositor foi enriquecido com síncopes e notas pontuadas, o que pode representar a súplica, insistência e lamentação do pedinte (caráter da cantiga do pedinte), Exs. 9 e 10.

F# Mixolídio

102. Cantiga de cego

Trigueiros (1977-p.175)

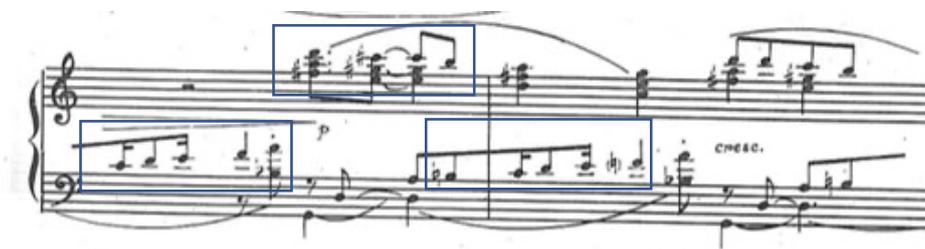
Quem tra-bá-lu Deus a-ju-da com to-da dis-po-si-  
-ção Deus vos sar-ve-ri-xim da-de-do: nul-aq-nor-te ao scr-  
-ção Fim Quem tra-bá-lu Deus a

**Exemplo 9:** Cantiga de cego (Trigueiros 1977, p. 175)

A harmonia modal própria desta manifestação (Ex. 9) é alterada com alguns procedimentos, como a flutuação que seria uma oscilação entre vários modos e a deformação que se caracteriza pela introdução de notas estranhas (principalmente cromatismos) no modo. A flutuação modal seria uma referência aos artifícios expressivos do pedinte enquanto canta, utilizando alterações melódicas, acompanhado ou não por instrumentos, criando assim uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição.

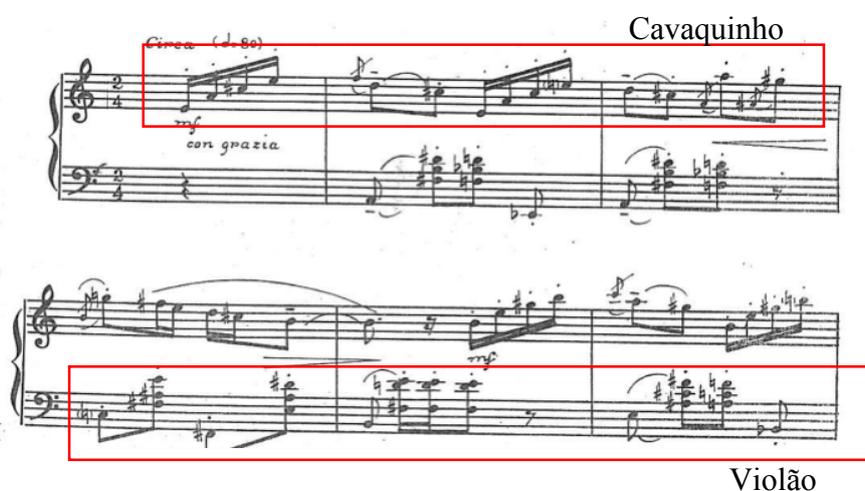
O ritmo elaborado pelo compositor foi enriquecido com síncopes e notas pontuadas, o que pode representar a súplica, insistência e lamentação do pedinte (caráter da cantiga do pedinte), Ex. 10. A harmonia modal própria desta manifestação é alterada com alguns procedimentos, como a flutuação, que seria uma oscilação entre vários modos e a deformação que se caracteriza pela introdução de notas estranhas (principalmente cromatismos) no modo. A flutuação modal seria uma referência aos artifícios expressivos do pedinte enquanto canta, utilizando alterações melódicas, acompanhado ou não por

instrumentos, criando assim uma “fotografia artística do material sonoro” dessa tradição.



Exemplo 10: Pedinte, *Suíte Nordestina n° 2*

*Polca*, indicada como título do quarto movimento, é referenciada como gênero. Os aspectos deste gênero utilizados na peça são a forma (A-B-A), compasso binário, ritmo organizado em colcheias e semicolcheias, andamento rápido, melodia vibrante, empregos de pausa nos segundos tempos e uso de melodias tanto tonais quanto modais. Guerra-Peixe abordou ao gênero segundo sua experiência no Nordeste brasileiro com as polcas, sendo uma manifestação musical nacional moldada por fusões e desdobramentos. As estilizações verificadas são: estilização da estrutura rítmica e estilização da estrutura melódica.



Exemplo 11: Seção A de *Polca*, *Suíte Nordestina n° 2*

A seção A (aba), Ex. 11, possui diversas relações com a pesquisa realizada em Recife acerca da polca. Em primeiro lugar, Guerra-Peixe utilizou a relação entre tonalismo e modalismo para criar contrastes na seção A:

- a - melodia tonal, que oscila entre o modo maior e menor e entre tonalidade e modalismo.
- b - melodia totalmente modal.

A Seção B (aba) apresenta uma fusão entre a polca (polca + frevo) e o choro (Ex. 12).

**Exemplo 12:** Seção A de *Polca*, *Suíte Nordestina n° 2*

Como procedimentos de estilização observamos a fusão da polca com o choro, indicado pelo uso de síncopes na mão direita, deslocamentos para a região grave (típico de baixaria do choro), uso de cromatismos e modulações comuns à sonoridade do choro). Embora o compositor tenha empregado características da polca que ouviu que Nordeste, nesse movimento destaca-se a tentativa do compositor em utilizar os aspectos da polca brasileira do fim do século XIX, evidenciando uma estilização por fusão de elementos.

O último movimento, *Frevo*, foi inspirado pelo ritmo nordestino de mesmo nome. As características desta tradição utilizadas são: caráter instrumental, marcial, melodias vibrantes e ritmo sincopado. Nesta peça, Guerra-Peixe utilizou os diferentes tipos de frevo-de-rua para organizar as seções. A harmonia empregada no movimento é livre, apontado para procedimentos de harmonia

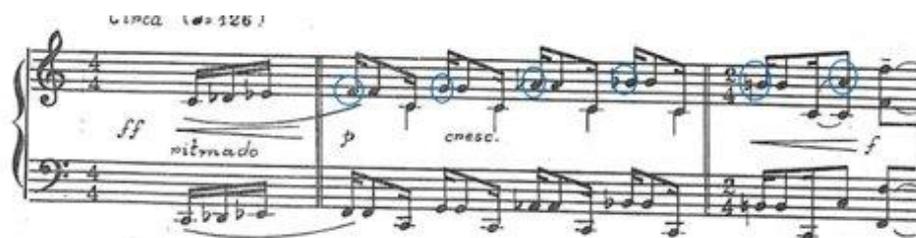
acústica<sup>11</sup>. As estilizações verificadas Estilização da estrutura rítmica e estilização da estrutura melódica.

Pelo que consta na *Apostila de Composição* de Guerra Peixe, nenhum tema específico desta manifestação foi colhido durante suas pesquisas em campo, porque cada compositor teria sua própria personalidade. Apesar disso, Guerra-Peixe põe na apostila três frevos editados. O que parece ter sido a inspiração para esse movimento da *Suíte Nordestina n.º 2* é "Qual é o tom?" de Nelson Ferreira (Ex. 13). Comparando os dois, notamos o procedimento de estilização da melodia por dilatação intervalar (Ex. 14). Nessa elaboração temática verificamos também uma relação de 2as, aspecto que consta no livro *Melos e Harmonia Acústica*. O ritmo também é estilizado. Além dos ritmos colhidos pelo compositor, motivos sincopados são adicionados ao tecido rítmico, elemento que é presente em "Qual é o tom?".



Exemplo 13: *Qual é o Tom*, composto por Nelson Ferreira

<sup>11</sup> Guerra-Peixe (1988, p. 30) aponta que o "o designativo de *Harmonia acústica*, compreende-se, neste livro [referindo-se ao *Melos e Harmonia Acústica*], a aplicação harmônica – a duas ou mais vozes – da tensão proporcional dos intervalos; isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias."



Exemplo 14: Estilização da melodia por dilatação intervalar

## 6. Considerações finais

Durante a fase nacionalista, que inicia no ano de 1950 e perdura até o fim da vida do compositor, Guerra-Peixe buscou conciliar a música folclórica brasileira com a música cosmopolita. Após a experiência da falta de comunicabilidade na fase dodecafônica, o compositor retorna para a estética nacionalista e as teses andradeanas com a bagagem técnica adquirida no período anterior (fase dodecafônica). Assim, com suas convicções fortalecidas a respeito do nacionalismo musical e novos procedimentos técnicos, Guerra-Peixe inicia uma busca pela renovação e construção de uma linguagem de identidade nacional.

Por meio da relação de obras publicadas pelo compositor, que constam no item 3 deste artigo, *Principais pesquisas realizadas por Guerra-Peixe*, observamos que o material folclórico e urbano utilizado em sua obra é fruto de uma intensa e contínua pesquisa de campo, em terreiros de diversos estados brasileiros e outras fontes. Seguindo a orientação de Mário de Andrade e de seus próprios objetivos enquanto compositor, Guerra-Peixe não só documentou diversas práticas musicais, instrumentações, ritos, melodias, cantos etc., mas também captou a essência criadora das manifestações. Ao utilizar aspectos de determinada tradição folclórica popular, o compositor empregou procedimentos que o autor Randolf Miguel (2006) nomeou de “estilização do folclore”, baseado em termos utilizados por Guerra-Peixe em diversas ocasiões. Assim, verificamos que o trato do material folclórico passa longe de ser superficial. Este foi entendido profundamente como inspiração e como procedimento de composição. A combinação destas duas abordagens junto ao gênio criador de Guerra-Peixe, sua ânsia por construir uma linguagem moderna brasileira e sua preocupação com a técnica musical resultam em diversos procedimentos que foram elaborados e lapidados ao longo da sua trajetória.

Na *Suíte n° 2* (Nordestina), observamos as ações de pesquisa de campo e o estudo do folclore, bem como os procedimentos de estilização deste material coletado. As características composicionais proeminentes desta ação figuram nos títulos dos movimentos, os quais referem-se a manifestações populares e a estilização do material folclórico por meio de procedimentos como: estilização da estrutura melódica, da estrutura rítmica, da estrutura rítmico-melódica, da estrutura harmônica, da estrutura instrumental e da estrutura propriamente dita. Optou-se por analisar a obra comparando-a com o material coletado e publicado por Guerra-Peixe. Assim, buscamos identificar quais os procedimentos de estilização foram empregados pelo compositor a fim de compreender os processos composicionais formulados por Guerra-Peixe.

A *Suíte n° 2* foi composta bem no início da fase nacionalista, em 1954, logo após os primeiros contatos com a pesquisa de campo do compositor. Os procedimentos utilizados foram ampliados e diluídos nos anos seguintes da fase nacionalista.

## Referências

1. Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
2. Barros, Frederico. 2017. Limites do projeto modernista: Guerra-Peixe entre o folclore e os grandes centros. *Novos estudos CEBRAP* [online], v. 36, n. 1 [Acessado 21 junho 2021], p. 215–234. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S0101-3300201700010010>>.
3. Blomberg, Carla. 2011. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História*, n. 43, p. 415–444.
4. Botelho, Flávia Pereira. 2013. *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
5. Contier, A. D. 1995. O "Ensaio sobre a Música Brasileira": Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, v. 6, n. 1–2, p. 75–121. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/rm.v6i1/2.59121>>.
6. Egg, André. 2004. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado. Curitiba:

Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

7. Egg, André. 2007. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928–1950. *Revista Científica/FAP*, v. 2, p. 143–156.
8. Faria Junior, A. G. de. 1998. Guerra-Peixe e as ideias de Mário de Andrade: uma revelação. *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (UNIRIO)*, v. 2, p. 63–72.
9. Faria, Antonio Guerreiro; Oliveira, Luitgard; Serrão, Ruth. 2007. *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
10. Holanda, Joana Cunha de. 2006. *Eunice Katunda (1915–1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de “Sonata de Louvação” (1960) e “Sonata para Piano” (1961)*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
11. Guerra-Peixe, César. 1966. Os Cabocolinhos de Recife. *Revista Brasileira de Folclore*, n. 15.
12. Guerra-Peixe, César. 1988. *Melos e Harmonia Acústica*. Rio de Janeiro: Ricordi.
13. Machado, Cacá. 2010. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: Moraes, J. G. V. (Org.); Saliba, E. T. (Org.). *História e música no Brasil*, p. 119–163. São Paulo: Editora Alameda.
14. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2 ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa.