

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

JOAQUIM INACIO DE NONNO

DE PETRÓPOLIS A PASÁRGADA

**O CANCIONEIRO DE GUERRA-PEIXE:
CONTEXTUALIZAÇÃO, PROCESSO CRIATIVO E
ANÁLISE.**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

**CAMPINAS
2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N733d Nonno, Joaquim Inácio De.
De Petrópolis a Pasárgada - o cancionero de Guerra-
Peixe: contextualização, processo criativo e análise / Joaquim
Inacio De Nonno. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Guerra-Peixe, César, 1914-1993. 2. Música Brasileira.
3. Canções - Brasil. I. Kayama, Adriana Giarola.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês Petrópolis to Pasárgada - the songbook of Guerra-Peixe:
contextualization, creative process and analysis

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Guerra-Peixe, César, 1914-1993

Brazilian Music

Songs - Brazil

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Adriana Giarola Kayama [Orientador]

Carlos Fernando Fiorini

Helena Jank

Paulo Roberto Peloso Augusto

Martha Herr

Data da Defesa: 13-07-2012

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Joaquim Inácio de Nonno - RA 68828 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente

Profa. Dra. Helena Jank
Titular

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular

Prof. Dr. Paulo Roberto Peloso Augusto
Titular

Profa. Dra. Martha Herr
Titular

À memória de meu pai Laercio De Nonno, que deve estar bem orgulhoso por hoje.

À Vivian, minha companheira, meu oriente, minha referência cardeal e colateral.

À Isabel que, com seu olhar agudo e observador, me surpreende com lições constantes de conhecimento, solidariedade, compreensão, tolerância.

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo profundamente à minha orientadora, Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama, sempre generosamente atenta. Com seu rigor e sua doçura esteve ao meu lado em todo o processo que resultou no trabalho que ora apresento. Aos meus professores Emerson de Biaggi, Helena Jank, Sara Lopes e Verônica Fabrini, com quem tive o privilégio de conviver e usufruir de lições de música, arte e vida. Agradeço, com as melhores recordações e carinho, aos meus colegas de curso, especialmente aos que comigo participavam dos seminários semestrais, verdadeiros fóruns onde o debate, por vezes acalorado, sempre rendeu críticas extremamente positivas, idéias e correções de rumo. Meu muito obrigado especialíssimo a Maria Aída Barroso, minha “mestra” das longas aulas de análise formal e harmônica e das ferramentas do programa *Finale*, de onde partiu toda a digitalização das partituras. A Jane Taylor Guerra-Peixe, sobrinha-neta e herdeira musical de César Guerra-Peixe que, com extrema boa vontade e disponibilidade, facultou-me o acesso aos arquivos do autor, onde pude coletar documentos e manuscritos das partituras, meu mais profundo muito obrigado! A Maria da Glória Capanema, Edino Krieger, Cirlei de Hollanda, Sonia Maria Vieira, Guilherme Bauer, Julieta de Andrade, Fernando Bicudo, Maria do Rosário Tavares de Lima, Nélio Rodrigues, Ruth Staerke, Luitgarde Oliveira, Ruth Serrão, que com seus depoimentos enriqueceram e forneceram subsídios para que eu pudesse fundamentar essa tese. A Achille Picchi, colega de Seminários, fica minha gratidão imensa pelo tesouro que foi ter-me fornecido a correspondência de Guerra-Peixe com Eunice Katunda. Ernani Aguiar, a quem chamo de “irmão”, prestou, generosamente, inúmeras, pontuais e preciosas informações. Foi ele quem resgatou a canção **Felicidade** que o próprio Guerra-Peixe havia dado como perdida e, por isso, fora de catálogo. Agradeço muito carinhosamente a Antônio Guerreiro que pacientemente tentou um contato para que eu acessasse os arquivos de Mozart Araújo junto à Biblioteca do CCBB-RJ. Meu carinho

agradecido à minha filha Isabel De Nonno que estoicamente passou todo um dia na Biblioteca Nacional copiando a correspondência entre Guerra-Peixe e Mozart de Araújo. Meu muito obrigado a Ana Claudia Assis que, através da Biblioteca da Escola de Música da UFMG, generosamente disponibilizou a preciosa correspondência entre Guerra-Peixe e Curt Lange. Um carinho muito agradecido à colega Midori Maeshiro, que paciente e diligentemente conseguiu inserir minha produção técnica/artística na plataforma Sipex. À Rogéria Cristina Soares Esteves que permitiu meu acesso ao depoimento que Guerra-Peixe prestou no Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. À Ajayi Adekanye do Centro de Estudos Africanos e Orientais da UFBA que graciosamente traduziu uma das peças do ciclo **Toadas de Xangô**. Um agradecimento muito especial à Dayana Lemos, bibliotecária e mestra nas regras da ABNT, com sua experiência e seu olhar arguto, formatou este trabalho, nos mínimos detalhes. À Maria José Xavier Barbosa (Zezé), meu “anjo da guarda” que pacientemente suportou todos os momentos de angústia e, sobretudo, as variações de humor de um doutorando temperamental.

À Vivian Wyler, minha mulher, que leu, releu, criticou, aconselhou. Companheira constante de trabalho e de vida.

Handwritten musical notation for the song "Canção Amiga" by Guerra-Peixe. The lyrics are written above the notes.

EU PRE-PAZO UMACHAÇÃO QUE —

FAÇA ACORDAR OS HO MENS EA DOR ME CER- AS CRI

ANÇAS. (AH—)

Guerra-Peixe – “Canção Amiga” (Drummondiana)
Sobre poema de C. Drummond de Andrade

RESUMO

A obra de César Guerra-Peixe cumpriu notável trajetória dentro da história da música brasileira contemporânea. Nascida à luz de uma educação musical variada incluindo o convívio com a festa popular, ela cortejou o dodecafonismo, refutou-o num segundo momento e terminou entregando-se a uma das pesquisas folclóricas mais densas e sérias feitas sobre raízes brasileiras em seu tempo. Este trabalho consiste em relacionar, digitalizar, rever, analisar e estabelecer uma proposta de interpretação para todas as canções de câmara listadas pelo próprio Guerra-Peixe em sua “Relação de Obras para Canto”. Excetuaram-se apenas os ciclos de canções **Drummondiana** e **Sumidouro**, que foram abordados na nossa dissertação de mestrado (1997). Tomando como fio condutor a trajetória intelectual minuciosamente anotada pelo próprio compositor, pretendeu-se acompanhar o seu processo criativo e verificar como isso impacta uma possível interpretação de sua obra vocal. Entre os elementos observados consideraram-se, sobretudo, as influências culturais marcadas, num primeiro momento pela personalidade e Hans Joachim Koellreutter. Posteriormente pela vivência e pelas pesquisas realizadas no Estado de Pernambuco e no Estado de São Paulo. Ao longo de nossa pesquisa pudemos observar, no entanto, que a influência das relações pessoais foi definitiva na construção de sua obra vocal. Sobretudo em sua terceira e última fase composicional. A partir da leitura de sua correspondência com os pesquisadores Mozart de Araújo e Curt Lange, e de uma série de entrevistas realizadas com personagens que conviveram com o autor, e em particular com a cantora Maria da Glória Capanema, pudemos estabelecer a tese de que a obra vocal de Guerra-Peixe foi fundamentada na influência direta ou indireta de seus relacionamentos profissionais ou pessoais.

Palavras-chave: Canção Brasileira, Guerra-Peixe, Música Brasileira.

ABSTRACT

The work of César Guerra-Peixe fulfilled a remarkable trajectory within the history of Brazilian contemporary music. Born in the light of a varied musical education, that included the deep contact with folk festivals, his work first courted dodecaphonism, then refuted it, and ended up delivering himself to one of the most serious and profound researches about Brazilian roots in music in his time. The aim of this work is to list, digitize, review, analyze and establish a proposal of interpretation for all the chamber songs listed by Guerra-Peixe himself in his “List of Singing pieces”. Two cycles of songs, **Drummondiana** and **Sumidouro** will not be approached in this work, as they were examined in our Master’s Degree Thesis (1997). By trailing Guerra-Peixe’s production using as departure point the intellectual trajectory carefully annotated by the composer, our intention was to follow his creative process and see how it impacted one possible interpretation of his vocal work. Among the observed elements, we especially considered the cultural influences Guerra-Peixe suffered, marked, at first, by the personality of Hans Joachim Kollreutter and, later, by the experiences and researches conducted in Pernambuco and São Paulo. Throughout our research saw, however, that the influence of personal relationships was essential to the construction of his vocal work, especially in his third and final compositional phase. From the reading of his correspondence with the researchers Mozart de Araújo and Curt Lange, and a series of interviews with people who knew the author, and in particular with the singer Maria da Gloria Capanema, we could establish the thesis that the vocal work of Guerra-Peixe was primarily based on direct or indirect influence of his professional or personal relationships.

Key-words: Guerra-Peixe, Brazilian Music, Brazilian Song.

LISTA DE FIGURAS

Título – Provérbios nº 1	21
Figura 1 Matriz da Série	22
Figura 2 Série original	22
Figura 3 Comparação entre as duas séries	23
Figura 4 Série retrógrada	23
Figura 5 Série transposta um 5ª acima	23
Figura 6 Compasso 1, fragmento 1	24
Figura 7 Compassos 2.2–4, fragmento 2	24
Figura 8 Compassos 5.2–7, fragmento 3	25
Figura 9 Compassos 10–11, fragmento 4	25
Figura 10 Série transposta meio tom	25
Título – Provérbios nº 2	29
Figura 11 Matriz da Série	30
Figura 12 Série original	30
Figura 13 Inversões dos sons da série	31
Figura 14 Compassos 1–2, elemento recorrente	31
Figura 15 Compasso 2, sugestão de motivo	32
Figura 16 Compassos 2–3, fragmento de três sons – linha da voz	32
Figura 17 Compassos 3–4, grupamentos de três sons curtos no acompanhamento	32
Título – Provérbios nº 3	34
Figura 18 Compassos 1–2, Modelo do acompanhamento	35
Figura 19 Melodia vocal	36
Figura 20 Compassos 1–4, parte instrumental	36
Figura 21 Melodia da voz	37
Figura 22 Compassos 1–2	37
Figura 23 Melodia da voz	38

Figura 24	Compassos 6–10, melodia tonal (Jônio)	38
Figura 25	Compassos 13 – 18, melodia modal (Mixolídio)	39
Figura 26	Compassos 1–6, introdução	39
Figura 27	Compassos 7–11, <i>ostinato</i> na linha superior e sua modificação	40
Título – Felicidade		42
Figura 28	Compassos 1–3, introdução	43
Figura 29	Compassos 3–4, célula que se repete a cada seção	43
Figura 30	Compassos 22.4 – 23, melodia descendente no início da seção D	44
Figura 31	Compassos 11–13, síncope na parte interna do Acompanhamento	44
Figura 32	Compassos 18–19, ornamentos na linha inferior do Instrumento	45
Figura 33	Compassos 26–31, finalização sugerindo Lá menor	45
Figura 34	Compassos 23–28, parte instrumental dobrando a linha vocal	46
Título – Rapadura		48
Figura 35	Compassos 5–12, melodia vocal	50
Figura 36	Escala hexacordal menor, em Sol	50
Figura 37	Compassos 19–24, parte B	50
Figura 38	Ligação entre as partes A e B, utilizando o tema “Peixe Vivo”	51
Figura 39	Célula inicial da parte instrumental	52
Figura 40	Elemento retórico no instrumento	52
Figura 41	Compassos 7.4–9, “de alta prosopopeia”	54
Figura 42	Células dissonantes	54
Figura 43	Compassos 32–40, crescendo de tensão	55
Título – Três Canções		64
Figura 44	Ré, nota pedal	65
Figura 45	Compassos 7–8	65
Figura 46	Compassos 10–13	66
Figura 47	Compassos 13–14	66

Figura 48	Compassos 2–6	69
Figura 49	Compassos 7–11	70
Figura 50	Compassos 12–13	71
Figura 51	Compassos 14–20, instabilidade modal	72
Título – Trovas Capixabas		74
Figura 52	Compassos 1–2	76
Figura 53	Compassos 7–8	76
Figura 54	Compassos 9–11	76
Figura 55	Compasso 12, passagem harmônica	77
Figura 56	Compassos 13–16	77
Figura 57	Compassos 1–5, Sol	78
Figura 58	Compassos 11–12, característica da Seção B	79
Figura 59	Movimento cadencial e retorno ao Tempo Primo	79
Figura 60	Compassos 4–6, silabação e pedal harmônico	81
Figura 61	Compasso 1, introdução	81
Figura 62	Compassos 10.2–16, variação harmônica, melodia escandida e cadência	82
Figura 63	Compassos 4–7 acentos na linha da voz	83
Figura 64	Compassos 1–7	84
Figura 65	Compassos 7–11	85
Figura 66	Compassos 11–14, recitativo	85
Figura 67	Compasso 18	87
Figura 68	Compassos 7–15, acompanhamento percussivo e modulações	88
Figura 69	Compassos 16–20, ampliação melódica	88
Título – Trovas Alagoanas		89
Figura 70	Compassos 1–2, introdução	90
Figura 71	Compassos 3–6	90
Figura 72	Compassos 7–9	91
Figura 73	Compassos 9–10	91
Figura 74	Compasso 2, parte interna do instrumento	92

Figura 75	Compassos 1–2, fórmula rítmica e harmônica	93
Figura 76	Compassos 3–10	93
Figura 77	Compassos 23–31, <i>Coda</i>	94
Figura 78	Compassos 1–5	95
Figura 79	Compassos 1–7	97
Figura 80	Compassos 7–12	98
Figura 81	Melodia da voz em Lá Maior	100
Figura 82	Compassos 1–2, fórmula que se repete	101
Figura 83	Compassos 7–10, inserção do Si menor	101
Título – Ê-Boi!...		102
Figura 84	Compassos 10–11	103
Figura 85	Compassos 12–13, acordes nas duas mãos	104
Figura 86	Compassos 32–33	104
Figura 87	Compassos 16 e 21, modo Lídio em Mi e em Lá	105
Figura 88	Compassos 35–37, na parte inferior do piano	105
Título – Ô, Vaquêro		106
Figura 89	Compassos 1–5.1, Tema do “aboio”	107
Figura 90	Compassos 5–9, “b”	108
Figura 91	Compassos 13–17.1, fusão entre “a” e “b”	109
Figura 92	Compassos 5–6.1, célula temática	109
Figura 93	Compassos 17.3–19 e 32–34, <i>Coda</i>	110
Figura 94	Compassos 22–30, subdivisão das notas para encaixe das sílabas	112
Título – Eu ia Nadá		113
Figura 95	Compasso 1, linha superior do piano	114
Figura 96	Compasso 1, completo	114
Figura 97	Compassos 13–15	115
Figura 98	Compassos 16–17, <i>Coda</i>	115
Título – Mãe D’Água		116
Figura 99	Compassos 1–7, introdução	117

Figura 100	Compasso 8, fórmula de acompanhamento	118
Figura 101	Compassos 18–25, pequena seção “b”	119
Figura 102	Compassos 26–27, fórmula de acompanhamento	120
Figura 103	Compassos 41–45, cadência suspensiva ao final da seção B	120
Título – Linhas de Catimbó		121
Figura 104	Compassos 9–11	123
Figura 105	Compassos 12–14	123
Figura 106	Compasso 15	124
Figura 107	Compasso 17	124
Figura 108	Compassos 21–22, efeito suspensivo na terminação	125
Figura 109	Compassos 1–4, sequência de acordes	126
Figura 110	Fragmento melódico	127
Figura 111	Compasso 15	127
Figura 112	Compasso 23	128
Figura 113	Compassos 25–29, ampliação	128
Figura 114	Compassos 29–33, fragmento melódico uma oitava acima	129
Figura 115	Compassos 57–62	130
Título – Toadas de Xangô		132
Figura 116	Compassos 1–3, acordes dissonantes	133
Figura 117	Compassos 1–2, melodia	134
Figura 118	Compassos 17–18, melodia	134
Figura 119	Compassos 1–2, acompanhamento percussivo	135
Figura 120	Compassos 11–12, contraste entre o piano e a linha vocal	136
Figura 121	Compassos 17–18	136
Título – Duas Canções para Voz e Violão		155
Figura 122	Compasso 1–4, introdução e fórmula de acompanhamento	157
Figura 123	Compassos 35–41, modulação a tons afastados e mudança na linha do violão	158
Figura 124	Compassos 1–3, movimento contrário	160
Figura 125	Compassos 18–23, marcha harmônica	161

Título – Cânticos Serranos nº 1	162	
Figura 126	Compassos 1–4, <i>ostinato</i> e voz em terça	163
Figura 127	Compassos 17–22	164
Figura 128	Compassos 36–39	165
Figura 129	Compassos 43–46, recitativo final	165
Figura 130	Compassos 1–5	168
Figura 131	Compassos 16–21, recitativo	169
Figura 132	Compassos 29–33, <i>Coda</i>	170
Figura 133	Compassos 1–3, introdução e contraposição entre Lá e Sol	172
Figura 134	Compassos 10–12, seção “b” em Dó # menor	172
Figura 135	Compassos 22–25, novo acompanhamento	173
Título – Cânticos Serranos nº 2	174	
Figura 136	Compassos 1–3, introdução	175
Figura 137	Compasso 14, ligação	176
Figura 138	Compassos 22–25	176
Figura 139	Célula	177
Figura 140	Compassos 40–42, escala descendente sobre pedal de ré	177
Figura 141	Compassos 1–2, acordes na linha superior e caráter violonístico na linha inferior do piano	179
Figura 142	Anacruse do compasso 1, Grupamento rítmico	180
Figura 143	Compassos 6–10, quintas paralelas no piano	181
Figura 144	Compassos 1–5, introdução	183
Figura 145	Compassos 7–8, preparação instrumental	184
Figura 146	Compassos 29–38, recitativo	185
Título – Teus Olhos	187	
Figura 147	Compassos 1–4, sugestão de Ré menor, acordes isolados	188
Figura 148	Compassos 20–23, acompanhamento por sequências de tríades	188
Título – Cânticos Serranos nº 3	190	
Figura 149	Compassos 1–3, elemento seresteiro na parte instrumental	191

Figura 150	Compassos 17–18, transição	191
Figura 151	Compassos 27–32	192
Figura 152	Compassos 1–4, introdução	194
Figura 153	Compassos 23–24, novo elemento rítmico	195
Figura 154	Compassos 30–34, elemento percussivo	196
Figura 155	Compassos 54–66	197
Figura 156	Compassos 67–72, <i>Coda</i>	198
Título – Cantigas do Amor Existencial		200
Figura 157	Compassos 14–20, linha inferior do piano com características de violão seresteiro	202
Figura 158	Compassos 1–5, tema – marcha descendente	202
Figura 159	Compassos 15–18, adiantamento da cadência	203
Figura 160	Compassos 1–2	205
Figura 161	Compassos 10–11	205
Figura 162	Compassos 1–4, acompanhamento instrumental, parte inferior	206
Figura 163	Compassos 15–22, mudança rítmica e superposição das Seções	207
Título – Sete Canções de Sonia Maria Vieira		208
Figura 164	Compassos 1–3, efeito retórico do cintilar da estrela	209
Figura 165	Compassos 8–13, canto acompanhado, notas longas ao final	210
Figura 166	Compasso 2, <i>ostinato</i> na parte superior do piano	211
Figura 167	Compasso 1–5, parte inferior do piano	212
Figura 168	Compassos 24–29	212
Figura 169	Compassos 36–40	213
Figura 170	Compassos 1–6, caráter modinheiro no acompanhamento e na melodia	215
Figura 171	Compassos 19–24, reexposição do movimento cadencial	216
Figura 172	Compassos 10–11	218
Figura 173	Compassos 20–21	218
Figura 174	Compassos 22–23	219
Figura 175	Compassos 26–32	220

Figura 176	Compasso 11	222
Figura 177	Compassos 12–13	222
Figura 178	Compassos 18–20	223
Figura 179	Compassos 1–2, quintas paralelas na parte superior, notas pedais na parte inferior do piano	225
Figura 180	Compassos 10–11, linha superior do piano	225
Figura 181	Compassos 16–22	226
Figura 182	Compassos 10–11, condução ao clímax	228
Figura 183	Compassos 12–15	229
Figura 184	Compassos 1–2, fórmula de acompanhamento	229
Título – Tempo de Amor		230
Figura 185	Compassos 1–7, introdução, pedal de tônica, melodia modinheira e parte violonística na linha inferior do piano	231
Figura 186	Compassos 4–7	232
Título – A Solidão e sua Porta		233
Figura 187	Compassos 11–19, seção B, modulante	235
Título – Vou-me Embora pra Pasárgada		237
Figura 188	Compassos 1–4, <i>ostinato</i>	238
Figura 189	Compassos 7–8	238
Figura 190	Compassos 11–13, interpolação de novo elemento rítmico e harmônico	238
Figura 191	Compassos 17–24, seção B	239
Figura 192	Compassos 25–32	239
Figura 193	Compassos 32–34, elemento de ligação	240
Figura 194	Compassos 47–51, ligação com recapitulação do final da seção A	240
Figura 195	Compassos 51–59.1, seção E em Sol Lídio	241
Figura 196	Compassos 59–60, elemento de ligação	242
Figura 197	Compassos 61–67, cromatismo descendente na parte instrumental	242
Figura 198	Compassos 73–79, repetição da frase inicial da melodia	243

Título – Cânticos Serranos nº 4	245	
Figura 199	Compassos 1–3, introdução com quintas paralelas	247
Figura 200	Compassos 5–11, movimento contrário no piano	247
Figura 201	Compassos 22–24, pedal de Mi e acompanhamento mais desenvolvido	248
Figura 202	Compassos 5–9, acordes da parte superior do piano	249
Figura 203	Compassos 1–5, fórmula do acompanhamento instrumental	250
Figura 204	Compassos 30–33 (anacruse), acordes do acompanhamento da seção B	251
Título – Dois Poemas de Portinari	252	
Figura 205	Compassos 1–4, pedal e melodia em Ré menor	253
Figura 206	Compassos 22–24	254
Figura 207	Compassos 30–38, seção C	255
Figura 208	Compassos 1–4, <i>ostinato</i> rítmico no piano	257
Figura 209	Compassos 12–18	257
Figura 210	Compassos 19–28	258
Figura 211	Compassos 32–35, melodia da voz	260

LISTA DE TABELAS

Título – Felicidade		
Tabela 1	Estrutura formal	43
Título – Rapadura		
Tabela 2	Estrutura formal	49
Título – Ê, Boi!!...		
Tabela 3	Estrutura formal	103
Título – Ô, Vaquêro		
Tabela 4	Estrutura formal	107
Título – Eu ia Nadá		
Tabela 5	Estrutura formal	113
Título – Mãe D’Agua		
Tabela 6	Estrutura formal	117
Título – Unicá de Xangô		
Tabela 7	Estrutura formal	133
Título – Oba-ô Quinimbé		
Tabela 8	Estrutura formal	135
Título – Nesta Manhã		
Tabela 9	Estrutura formal	156
Título – Resta, sim, é Remover		
Tabela 10	Estrutura formal	160
Título - Fala		
Tabela 11	Estrutura formal	163
Título – Chuva Miúda		
Tabela 12	Estrutura formal	167
Título – Seremos Dois		
Tabela 13	Estrutura formal	171
Título – História Antiga		
Tabela 14	Estrutura formal	175
Título – Almas Desoladoramente Frias		
Tabela 15	Estrutura formal	180
Título - Confusão		
Tabela 16	Estrutura formal	183

Título – Teus Olhos		
Tabela 17	Estrutura formal	187
Título – Última Ilusão		
Tabela 18	Estrutura formal	190
Título - Arrependimento		
Tabela 19	Estrutura formal	194
Título – Juntos Amamos		
Tabela 20	Estrutura formal	201
Título – Nossos Olhos		
Tabela 21	Estrutura formal	206
Título – Sinto e Provo		
Tabela 22	Estrutura formal	211
Título – Amo as Interrogações		
Tabela 23	Estrutura formal	217
Título - Suave		
Tabela 24	Estrutura formal	221
Título – E Quando o Amor Chegar		
Tabela 25	Estrutura formal	224
Título – Tempo de Amor		
Tabela 26	Estrutura formal	230
Título – A Solidão e sua Porta		
Tabela 27	Estrutura formal	234
Título – Vou-me Embora pra Pasárgada		
Tabela 28	Estrutura formal	237
Título - Prudência		
Tabela 29	Estrutura formal	246
Título - Vivendo		
Tabela 30	Estrutura formal	250
Título – Grunewald		
Tabela 31	Estrutura formal	253
Título – As Pedras Bicudas		
Tabela 32	Estrutura formal	256

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O DODECAFONISMO E SEUS DESDOBRAMENTOS	13
1.1 KOELLREUTTER E O DODECAFONISMO NO BRASIL	13
1.2 A RELAÇÃO DE GUERRA-PEIXE COM O DODECAFONISMO	18
1.3 A PRODUÇÃO MUSICAL QUE REMETE A ESSA ESTÉTICA	20
1.3.1 PROVÉRBIOS Nº 1 (Rio de Janeiro, 1947)	20
1.3.1.1 Análise musical	21
1.3.1.2 Interpretação	26
1.3.2 PROVÉRBIOS Nº 2 (Rio de Janeiro, 1947)	29
1.3.2.1 Análise musical	29
1.3.2.2 Interpretação	32
1.3.3 PROVÉRBIOS Nº 3 (Rio de Janeiro, 1949)	34
1.3.3.1 Análise musical	35
1.3.3.2 Interpretação	40
1.3.4 FELICIDADE (Rio de Janeiro, 1949)	42
1.3.4.1 Análise musical	42
1.3.4.2 Interpretação	46
1.3.5 RAPADURA (Rio de Janeiro, 04/10/1980)	48
1.3.5.1 Análise musical	49
1.3.5.2 Interpretação	53
Capítulo II – A TESE NACIONAL	57
2.1 MOZART DE ARAÚJO, O INCENTIVADOR E O CONSELHEIRO	57
2.2 RECIFE, UM MUNDO NOVO	61
2.3 A PRODUÇÃO MUSICAL QUE REMETE A ESSA ESTÉTICA	64
2.3.1 TRÊS CANÇÕES (São Paulo, 1955)	64

2.3.1.1 I – Suspiros	65
2.3.1.1.1 <i>Análise musical</i>	65
2.3.1.1.2 <i>Interpretação</i>	67
2.3.1.2 II – Poema	68
2.3.1.2.1 <i>Análise musical</i>	68
2.3.1.2.2 <i>Interpretação</i>	68
2.3.1.3 III – Carreiros	69
2.3.1.3.1 <i>Análise musical</i>	69
2.3.2 TROVAS CAPIXABAS (São Paulo, 1955)	74
2.3.2.1 I – Abaixai, ó limoeiro	75
2.3.2.1.1 <i>Análise musical</i>	75
2.3.2.1.2 <i>Interpretação</i>	77
2.3.2.2 II – Ó lua que estás tão clara	78
2.3.2.2.1 <i>Análise musical</i>	78
2.3.2.2.2 <i>Interpretação</i>	80
2.3.2.3 III – Tanto verso que eu sabia	80
2.3.2.3.1 <i>Análise musical</i>	80
2.3.2.3.2. <i>Interpretação</i>	82
2.3.2.4 IV – Ainda que o fogo apague	83
2.3.2.4.1 <i>Análise musical</i>	83
2.3.2.4.2 <i>Interpretação</i>	86
2.3.2.5 V – Vou-me embora, vou-me embora	86
2.3.2.5.1 <i>Análise musical</i>	86
2.3.2.5.2. <i>Interpretação</i>	89
2.3.3 TROVAS ALAGOANAS (São Paulo, 1955)	89
2.3.3.1 I – A viola pela prima	90
2.3.3.1.1 <i>Análise musical</i>	90
2.3.3.1.2 <i>Interpretação</i>	92
2.3.3.2 II – Tomara achar quem me diga	93
2.3.3.2.1 <i>Análise musical</i>	93

2.3.3.2.2. <i>Interpretação</i>	94
2.3.3.3 III – Até nas flores	95
2.3.3.3.1 <i>Análise musical</i>	95
2.3.3.3.2 <i>Interpretação</i>	96
2.3.3.4 IV – Nosso Amor	96
2.3.3.4.1 <i>Análise musical</i>	96
2.3.3.4.2 <i>Interpretação</i>	98
2.3.3.5 V – Canoeiro, canoeiro	99
2.3.3.5.1 <i>Análise musical</i>	99
2.3.3.5.2 <i>Interpretação</i>	102
2.3.4 Ê - BOI!... (São Paulo, 1956)	102
2.3.4.1 <i>Análise musical</i>	103
2.3.4.2 <i>Interpretação</i>	105
2.3.5 Ô, VAQUÊRO (São Paulo, 1957)	106
2.3.5.1 <i>Análise musical</i>	107
2.3.5.2 <i>Interpretação</i>	111
2.3.6 EU IA NADÁ (São Paulo, 1957)	113
2.3.6.1 <i>Análise Musical</i>	113
2.3.6.2 <i>Interpretação</i>	115
2.3.7 MÃE D'ÁGUA (Rio de Janeiro, 1969)	116
2.3.7.1 <i>Análise musical</i>	117
2.3.7.2 <i>Interpretação</i>	120
2.3.8 LINHAS DE CATIMBÓ (Rio de Janeiro, 26/12/1977)	121
2.3.8.1 I – Júlio Gomes	122
2.3.8.1.1 <i>Análise musical</i>	122
2.3.8.1.2 <i>Interpretação</i>	125
2.3.8.2 II – Nanuê, Nanuá	126
2.3.8.2.1 <i>Análise musical</i>	126
2.3.8.2.2 <i>Interpretação</i>	130
2.3.9 TOADAS DE XANGÔ (Rio de Janeiro, 25/12/1977)	132

2.3.9.1 I – Unicá de Xangô	133
2.3.9.1.1 <i>Análise musical</i>	133
2.3.9.1.2 <i>Interpretação</i>	134
2.3.9.2 II – Oba-ô Quinimbé	135
2.3.9.2.1 <i>Análise musical</i>	135
2.3.9.2.2 <i>Interpretação</i>	137
CAPÍTULO III – SÍNTESE NACIONAL: A INCONSCIÊNCIA	139
3.1 ENCULTURAÇÃO: O ALCANCE DE UM IDEAL	139
3.2 MARIA DA GLÓRIA CAPANEMA: MUSA E MENTORA	140
3.3 AS “PALAVRAS” DE SONIA MARIA VIEIRA E UMA PROFUSÃO DE CANÇÕES	144
3.4 DE PETRÓPOLIS A PASÁRGADA	148
3.5 CIRLEI DE HOLLANDA E OS CÂNTICOS SERRANOS Nº 4	150
3.6 DOIS POEMAS DE PORTINARI E A RECONCILIAÇÃO	153
3.7 A ÓPERA INTERROMPIDA PELO PONTO FINAL	155
3.8 A COMPOSIÇÃO VOCAL CORRESPONDENTE A ESTA FASE	155
3.8.1 DUAS CANÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO (Rio de Janeiro, 08/1979)	155
3.8.1.1 Nesta Manhã (27/08/1969)	156
3.8.1.1.1 <i>Análise musical</i>	156
3.8.1.1.2 <i>Interpretação</i>	158
3.8.1.2 Resta, sim, é remover (31/08/1969)	159
3.8.1.2.1 <i>Análise musical</i>	160
3.8.1.2.2 <i>Interpretação</i>	161
3.8.2 CÂNTICOS SERRANOS Nº 1 (Rio de Janeiro, 1973)	162
3.8.2.1 I – FALA	163
3.8.2.1.1 <i>Análise musical</i>	163
3.8.2.1.2 <i>Interpretação</i>	166
3.8.2.2 II – Chuva miúda	167
3.8.2.2.1 <i>Análise musical</i>	167
3.8.2.2.2 <i>Interpretação</i>	170

3.8.2.3 III – Seremos dois	171
3.8.2.3.1 <i>Análise musical</i>	171
3.8.2.3.2. <i>Interpretação</i>	173
3.8.3 CÂNTICOS SERRANOS Nº 2 (Rio de Janeiro, 24/03/1976)	174
3.8.3.1 I – História antiga	174
3.8.3.1.1 <i>Análise musical</i>	174
3.8.3.1.2 <i>Interpretação</i>	178
3.8.3.2 II – Almas desoladoramente frias	179
3.8.3.2.1 <i>Análise musical</i>	179
3.8.3.2.2 <i>Interpretação</i>	182
3.8.3.3 III – Confusão	183
3.8.3.3.1 <i>Análise musical</i>	183
3.8.3.3.2 <i>Interpretação</i>	186
3.8.4 TEUS OLHOS (Rio de Janeiro, 12/05/1976)	187
3.8.4.1 <i>Análise musical</i>	187
3.8.4.2 <i>Interpretação</i>	189
3.8.5 CÂNTICOS SERRANOS Nº 3 (Rio de Janeiro, 08/07/1976)	190
3.8.5.1 I – Última Ilusão	190
3.8.5.1.1 <i>Análise musical</i>	190
3.8.5.1.2 <i>Interpretação</i>	193
3.8.5.2 II – Arrependimento	194
3.8.5.2.1 <i>Análise musical</i>	194
3.8.5.2.2 <i>Interpretação</i>	199
3.8.6 CANTIGAS DO AMOR EXISTENCIAL (Rio de Janeiro, 24/07/1976)	200
3.8.6.1 I – Juntos Amamos	201
3.8.6.1.1 <i>Análise musical</i>	201
3.8.6.1.2 <i>Interpretação</i>	203
3.8.6.2 II – Tua boca diz que não	204
3.8.6.2.1 <i>Análise musical</i>	204
3.8.6.2.2 <i>Interpretação</i>	205

3.8.6.3 III – Nossos olhos	206
3.8.6.3.1 <i>Análise musical</i>	206
3.8.6.3.2 <i>Interpretação</i>	208
3.8.7 SETE CANÇÕES DE SONIA MARIA VIEIRA (Rio de Janeiro, 1979)	208
3.8.7.1 Utopia (08/03/79)	209
3.8.7.1.1 <i>Análise Musical</i>	209
3.8.7.1.2 <i>Interpretação</i>	210
3.8.7.2 Sinto e provo (18/03/1979)	211
3.8.7.2.1 <i>Análise musical</i>	211
3.8.7.2.2 <i>Interpretação</i>	213
3.8.7.3 Da fatalidade (22/03/1979)	214
3.8.7.3.1 <i>Análise musical</i>	214
3.8.7.3.2 <i>Interpretação</i>	216
3.8.7.4 Amo as interrogações (25/03/1979)	217
3.8.7.4.1 <i>Análise musical</i>	217
3.8.7.4.2 <i>Interpretação</i>	220
3.8.7.5 Suave (27/03/1979)	221
3.8.7.5.1 <i>Análise musical</i>	221
3.8.7.5.2 <i>Interpretação</i>	223
3.8.7.6 E quando o amor chegar (06/04/1979)	224
3.8.7.6.1 <i>Análise musical</i>	224
3.8.7.6.2 <i>Interpretação</i>	227
3.8.7.7 O que sou (10/04/1979)	227
3.8.7.7.1 <i>Análise musical</i>	227
3.8.7.7.2 <i>Interpretação</i>	229
3.8.8 TEMPO DE AMOR (Rio de Janeiro, 15/09/1980)	230
3.8.8.1 <i>Análise musical</i>	230
3.8.8.2 <i>Interpretação</i>	232
3.8.9 A SOLIDÃO E SUA PORTA (Rio de Janeiro, 26/09/1980)	233
3.8.9.1 <i>Análise musical</i>	234

3.8.9.2 Interpretação	236
3.8.10 <i>VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA</i> (Rio de Janeiro, 05/05/1986)	237
3.8.10. 1 Análise musical	237
3.8.10.2 Interpretação	243
3.8.11 <i>CÂNTICOS SERRANOS Nº4</i> (Rio de Janeiro, 25/04/1991)	245
3.8.11.1 I – Prudência	246
3.8.11.1.1 <i>Análise musical</i>	246
3.8.11.1.2 <i>Interpretação</i>	248
3.8.11.2 II – Vivendo	250
3.8.11.2.1 <i>Análise musical</i>	250
3.8.11.2.2 <i>Interpretação</i>	251
3.8.12 <i>DOIS POEMAS DE PORTINARI</i> (Rio de Janeiro, 1992)	252
3.8.12.1 I – Grunewald	252
3.8.12.1.1 <i>Análise musical</i>	252
3.8.12.1.2 <i>Interpretação</i>	255
3.8.12.2 II – As pedras bicudas	256
3.8.12.2.1 <i>Análise musical</i>	256
3.8.12.2.2 <i>Interpretação</i>	259
CONCLUSÃO	261
REFERÊNCIAS	265
BIBLIOGRAFIA GERAL	269
ANEXO – CD-ROM (PARTITURAS)	

Introdução

A realização deste trabalho parte de dois princípios primordiais. O primeiro é dar continuidade à pesquisa iniciada na Dissertação de Mestrado intitulada “Nacionalismo, Enculturação e Estética: uma leitura dos ciclos ‘Drummondiana’ e ‘Sumidouro’ de César Guerra-Peixe”, defendida na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997. Naquela ocasião deteve-se o foco sobre os dois grandes ciclos vocais do autor, **Drummondiana** (para voz e orquestra) e **Sumidouro** (para voz e conjunto de câmara). O segundo faz parte do cumprimento de uma função deixada por César Guerra-Peixe em seu testamento musical. Naquele documento, que acabou gerando o livro “Guerra-Peixe um músico brasileiro”, o autor deixou explicitado o seu desejo de que coubesse a nós a análise e avaliação de sua obra de câmara (FARIA, 2007).

Na atual etapa, a empreitada é abordar toda a obra vocal, notadamente, aquela que o próprio Guerra-Peixe catalogou e considerou como “válida” (informação verbal)¹, em sua “Relação de obras para canto”². Descartou-se assim, a sua composição para coral, os hinos e a obra popular para canto, embora sejam vastas e preciosas e aguardem urgente catalogação e pesquisa sistemática.

César Guerra-Peixe nasceu no dia 18 de março de 1914, na cidade de Petrópolis, região serrana do estado do Rio de Janeiro. Foi o filho mais novo de dez irmãos, sendo oito mulheres e dois homens. Sua musicalidade manifestou-se muito cedo posto que, conforme relato dele próprio, seu primeiro cachê foi aos oito anos de idade, “tocando bandolim de ouvido”³. Aos onze anos ingressou na Escola de Música Santa Cecília, em sua cidade natal, onde estudou solfejo, piano e violino. Seu talento musical rapidamente identificado, a notar pela quantidade de medalhas e condecorações conquistadas logo nos primeiros anos de sua formação, conforme nos informa em seu *Curriculum Vitae*, o conduziu para a

¹ Termo usado pelo próprio Guerra-Peixe em entrevista a nós concedida (jan. 1992), em contraposição a outra parte de sua composição que ele próprio descartou e destruiu.

² Trecho de um catálogo da obra elaborado por Guerra-Peixe.

³ Trecho da entrevista concedida ao autor desse trabalho, em janeiro de 1992.

cidade do Rio de Janeiro onde seguiu seus estudos de violino com a célebre professora Paulina D'Ambrósio (1890-1976).

Em 1932, então com dezoito anos, ingressa no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ onde, além das aulas de violino, frequentou as classes de Harmonia Elementar e Conjunto de Câmara. Sob a tutela do professor Newton Pádua (1894-1966) estuda Harmonia, Contraponto e Fuga, e ainda Instrumentação e Composição. Dono de uma personalidade tanto questionadora quanto apaixonada, Guerra-Peixe durante toda a sua vida foi um perscrutador de diferentes propostas que cultivou, na busca de estabelecer um padrão estético que considerasse ideal.

Foi assim que, a partir de 1944 frequentou por dois anos e meio o curso particular de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), com quem estudou Análise, História Estética da Música e Harmonia dos Doze Sons (Dodecafonismo). Juntamente com Cláudio Santoro (1919-1989), Edino Krieger (1928) e Eunice Katunda (1915-1990), seus colegas no curso, foi signatário do *Manifesto Música Viva*, de 1946, em que, entre outras coisas, endossava a necessidade de existir uma linguagem “universalmente inteligível”. Um dos pontos preponderantes do Manifesto, a valorização da música popular sob o aspecto artístico e social permaneceria, mesmo após a condenação das propostas como um todo, um moto, por toda a vida de Guerra-Peixe. Cinco anos após a assinatura do Manifesto, duramente contestado por Camargo Guarnineri (1907-1993) em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, o próprio Guerra-Peixe (1971) colocaria em dúvida a “técnica dos doze sons”⁴ como recurso para sua criação. E reiteraria publicamente esse posicionamento:

Portanto, tenho para mim que o caminho mais acertado para um compositor contemporâneo brasileiro é o trilhar a senda do nacionalismo baseado diretamente nas fontes populares. Pois, os elementos populares é que fornecerão uma série de valores estéticos imprescindíveis na criação da escola brasileira.⁵

⁴ Termo utilizado pelo próprio Guerra-Peixe em *Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*, referindo-se ao dodecafonismo.

⁵ REVISTA FUNDAMENTOS. São Paulo: [s.n.], n. 29, 1952.

A influência de seu intenso contato com o pesquisador Mozart de Araújo (1904-1988) foi um fator igualmente marcante na transformação e desenvolvimento de sua estética musical. Naquele momento pós-dodecafônico, sua busca por uma solução estética lhe pareceu então:

Estar no populário que ainda não tivesse sido utilizado na estilização dos compositores eruditos – populário de qualquer parte do país, não importa qual, mas necessariamente novo. Havia uma boa perspectiva: Recife. Mozart de Araújo insistia para que o compositor vá conhecer sua música *in loco*. (GUERRA-PEIXE, 1971, p.4).

Guerra-Peixe passa a buscar um nacionalismo não artificial, que não fosse mera transposição bruta de temas folclóricos, “de retrato 3x4” conforme jocosamente nos relatou em entrevista, mas sim uma aquisição desses elementos, sua “digestão” e posterior reapresentação numa síntese bem acabada.

Esta era, aliás, a proposta de Mário de Andrade (1893-1945) em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, que Guerra-Peixe leu no ano de 1938 e cuja leitura o deixou “animado” conforme confessou em seu *Curriculum Vitae* (1971). Em 1949, Guerra-Peixe muda-se para a cidade do Recife – Pernambuco, atendendo ao convite para trabalhar numa emissora de rádio. Ali permanece por três anos, onde desenvolve “intensa atividade no terreno da coleta folclórica”. Inicia-se, então, a fase que Guerra-Peixe (1971, p.7) autodenomina “tese nacional”, seguindo assim, a indicação de Mário de Andrade em seu “Ensaio sobre a música brasileira”, que ele deseja, na verdade, superar, para chegar a ideal e derradeira etapa, a da “inconsciência”, quando os elementos folclóricos aflorariam em sua composição por estarem absorvidos, “enculturados”⁶.

Mas para chegar a isso eu tive uma fase de fixação de elementos. Quer dizer, eu fazia uma suíte e procurava manter toda a característica direta dos elementos populares. (...) Agora, depois disso estar no subconsciente, então a gente pode se largar e escrever à vontade.(GUERRA-PEIXE, 1992, p. 8).

⁶ Termo que Guerra-Peixe gostava de usar para se auto referir, tomando emprestado o conceito do antropólogo americano M.J. Herskovits.

Tal inconsciência é a mesma a que Mário se refere em seu “receituário” para Carlos Drummond de Andrade.

Mais adiante você fala em apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo às elites. Tudo errado. Primeiro: não existe esta oposição (...) nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda: ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com suas necessidades imediatas, práticas e espirituais, se relacione com o meio e a terra, com a família, etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional (...) você faça um esforcinho para abrasilizar-se. Depois se acostuma. Não repara mais nisso, e é brasileiro, sem querer. (LOPEZ, 1984, p. 57).

Em Guerra-Peixe, o mergulho profundo, configurará não só uma síntese da pesquisa nacional, mas das tendências musicais de seu tempo.

Para melhor estabelecer sua obra vocal, então, o primeiro pressuposto a ser levado em consideração é a diferenciação desse material face à sua obra instrumental. Enquanto a segunda, iniciando-se muito cedo, acompanha passo a passo as três fases por que passou sua composição, definidas com reconhecido conhecimento de causa, pelo compositor Ernani Aguiar (1995) em sua dissertação de mestrado como **dodecafonismo**, **nacionalismo** e **síntese nacional**, sua obra vocal mais relevante em termos de síntese estética, especificamente os ciclos **Sumidouro** e **Drummondiana**, por exemplo, são fruto, principalmente, de sua maturidade enquanto criador.

Desenvolvida de forma mais aprofundada no momento em que circunstâncias de sua vida pessoal lhe permitem observar de perto o trabalho de um cantor, (a camerista Maria da Glória Capanema [1939], especificamente) percebendo as dificuldades da tessitura, a dicção e a interpretação, sua obra vocal acaba por refletir, não *um* desses elementos objetos de sua preocupação, mas *todos*. É um somatório de intenções e caminhos. Sua preocupação com o bom entendimento do texto em música, assim como a necessidade de encontrar um expressivo intérprete, por exemplo, ficam claros na dedicatória que encabeça a partitura da Drummondiana à sua primeira intérprete: “Para Maria da Glória Capanema, que poderia, se quisesse, criar a escola brasileira de canto”.

Identificado com a dicção e o fraseado que a cantora imprime à sua interpretação, Guerra-Peixe cita indiretamente Mário de Andrade, um defensor de uma escola que altere o conflito que ele crê existir entre a composição nacional e a língua, e que passa pela fonética.

Ao estudar Guerra-Peixe não optamos, apenas, por fixar a obra de um grande compositor que tratou com cuidado excepcional o canto. Iluminamos, na realidade, as propostas do compositor, ele mesmo, abrindo caminho para que as próximas gerações percebam que interpretar canções em língua pátria é vital para a construção de uma identidade musical nacional, especialmente quando se está diante de um *corpus* que se pautou pelo que é essencialmente (e diferencialmente) brasileiro.

Este trabalho usa como guia, além do exame da obra de Guerra-Peixe, a leitura das obras de Pierre Bernac (1899-1979) *The interpretation of french song* (1990); de Dietrich Fischer-Dieskau (1925), *Los Lieder de Schubert* (1984), e de François Le Roux (1955) e Romain Raynaldy, *Le chant intime* (2004).

Cada um deles, a partir de sua experiência pessoal como intérprete, e/ou de sua formação acadêmica como pesquisador, debruçou-se sobre o repertório de câmara de seus países, comparecendo com inestimável contribuição. Bernac, intérprete e amigo pessoal de Francis Poulenc (1899-1963) aborda a interpretação de autores como Jules Massenet (1842-1912), Henry Duparc (1848-1933), Ernest Chausson (1855-1899), Claude Debussy (1862-1918) e Gabriel Fauré (1845-1924) entre outros, além, evidentemente do próprio Poulenc. Le Roux, considerado no seu próprio país como um especialista na canção francesa retoma de maneira explícita a trilha aberta por Bernac, e segue adiante abordando autores como Darius Milhaud (1892-1974), Olivier Messiaen (1908-1992), Vincent D'Indy (1851-1931), Arthur Honegger (1892-1955) e Reynaldo Hahn (1874-1947). E finalmente Fischer-Dieskau cuja carreira está intimamente ligada ao repertório alemão como um todo e ao schubertiano em particular, nos oferece uma preciosa análise das canções de Franz Schubert (1797-1828).

O exemplo desses “mestres da canção” muito nos animou no enfrentamento da tarefa que ora tentamos cumprir. Movidos por igual vontade de erguer e valorizar a canção de câmara brasileira decidimos, então, fazê-lo a partir do repertório vocal de um autor que carece de urgente visibilidade e justa valorização, não apenas pela sua intrínseca e particular qualidade, mas pela necessidade premente de se cultivar o repertório nacional, frequentemente colocado em segundo plano, por falta de conhecimento ou preconceito.

Nosso interesse específico pela obra vocal de César Guerra-Peixe e a escolha deste objeto de estudo, por sua vez, se impôs a partir da familiaridade com a obra, e com seu autor, a quem conhecemos pessoalmente. A partir do convite feito pelo próprio Guerra-Peixe para estrear o ciclo de canções intitulado **Sumidouro**, nasceu não só um convívio musical, do qual brotou, entre outros frutos, os **Cânticos Serranos nº 4**, como também social, em virtude de alguns de seus mais queridos discípulos serem, também, nossos amigos.

Pesou, no entanto, muito mais, e sem dúvida, a identificação de estarmos diante de um catálogo de características específicas, no qual a tese do nacionalismo “inconsciente” ou “enculturado” realizou-se de maneira admirável. Além disso, a obra vocal, como um todo, não foi ainda plenamente estabelecida ou analisada, havendo certa urgência nessa tarefa, uma vez que o falecimento relativamente recente do compositor que a criou, não só acende o interesse das novas gerações por sua criação, como efetivamente possibilita o acesso a depoimentos e documentos em primeira mão.

Para abordar a composição para voz de Guerra-Peixe percebemos, logo de início, a necessidade de uma investigação das circunstâncias em que cada peça foi concebida e gestada. Tal afirmação justifica-se pelo fato de, tendo em mãos a pesquisa feita em seus escritos, bem como entrevistas com pessoas a ele ligadas, vermos o esboço de uma característica. O impacto do circunstancial em cada composição. Suas primeiras três séries de canções intituladas “Provérbios” (1947/1949), por exemplo, estão sob forte influência de sua fase serialista, instigada por seu professor à época H. J. Kollreutter. Já as **Trovas**

Capixabas (1955), com as quadras compiladas por Guilherme Santos Neves e as **Trovas Alagoanas** (1955), com as quadras compiladas por Théo Brandão, assim como todo um grupo de peças isoladas, a saber: **Ê-Boi** (1956) - com texto do próprio Guerra-Peixe sob o pseudônimo de Célio Rocha, **O Vaquêro** (1957) - tema popular de coco e aboio, **Eu ia nadá** (1957) - tema popular de coco, compostas entre os anos de 1955 e 1957, remetem a um período no qual Guerra-Peixe estava inteiramente mergulhado nas questões folclóricas, a partir de sua viagem e permanência em Pernambuco.

As **Sete Canções de Sonia Vieira** (1979), por sua vez, compostas num curtíssimo espaço de tempo, mais precisamente entre o dia 8 de março e 10 de abril são fruto evidente da influência de um período em que o compositor e a letrista estiveram extremamente ligados, conforme a própria Sonia Vieira nos atestou em entrevista.

Os **Cânticos Serranos nº 1** (1970) com poesia de Mario Fonseca, **Cânticos Serranos nº 2** (1976) e **Cânticos Serranos nº 4** (1991), com poesia de Raul de Leoni, e os **Cânticos Serranos nº 3** (1976) com poesia de Reynaldo Chaves, remetem à sua cidade natal. Para celebrá-la, o compositor fez questão de utilizar, nos quatro ciclos de canções, apenas poetas petropolitanos.

Sumidouro (1980), para voz e três instrumentos, por sua vez, foi composto numa época em que Guerra-Peixe e Olga Savary, autora da poesia, mantiveram estreito relacionamento, companheiros de noitadas na gafieira Estudantina, no Rio de Janeiro, conforme relatado pela poeta.

Seu maior ciclo de canções – a **Drummondiana** (1978) foi composto por insistência de sua grande amiga e intérprete Maria da Glória Capanema, que praticamente o impeliu a escrever essa série. A partir de seu relacionamento com Maria da Glória, aliás, brotou praticamente toda a produção vocal composta entre os anos de 1976 e 1978, conforme será exposto adiante ao abordarmos esse período.

Nosso trabalho iniciou então com a reunião de todas as partituras. Além de um significativo material entre curriculum, memorial e recortes de entrevistas

que possuíamos em nosso arquivo pessoal, uma expressiva quantidade foi encontrada na Divisão de Música da Biblioteca Nacional. Conseguimos ter acesso a uma outra parte não só do repertório mas também de referências, graças à boa vontade de Jane Taylor Guerra-Peixe, sua sobrinha-neta e herdeira musical que, generosamente nos disponibilizou o arquivo pessoal mantido em sua casa em Correias – Petrópolis - RJ. As cópias dos ciclos **Provérbios** nº 1, nº 2 e nº 3 foram comparadas com os manuscritos, arquivados no acervo de Mozart de Araújo, da biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil-RJ.

Após a reunião de todo o material, incluindo cópias de manuscritos, cópias manuais feitas por copistas e partituras editadas pela Ricordi – São Paulo e pelos Irmãos Vitale S.A., partimos para a digitalização, ou para a re-digitalização, no caso das já editadas. Infelizmente, não foi encontrado nenhum dos manuscritos referentes às canções editadas pela Ricordi. Nossa certeza de sua correção, no entanto, decorre do fato delas terem sido publicadas numa época em que Guerra-Peixe, ele mesmo, teve a oportunidade de rever o material e aprová-lo pessoalmente. A fim de buscar um parâmetro de referência e um apoio no trabalho de editoração, fomos até à Academia Brasileira de Música, onde encontramos o Programa de Editoração de Obras Sinfônicas e Camerísticas.⁷ Trata-se de um manual de editoração elaborado no ano de 2005, por uma comissão formada por compositores e maestros, todos com vasta experiência nos programas de editoração de partituras. Um Programa que foi organizado “visando a uma padronização de procedimentos notacionais em geral, e a uma diagramação básica para partituras e partes do repertório sinfônico e camerístico”, conforme consta de seu cabeçalho. Todo método de editoração, formatação e diagramação, obedeceu aos padrões estabelecidos por esse documento. Dessa forma, a escolha do programa de editoração foi o *Finale* na versão 2007/2010.

O esteio que ancora nossa tese está assentado nas entrevistas que conseguimos realizar com personalidades que estiveram ligadas a Guerra-Peixe nas mais variadas ocasiões. O compositor Edino Krieger nos forneceu valiosas

⁷ ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Manual de editoração*. Rio de Janeiro, 2005.

informações referentes aos tempos do dodecafonismo e das aulas com Hans-Joachim Kollreutter. Toda uma correspondência com Eunice Katunda, na sua fase imediatamente pós-dodecafônica nos revela um Guerra-Peixe recém rompido de maneira abrupta com aquela estética, e já entusiasmado com a novidade do folclore nordestino.

A cantora Maria da Glória Capanema, em seu precioso depoimento nos ajuda a compreender as peculiaridades de toda uma fase composicional.

A pianista Sonia Maria Vieira nos dá a “chave” de todo um curto, mas prolífico período composicional.

Cirlei de Hollanda, compositora, ex-diretora da Escola de Música Villa-Lobos, onde Guerra-Peixe lecionava, foi a mentora da versão para duas vozes, piano e clarineta da “Drummondiana”, assim como a inspiradora dos “Cânticos Serranos nº 4”.

Guilherme Bauer, compositor, ex-aluno, nos forneceu o precioso método intitulado “Melos e Harmonia Acústica – princípios de composição musical” um guia de composição editado pela Opus – Irmãos Vitale, no qual Guerra-Peixe, a partir de seus ensinamentos deixa transparecer igualmente sua técnica de criação musical. Essa obra foi fundamental na apreciação analítica de suas canções.

A obra citada acima, aliada aos “Principais Traços Evolutivos da Produção Musical” e ao seu *Curriculum Vitae* foram preciosos documentos para nossa informação, mas, sobretudo, por deixar transparecer o processo criativo de Guerra-Peixe.

Para acompanhar, período a período os fatores que induziram ou influenciaram Guerra-Peixe na construção de sua obra vocal, estabelecemos a divisão deste trabalho em três capítulos. Para tanto, tomamos a liberdade de pegar emprestados os termos que o compositor, violinista e seu dileto aluno Ernani Aguiar, com pontual e agudo poder de síntese definiu as fases por onde passou a sua obra. Daremos então aos seus títulos os mesmos termos que utilizou.

Assim, ao primeiro capítulo demos o título de ***O dodecafonismo e seus desdobramentos***. Nele está incluído o repertório que permaneceu como “válido”, notadamente a partir do ano de 1947. Farão parte desta sessão os **Provérbios nº 1** (1947), contendo cinco peças curtas; os **Provérbios nº 2** (1947), com quatro peças, os **Provérbios nº 3** (1949), igualmente contendo quatro peças. **Felicidade** (1949) e a tardia **Rapadura** (1980). Note-se que a inclusão das peças dentro desse título não obedece necessariamente a uma ordem cronológica. Isso porque Guerra-Peixe com seu gênio criador e vivendo a terceira etapa que ele chamou de “síntese nacional” ou “inconsciência” não tinha mais a preocupação de estabelecer rótulos à sua composição. “Rapadura”, por exemplo, apesar de ser uma composição tardia, remete aos tempos de dodecafonismo e de total descompromisso com a tonalidade.

A tese nacional será o título do segundo capítulo. Nele estará incluída toda uma produção que teve a influência direta de seu contato com o folclore e sua pesquisa realizada em Recife e em São Paulo. Estarão incluídos nesse capítulo as **Três Canções** (1955), com o título de “Suspiros”, “Poema” e “Carreiros”; **Trovas Capixabas** (1955) com cinco peças intituladas “Abaixai ó limoeiro”, “O lua que estais tão clara”, “Tanto verso que eu sabia”, “Ainda que o fogo apague” e “Vou-me embora, vou-me embora”; As **Trovas Alagoanas** (1955), contendo cinco peças a saber: “A viola pela prima”, “Tomara achar quem me diga”, “Até nas flores se nota”, “Nosso amor” e “Canoeiro, canoeiro”; **Ê Boi** (1956); **Ô Vaquêro** (1957); **Eu ia nadá** (1957); **Mãe d’água** (1969), **Toadas de Xangô** (1977); **Linhas de Catimbó** (1977).

Ao terceiro e último capítulo daremos o título de ***Síntese nacional: a inconsciência***. Sua obra vocal mais vultuosa estará alocada justamente dentro deste segmento. Os motivos para a concentração de tanta produção nesse espaço de tempo será aprofundado oportunamente no decorrer desse capítulo. Esse foi justamente o período em que houve uma maior influência de circunstâncias e pessoas em sua vida. Deste capítulo farão parte então **Nesta Manhã** (1969); **Resta sim, é remover** (1969); **Cânticos serranos nº 1** (1970) com

três peças: “Fala”, “Chuva miúda” e “Seremos dois”; **Cânticos serranos nº 2** (1976), com três peças intituladas “História antiga”, “Almas desoladoramente frias” e “Confusão”; **Cânticos serranos nº 3** (1976), com duas peças: “Última ilusão” e “Arrependimento”; **Teus olhos** (1976); “Canções de Débora” (1976) que Guerra-Peixe rebatizou e oficializou como **Cantigas do amor existencial**, contendo três peças: “Juntos amamos”, “Tua boca diz que não” e “Nossos olhos”; **Drummondiana** (1978) contendo sete peças: “Canção para álbum de moça”, “Perguntas em forma de cavalo-marinho”, “Qualquer tempo”, “Canto esponjoso”, “Cidadezinha qualquer”, “Canção amiga” e “Festa no brejo”; **Sete Canções de Sonia Vieira** (1979), a saber: “Utopia”, “Sinto e provo”, “Da fatalidade”, “Amo as interrogações”, “Suave”, “E quando o amor chegar” e “O que sou”; **Sumidouro** (1980) contendo quatro peças: “Noite e dia”, “Itinerante”, “Interlúdio” (instrumental), “Ciclos” e “Sumidouro”; **Tempo de amor** (1980); **A solidão e sua porta** (1980); **Vou-me embora prá Pasárgada** (1986); **Cânticos serranos nº 4** (1991), com duas peças: “Prudência” e “Vivendo” e, finalmente, **Dois poemas de Portinari** (1992), a saber: “Grünnewald” e “As pedras bicudas”, composto no ano anterior ao seu falecimento.

A cada capítulo apresentamos, uma a uma, as partituras devidamente digitalizadas, conforme o exposto acima. Toda a revisão técnica está justificada com notas de rodapé e, quando necessário, com textos adjacentes. As ligaduras de expressão, assim como as sugestões de pontos de respiração, estarão identificadas com asterisco e igualmente justificadas em texto adjacente. Nossas propostas de interpretação serão dadas na medida das informações que obtivemos sobre a construção e contextualização de cada peça. O momento histórico-estilístico assim como as circunstâncias em que foram compostas, serão informações fundamentais na justificativa da interpretação proposta. A avaliação do poeta e poema escolhidos será outro fator primordial para se entender as relações das palavras com o estilo musical de cada canção. Com essas informações, aliadas a nossa experiência de 25 anos abordando o repertório brasileiro, nossa intenção é fornecer aos intérpretes e aos estudiosos um maior

número de dados, criando neles o mesmo estímulo e entusiasmo que nos impele na elaboração deste trabalho.

Guerra-Peixe trilhou durante toda a vida um caminho de busca da identidade cultural. Num dos momentos mais férteis e inspirados de sua carreira, colocou em música, por sugestão do crítico Eurico Nogueira França (1913-1992), frequentador juntamente com Guerra-Peixe, Pedro Nava (1903-1984), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) entre outros intelectuais, do “sabadoyle” uma reunião sabatina na casa do bibliófilo Plínio Doyle (1906-2000), o mítico poema “Vou-me embora prá Pasárgada” de Manuel Bandeira (1886-1968). No nosso entender, uma espécie de recado cifrado, indicando que havia finalmente encontrado “o caminho”. Estava em vias de garantir “a amizade do Rei”.

César Guerra-Peixe faleceu no dia 26 de novembro de 1993, aos 79 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro. Seu corpo foi velado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi sepultado no Cemitério de Petrópolis-RJ.

O título escolhido para este trabalho é uma metáfora de sua trajetória.

Capítulo I – O DODECAFONISMO E SEUS DESDOBRAMENTOS

A citação a seguir nos serve como epígrafe do capítulo que passaremos a tratar, no qual apresentaremos o que foi o universo musical de César Guerra-Peixe, num período que corresponde à fase em que compôs suas primeiras canções. Ela é a síntese do comportamento criador no qual Guerra-Peixe mergulhou e de onde brotou toda uma fase composicional bem definida.

Ao freqüentar em 1944 o curso particular de H.J. Koellreutter – a única pessoa que chegou ao Brasil para nos transmitir informações sobre a música contemporânea da época – adota meses depois a técnica dos doze sons, e a partir deste momento sua obra se torna pronunciadamente instável quanto ao ritmo, um ritmo excessivamente complexo. Por essa época o autor não tem a menor preocupação nacionalizante. O seu pensamento estético pode ser resumido no seguinte: um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes: pois toda a repetição, tal-e-qual ou semelhante, não passa de mero primarismo (GUERRA-PEIXE, 1971⁽²⁾).

A par de um tempo em que sua produção instrumental foi tão profícua quanto relevante (entre 1944 e 1946 foram mais de vinte composições, com as mais variadas formações instrumentais, incluindo um noneto e uma sinfonia), a produção vocal de Guerra-Peixe limitou-se basicamente à composição dos Provérbios nº 1, 2 e 3, isso se levarmos em consideração exclusivamente o tempo cronológico. Não há registro de alguma composição vocal que Guerra-Peixe tenha rechaçado, apesar de, segundo informações dele próprio, muita produção de sua fase inicial tenha sido descartada. Adotamos o critério de, não apenas focar as peças citadas acima, mas também aquelas que, apesar de terem sido compostas numa fase posterior, remetem a essa estética atonal / dodecafônica.

1.1 KOELLREUTTER E O DODECAFONISMO NO BRASIL

A abordagem desse período passa, necessariamente pela figura de Hans-Joachim Koellreutter, flautista, compositor e educador, a quem coube trazer

ao país a novidade do dodecafonismo.⁸ Nascido em 2 de setembro de 1915, em Freiburg (Alemanha), aluno dileto de Hermann Scherchen (1891–1966), ele desembarcou no Rio de Janeiro em 16 de novembro de 1937, protegido por amigos diplomatas, tendo em vista suas posições ideológicas antifascistas. Koellreutter, no Brasil, foi o instaurador de um trabalho fundamental de criação e formação, tendo causado à época uma verdadeira revolução na cultura musical do país. Tal revolução compreendeu, na verdade, um projeto artístico e humanístico de amplas dimensões. O debate e a difusão de suas idéias permearam os mais variados meios, como ensino, publicações, regência de concertos, gestão de instituições, animação cultural e a própria obra musical. Sua pedagogia baseada em três preceitos, por ele mesmo enumerados –

1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte, o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor diz, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre "por quê?" Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal. (KOELLREUTTER, 1999).

– não apenas contestou, evidentemente, as tradicionais normas do ensino de música, mas acabou fazendo escolas como a da Universidade Federal da Bahia, da qual foi fundador, onde criou todo um departamento de música com setores de comunicação e percepção auditiva, jazz, música popular e música experimental.⁹ Formou compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger. Curiosamente, foi o próprio Cláudio Santoro, quando seu aluno,

⁸ O termo dodecafonismo vem do grego e significa, em síntese, uma técnica na qual as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada, mas não hierárquica, a série, que permanece obrigatória em toda a peça por ela gerada. A série é uma referência básica, que pode ser manipulada das mais diversas maneiras em uma composição: deslocando-se as notas individuais em uma ou mais oitavas, transpondo-se uniformemente toda a série em qualquer intervalo, invertendo-a ou construindo um tema e seu acompanhamento, sem que necessariamente os temas consistam de doze notas, nem que a série seja transformada em melodia, como bem explica Paul Griffiths em seu livro "A Música Moderna" (1994). Apesar da necessidade de inovação artística da época e de todo o caráter de vanguarda do método dodecafônico, este levou, na verdade, muito tempo para que fosse compreendido. Somente no final da Segunda Guerra Mundial, Schönberg, teve o seu método reconhecido como uma técnica de composição autêntica.

⁹ Koellreutter foi também o fundador, em 1952 da Escola Livre de Música, que deu origem a atual Universidade Livre de Música na cidade de São Paulo, tocou e lecionou na Europa, Ásia e EUA, tendo sido um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira.

que indiretamente o instigou na difusão do método dodecafônico por aqui. Na década de 1940, quando este compunha sua Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas, com trechos onde o embrião da técnica serialista já se fazia notar.

Em 40, quando eu ensinava composição a Cláudio Santoro, ele fazia a "Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas", com trechos que já traziam essas técnicas em embrião. Ele me perguntou o que era dodecafonía. Eu não o forcei a fazer. Eu dava aulas de acordo com minha orientação estética. Ele estudou em conservatório e ouviu falar disso, mas não foi informado. No fundo ele me obrigou, com as perguntas que me fez, a estudar mais a coisa. E escrevi "Invenção", o primeiro trio rigorosamente dodecafônico. Mas quem me levou a fazer isso a sério foi o Santoro. (KOELLREUTTER, 1999).

A declaração acima não apenas revela a personalidade de Koellreutter, como corrobora a mentalidade aberta, humilde e sem preconceitos do mestre. Edino Krieger ratifica a sua atitude com o seguinte comentário:

Na verdade eu fiquei sabendo que Koellreutter começou a se interessar e a se preocupar com o serialismo por causa do Cláudio Santoro. Porque o Santoro, num determinado momento dos trabalhos dele, também chegou a essa mesma encruzilhada. Ele ficou sabendo que havia uma escola em Viena e se interessou. Isso era uma novidade absoluta no Brasil, era a década de 1940, por volta de '44, '45. Então o Koellreutter passou a se informar melhor e a, inclusive, estabelecer digamos, uma didática. Quer dizer, ele estudou o assunto para poder ensinar, para poder esclarecer os alunos dele que estavam curiosos em conhecer [o assunto] (KRIEGER, 2008).

Com seu espírito inquieto e empreendedor, Koellreutter criou, em 1939, juntamente com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egídio de Castro Silva, Brasília Itiberê, Luis Cosme e Otávio Bevilacqua, o Movimento Música Viva, ao qual logo se agregaram seus alunos Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Geni Marcondes e Edino Krieger, e ainda Aldo Parisot e Oriano de Almeida. O Música Viva foi, nas palavras do próprio Koellreutter, "um movimento de compromisso com o desconhecido, o contemporâneo e a renovação." (KOELLREUTER, 1999) Os objetivos do movimento eram basicamente a montagem e apresentação de espetáculos musicais, a educação, a criação, os programas de rádio e a edição.

Em 1939 aconteceu o Primeiro Concerto Música Viva e, em maio de 1940 foi lançado o primeiro número do boletim Música Viva. Nele estava contido um “Manifesto”, no qual se afirmava que “a obra musical é a mais elevada organização de pensamentos e sentimentos humanos da vida e a música é expressão do tempo, novo estado de inteligência” (BOLETIM, 1940). Além da declaração acima, o Manifesto segue com uma declaração de princípios e de intenções que transcrevemos abaixo:

A atividade do grupo “Música Viva” dedica-se principalmente à produção contemporânea e, sobretudo, à proteção da jovem música brasileira: “Música Viva” quer mostrar que em nossa época também existe música, expressão viva de nosso tempo. Além disso, uma das mais importantes tarefas deste grupo consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: “Música Viva” quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida. Eis o nosso programa, cujo único fim é servir a obra musical com todos os esforços.

“Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo. “Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais. “Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica. “Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro. “Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países. “Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela quer informar, ajudar, defender e criticar numa base positiva e objetiva. (BOLETIM, 1940).

O Movimento, a princípio, conglomerou nacionalistas e vanguardistas; mais aqueles do que estes, haja visto os programas da temporada de 1939, em que autores como Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Francisco Braga e Villa-Lobos, entre outros, nenhum deles exatamente vanguardista, foram os escolhidos para a série de apresentações.

Aos poucos, porém, o Movimento se polarizou e, por volta do ano de 1944 aqueles nomes mais ligados ao nacionalismo foram se afastando. Koellreutter, talvez por se sentir apoiado por seus jovens, talentosos e promissores alunos, assume, então, uma postura mais radical em favor da

modernidade e da vanguarda, opondo-se frontalmente ao nacionalismo musical dominante.

O ano de 1944 marcou o rompimento definitivo, quando Koellreutter teve uma desavença com Lorenzo Fernandez, então diretor do Conservatório Brasileiro de Música - RJ, onde dava aulas desde 1939. Desavença essa cujo pivô foi seu então aluno Edino Krieger (2008), que ao solicitar ao CBM uma declaração de freqüência do curso de composição, obteve uma resposta negativa, quando foi informado que aquele curso (o lecionado por Koellreutter) “não era um curso sério”. Koellreutter, evidentemente ofendido, retirou-se do CBM e foi dar seguimento ao seu curso (agora particular) em sua própria casa, no bairro de Copacabana, para onde levou todos os seus alunos.

Em dezembro de 1950 Camargo Guarnieri faz publicar sua virulenta “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, um verdadeiro petardo direcionado à estética vanguardista vigente como um todo, e à técnica dodecafônica em particular, onde o compositor afirma entre outras coisas que “o dodecafonismo, em música, corresponde ao abstracionismo, em pintura; ao hermetismo, em literatura; ao existencialismo, em filosofia; ao charlatanismo, em ciências. É a expressão de uma política de degenerescência cultural”¹⁰, dando a entender obviamente que todos esses movimentos de vanguarda seriam altamente perniciosos à cultura nacional. Koellreutter, por sua vez, em carta datada de 28 de dezembro de 1950, responde, no mesmo tom, pronta e pontualmente, asseverando que “ao contrário do que afirma o Sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não têm saído nestes últimos anos nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma ‘política de degenerescência cultural’ e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma, e que jamais desprezaram o folclore de sua

¹⁰ Trecho da Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil – Jornal O Estado de São Paulo, em 17 dez.1950

terra, estudando-o e assimilando-o em sua essência”. Este relato é, na verdade, uma pequena reflexão acerca dos embates estilísticos que foram tônica na década de 1940. É importante entender os ânimos acirrados a partir dos ideais de estabelecimento da identidade nacional, cultivados pela política do Estado Novo, e plenamente encampados pelos intelectuais da época.

1.2 A RELAÇÃO DE GUERRA-PEIXE COM O DODECAFONISMO

César Guerra-Peixe, a quem a leitura do "Ensaio sobre a música brasileira", de Mário de Andrade, tornou "animado" (GUERRA-PEIXE, 1971⁽¹⁾), por tudo o que deixou registrado, seja em seu memorial, seja nas mais variadas entrevistas que concedeu, sempre deixou transparecer a sua preocupação em criar uma obra que fosse minimamente palatável aos seus ouvintes. Não só palatável como brasileira. Termos como "nacionalizar o dodecafonismo" e "facilitar a aceitação da música, simplificando-a para o leigo em dodecaфонia", por exemplo, deixam transparecer a sua intenção de construir uma obra que não perdesse de vista a sua função primordial de comunicar, a partir de uma linguagem musical que garantisse, em algum nível, a sua aceitação por parte do ouvinte.

Corroboram a afirmação acima declarações suas que estabelecem que, já na conclusão do curso de composição ministrado por Newton Pádua, na fase inicial de suas atividades como compositor, sua obra "assinala uma vaga feição nacional", ainda que "apenas na melodia" (GUERRA-PEIXE, 1971⁽²⁾). Ainda assim, insatisfeito com os resultados obtidos nessa tentativa de "fusão", excluiu de seu catálogo praticamente toda a produção composta naquele período. Não resta dúvidas, no entanto, que a novidade da técnica dodecafônica trazida por Koellreutter, aliada à sua incessante busca por uma identidade musical, acaba por preencher-lhe, nem que tenha sido por um período relativamente curto, o vazio estético que sentia naquele instante,

(...) acreditando fosse esse [o dodecafonismo] na época, para o compositor fugir ao ramerrão que, diga-se de passagem, mediocrizava a música brasileira. Tinha alguma razão. Salvo raríssimas exceções, os compositores já se vinham repetindo de há muito. As obras tinham novos títulos, mas eram repetições daquilo que haviam escrito há anos; enquanto que o folclore – indefeso como sempre, ao alcance de engraçadas deformações – era apontado como o responsável pelas nossas deficiências. Pobre folclore! (E seria mesmo folclore?) (GUERRA-PEIXE, 1971⁽²⁾)

Com seu espírito empreendedor e radical, tornou-se, no período, “o serialista mais convicto, o mais rigoroso” (KRIEGER, 2008, p. 5) dos alunos de Koellreutter. Não que, já naquele primeiro instante, Guerra-Peixe sentisse certo desconforto com os rigores da técnica, que acabavam por resultar, segundo ele próprio, em obras de grande imprecisão rítmica, com ausência, inclusive, de unidade formal. Estas questões, aliadas à sua preocupação com a comunicabilidade da obra musical, são explicitadas por ele próprio, numa fase bem posterior, em que, num irreverente mas humilde *mea culpa*, revela:

Só que depois do dodecafonismo, eu fiquei um tempo imbuído de uns conceitos errôneos. Koellreutter dizia: quando uma música agrada, é porque alguma coisa não está no lugar. A música tinha que desagradar. A gente também compunha sem pensar no problema dos instrumentos; eu compus, o diabo que toque. Tenho músicas que eu não consigo tocar. Hoje penso diferente. A música pode ser difícil, mas tem que ser viável. E a comunicação foi um negócio que sempre me interessou. Não no mau sentido, é claro. (HORTA, 1983)

Tanto que, em 1945, portanto com apenas um ano de estudo da nova técnica, ele passa a se auto-intitular um pseudo-dodecafonista quando inclui contornos melódicos na sua criação e tenta, igualmente, “facilitar a aceitação da música, simplificando-a para o leigo em dodecaфонia” (GUERRA-PEIXE, 1971⁽²⁾, p. 2). Numa reveladora entrevista ao crítico Luiz Paulo Horta, ele declara:

Agora, diga-se a verdade: meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento, lento, de um trio de cordas, introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem um caráter modinheiro. O Koellreutter percebeu isso e disse: é engraçado esse Guerra, cada obra dele é uma coisa diferente. E disse: lá na Europa, não tem ninguém fazendo isso que você faz. E gostou. Ele não era antinacionalista. Então eu, Eunice Katunda, o Edino Krieger, tentamos essa conciliação, que nós achávamos possível, entre o dodecafonismo e o sentimento nacional. (FARIA et al., 2007, p. 180)

No ano de 1946, ao compor a Sinfonia nº 1, para pequena orquestra, ele faz uso tanto de uma série mais acessível, quanto lança mão de figurações rítmicas inspiradas na música popular. Toda essa investida, em vãs tentativas de “nacionalizar o dodecafonismo” (GUERRA-PEIXE, 1971⁽²⁾). O ano de 1949 traria um período de crise na sua composição. Guerra-Peixe, sempre tendo como referência o “Ensaio sobre a Música Brasileira”, reconhece que falta à sua obra o necessário sentido social. A técnica dodecafônica definitivamente não sustenta mais seus anseios e perspectivas. Guerra-Peixe sugere que a solução talvez estivesse nas fontes populares, aquelas “que ainda não tivessem sido utilizadas na estilização dos compositores eruditos”. Mozart de Araújo, amigo influente, espécie de inconsciente crítico, a partir das intermináveis tertúlias acerca do caráter nacional da música brasileira, o impele a conhecer a música e o folclore do Recife (PE) *in loco*. Guerra-Peixe passa, então, o mês de junho de 1949 na cidade do Recife, onde segundo ele mesmo ocorreu “o fato mais importante” em sua “carreira musical” (GUERRA-PEIXE, 1971⁽³⁾). Ele, que em suas próprias palavras “vinha aos poucos procurando um caminho nacionalizante que não fosse aquele já gasto por Villa-Lobos” (GUERRA-PEIXE, 1992), encontra na cidade do Recife e no folclore regional, finalmente, os elementos que tanto procurava. Ali mesmo compõe sua primeira obra propositalmente não dodecafônica, a Suíte para quarteto de cordas. Esse pequeno período e a estada posterior de três anos no local, mergulhando na riqueza de seu folclore,

marcariam, a partir dessa experiência, de forma indelével, toda a composição de César Guerra-Peixe.

1.3 A PRODUÇÃO MUSICAL QUE REMETE A ESSA ESTÉTICA

1.3.1 PROVÉRBIOS Nº 1 (Rio de Janeiro, 1947)

Esse pequeno ciclo, contendo seis miniaturas, é o mais representativo de sua fase dodecafônica, embora já se observe por essa época a utilização da série bastante subvertida por Guerra-Peixe, conforme veremos adiante em nossa análise. Provérbios nº 1 cujos textos são retirados da prosa popular, é dedicado ao diplomata, musicólogo, cantor diletante e membro da Academia Brasileira de Música Vasco Mariz, que a apresentou em público no mesmo ano de sua composição. Não deixa de ser curioso notar a escolha de textos para esta série. Num momento em que Guerra-Peixe afirma, de próprio punho, que não está buscando ser nacionalista, seleciona como base para sua criação, motes extraídos do populário, o que não deixa de conferir um “toque brasileiro”, e de grande poder de identificação, ao trabalho.

1.3.1.1 Análise musical

A fim de identificar as diversas ordens seriais escolhidas por Guerra-Peixe na composição dos Provérbios nº 1, apresentamos abaixo a Matriz (figura 1) feita a partir da série original:

D A C Bb F Ab G Eb F# E B C#

D	A	C	Bb	F	Ab	G	Eb	F#	E	B	C#
G	D	F	Eb	Bb	C#	C	Ab	B	A	E	F#
E	B	D	C	G	Bb	A	F	Ab	F#	C#	Eb
F#	C#	E	D	A	C	B	G	Bb	Ab	Eb	F
B	F#	A	G	D	F	E	C	Eb	C#	Ab	Bb
Ab	Eb	F#	E	B	D	C#	A	C	Bb	F	G
A	E	G	F	C	Eb	D	Bb	C#	B	F#	Ab
C#	Ab	B	A	E	G	F#	D	F	Eb	Bb	C
Bb	F	Ab	F#	C#	E	Eb	B	D	C	G	A
C	G	Bb	Ab	Eb	F#	F	C#	E	D	A	B
F	C	Eb	C#	Ab	B	Bb	F#	A	G	D	E
Eb	Bb	C#	B	F#	A	Ab	E	G	F	C	D

Figura 1 - Matriz da série

A série que Guerra-Peixe teve o cuidado de deixar registrada em sua Relação Cronológica de Composições anotada a partir do ano de 1944 (p. 8), figura 2.



Figura 2 - Série original

Configura-se no Provérbio nº 1 I, com a série apresentada completa na melodia da voz, com inversões do sexto e sétimo sons e enarmonização nos quatro últimos sons (figura 3 - comparação das duas séries).

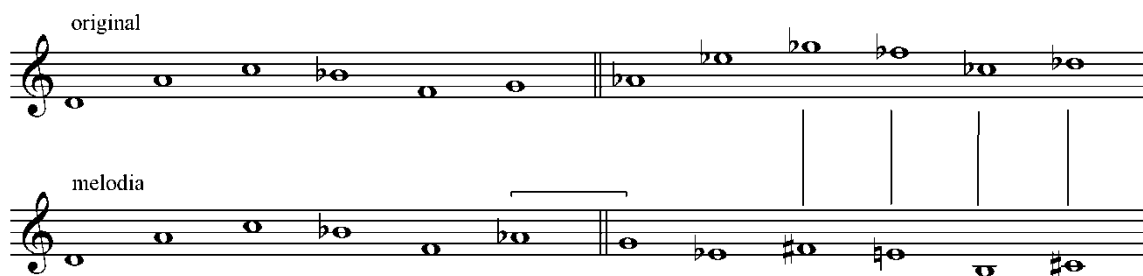


Figura 3 - Comparação entre as duas séries

Sendo estas peças pequenas miniaturas, as séries escolhidas são apresentadas apenas uma vez.

No Provérbio nº 1 II a série aparece retrógrada na melodia da voz, com omissão do 10º som, meio tom acima da original (figura 4).



Figura 4: Série retrógrada

O Provérbio nº 1 III se apresenta com a série transposta uma quinta acima e há duas inversões de sons: entre o sexto e o sétimo som, e entre o 11º e o 12º (na melodia da voz) (figura 5).



Figura 5 - Série transposta uma 5ª acima

O Provérbio nº 1 IV se apresenta com fragmentos da série, sempre utilizando as três últimas notas (sempre na linha da melodia da voz), transposto

em várias alturas. O acompanhamento segue esse desenho, fazendo uma imitação, mas alterando o intervalo de quarta para quinta (vide partitura).

Com relação ao Provérbio nº 1 V, o mesmo é construído sobre fragmentos da série original, apresentados da seguinte maneira:

No primeiro compasso há um fragmento contendo os cinco primeiros sons da fórmula retrógrada da inversa, a partir do nono som da série original. (figura 6)



Figura 6 - C. 1, fragmento 1

Nos c.2.2-4, a série original é apresentada com omissão dos sons 10 e 11, transposta uma quinta diminuta (figura 7).



Figura 7 - C. 2.2 - 4, fragmento 2

No c. 5.2-7 a série original é exposta igualmente com omissão dos sons 10 e 11 (figura 8).

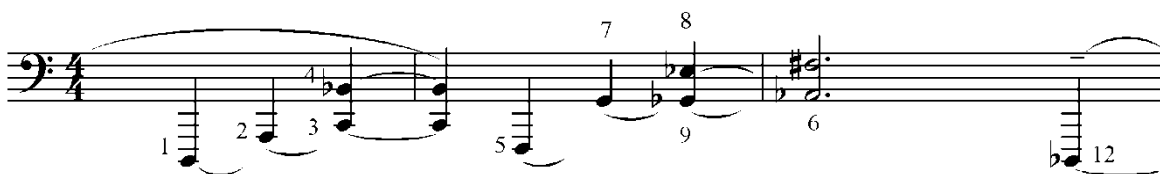


Figura 8 - C. 5.2 – 7, fragmento 3

A peça foi composta utilizando fragmentos que se configuram no acompanhamento pianístico, mas que, aparentemente não se relaciona com a série original. Uma nota pedal – Mi – perpassa todo o trecho na linha da melodia vocal (vide partitura), sublinhada por um acorde pedal formado por duas quintas justas sobrepostas na parte superior do piano (vide partitura). Nos dois últimos compassos em que a melodia da voz muda de nota, o pedal é transposto uma segunda menor acima. Curiosamente, ao se agruparem as notas dos dois últimos compassos forma-se um acorde de mi b menor, com sétima e nona (figura 9).

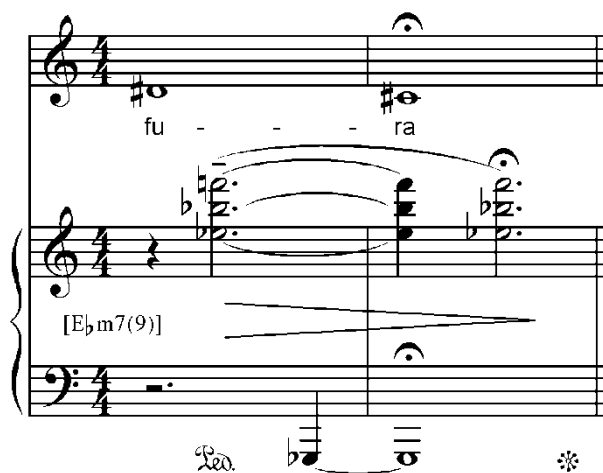


Figura 9 – C. 10 – 11, fragmento 4

Finalmente, no Provérbio nº 1 VI a série é exposta na melodia da voz transposta meio tom acima, iniciando-se no segundo som (figura 10).



Figura 10 - Série transposta meio tom

Cabe observar que a série original é ainda apresentada nos c.7-8 na melodia do acompanhamento, com a inversão já constatada entre o sexto e o sétimo sons.

1.3.1.2 Interpretação

Nossa proposta é que tanto o cantor quanto o pianista jamais percam de vista a “chave” de humor que perpassa a lista de provérbios, mesmo quando seja necessário imprimir um tom mais didático ou mesmo imperioso ao que está sendo dito.

Provérbios nº 1 I

Companhia de dói, companhia boa; companhia de três é má rez.

Os dois compassos iniciais funcionam como um preparo para o que vai ser dito adiante, e deve ir num crescendo de expectativa conforme assinala a dinâmica *p cresc.* no primeiro compasso e *mf cresc.* no segundo compasso. O pianista deve estar atento para que esse pequeno trecho tenha o efeito musical esperado. Espera-se que o cantor saiba aproveitar a relativa liberdade rítmica que lhe é dada, pela pausa na parte do piano e, da mesma maneira expresse o crescendo de expectativa quando diz “companhia de dois”, reforçado pelas indicações de *p cresc.* “Companhia boa” deve ser cantado saboreando a palavra “boa”. Para isso, deve-se estar atento à apojatura a ser reforçada para que esta surta o efeito expressivo proposto. O pequeno interlúdio instrumental que segue (c.6-7) deve ser interpretado com as mesmas intenções de crescendo de expectativa, tirando o melhor partido, para tal, da indicação de *f rit.* no c.7. “Companhia de três” então será cantado acompanhando esse crescendo de tensão, até desaguar no mote final “é má rez”, onde espera-se do pianista uma atitude de decrescente tensão, a qual na parte do piano é indicada pelos saltos descendentes e na do cantor, pela explícita conclusão do provérbio.

Provérbios nº 1 II

Devagar se vai ao longe, e quem depressa anda, logo se cansa.

O andamento largo, indicado, induz ao relativo peso que deve ser impresso nos dois primeiros compassos, explicitados pelo desenho da parte superior do piano (duas colcheias – mínima) sugerindo retoricamente os passos de alguém. Isso é confirmado pelas primeiras palavras da linha do canto – “devagar se vai ao longe” – que devem ser cantadas com a lassidão expressiva de quem está indo para muito longe. No compasso 7, mais uma vez, o piano prepara o que vai ser dito. Com seu ritmo sincopado, ele conduz à frase – “e quem depressa anda”, que deve ser bem aproveitada pelo cantor, tirando o melhor partido das notas curtas e da indicação de *cresc. f.* Para os três compassos finais, sugerimos, independentemente do *decresc.* indicado, um pequeno *ritardando* para melhor expressar o mote final – “logo se cansa”.

Provérbios nº 1 III

O homem é fogo. A mulher é pólvora. Vem o diabo e sopra.

O andamento vivo e as notas curtas e sincopadas, que configuram um verdadeiro balanço entre a parte superior e a parte inferior instrumental, devem ser bastante observados pelo pianista a fim de melhor sublinhar o texto cantado. Ao cantor propomos, de início, uma atitude séria e enérgica para dizer – “o homem é fogo, a mulher é pólvora”. E tirar o melhor partido do trecho – “vem o diabo”, juntamente com o piano, aproveitando ao máximo as notas curtas, em staccato (c.15). O assobio e o trecho final – “e sopra” devem contrastar com a seriedade inicial, sendo interpretados com toda a malícia que o provérbio propõe.

Provérbios nº 1 IV

Vi um homem que viu outro homem... que viu o mar.

Com relação à parte do canto, nos parece que o mais importante, com relação à interpretação, é o crescendo de intenções para expressar o trecho – “vi um homem, que viu outro homem...” e, como se esse mote fosse continuar indefinidamente, criar um clima de surpresa ao dizer – “que viu o mar.” É importante que tanto o pianista quanto o cantor saibam tirar partido do ritmo semínima/colcheia que perpassa toda a canção fazendo um jogo de imitação instrumental/vocal.

Provérbios nº 1 V

A água é mole, a pedra é dura, mas tanto dá até que fura.

O que mais nos chama a atenção, nesse trecho, é o contraste de alturas das notas da parte superior com as da parte inferior do piano. Nossa sugestão é que o pianista crie a idéia da água na mão direita e da pedra na mão esquerda. Quanto à linha vocal, é necessário que o cantor observe o *ostinato* melódico propositalmente colocado para expressar a renitência da água batendo na pedra incessantemente. Observe que só há mudança de som quando se diz a palavra “fura”, que deve assim ser suficientemente enfatizada, para expressar a sua função.

Provérbios nº 1 VI

Amor e menino começam brincando e acabam chorando...

Logo no primeiro compasso é importante que o pianista valorize ao máximo a melodia da mão direita (c. 1-2), que vai em seguida ser repetida pela parte vocal quando diz “amor e menino”, que deve ser interpretado com uma expressão de crescente expectativa. É necessário que o cantor aproveite a liberdade que lhe é concedida no c. 6, através da pausa instrumental, e crie um clima adequado para dizer “começam brincando”, que é induzido pela melodia ascendente com o salto de oitava (Mi b3/Mi b4), no c. 7. A indicação de *ritard.*, no

c. 8, deve ser expressa como uma preparação para a conclusão do provérbio. “E acabam”, com seu *glissando* sobre a nota do# deve ter a expressão estrita de seu significado, e à palavra final “chorando”, sugerimos uma expressão muito menos de tristeza do que de irônica malícia.

1.3.2 PROVÉRBIOS Nº 2 (Rio de Janeiro, 1947)

Inicialmente, convém informar que este pequeno grupo de canções teve a sua composição concluída no mesmo dia em que Guerra-Peixe compôs os Provérbios nº 1, isto é, 25 de junho de 1947, conforme anotação do autor nos manuscritos. E, evidentemente, não é por acaso que este ciclo segue segundo as referências estéticas ditadas pelo dodecafonismo, diferentemente do próximo – Provérbios nº 3, composto no ano de 1949, em que, independentemente da linguagem vanguardista estar claramente presente, já identificaremos centros tonais e a não mais utilização da técnica dos doze sons.

Provérbios nº 2 é um ciclo contendo quatro pequenas peças cujos textos são anexins retirados da prosa popular. Sua estréia se deu no ano de 1949, em São Paulo, na interpretação da cantora atriz e diretora teatral Madalena Nicol.

1.3.2.1 Análise musical

Apresentamos, na figura 11, a série original utilizada na composição destes Provérbios, informada pelo próprio compositor à pg. 8 de sua Relação Cronológica de Composições, assim como a matriz correspondente, com suas diversas ordens seriais, elaborada a partir da série original.

g# e g eb f d a bb b f# c# c

G#	E	G	Eb	F	D	A	Bb	B	F#	C#	C
C	G#	B	G	A	F#	C#	D	Eb	Bb	F	E
A	F	G#	E	F#	Eb	Bb	B	C	G	D	C#
C#	A	C	G#	Bb	G	D	Eb	E	B	F#	F
B	G	Bb	F#	G#	F	C	C#	D	A	E	Eb
D	Bb	C#	A	B	G#	Eb	E	F	C	G	F#
G	Eb	F#	D	E	C#	G#	A	Bb	F	C	B
F#	D	F	C#	Eb	C	G	G#	A	E	B	Bb
F	C#	E	C	D	B	F#	G	G#	Eb	Bb	A
Bb	F#	A	F	G	E	B	C	C#	G#	Eb	D
Eb	B	D	Bb	C	A	E	F	F#	C#	G#	G
E	C	Eb	B	C#	Bb	F	F#	G	D	A	G#

Figura 11 - Matriz da série

Nos Provérbios nº 2 I, a série escolhida pelo autor é apresentada completa nos dois primeiros compassos da parte instrumental, conforme a fig.B¹¹

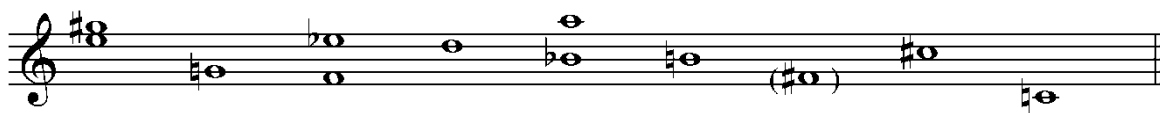


Figura 12 - Série original

Assim como os Provérbios nº 1, estas peças são pequenas miniaturas, e as séries escolhidas são apresentadas apenas uma vez.

Na parte vocal a série é apresentada na íntegra, iniciando-se com o último som (dó natural), seguindo com inversões na ordem de alguns sons conforme a figura 13.

¹¹ O som 10 (entre parêntesis na figura) está omitido na Relação Cronológica de Composições do autor.

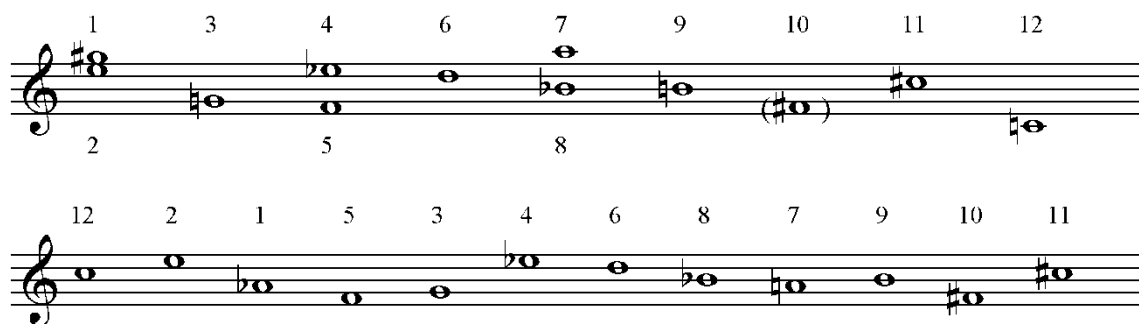


Figura 13 - Inversões dos sons da série

No Provérbio nº 2 II a série é apresentada totalmente subvertida tanto na linha da voz quanto no acompanhamento instrumental. A peça é estruturada em três pequenas partes: uma introdução nos c. 1 e 2 (figura 14); o mesmo trecho reapresentado ampliado e transposto do c. 3.3 ao 6, acompanhando o canto e, finalmente, reexposto nos compassos finais (7 ao 10).



Figura 14 – C. 1- 2, elemento recorrente

No Provérbio nº 2 III, da mesma maneira com ocorre na peça anterior, a série é apresentada fragmentada. Há uma sugestão de motivo formado pelos três primeiros sons da série (figura 15) que se reproduz nos c. 4, 6 (variado) e 7. A fórmula rítmica desse motivo ainda aparece nos c. 11 e 13 com outros intervalos.



Figura 15 – Compasso 2, Sugestão de motivo.

O Provérbio nº 2 IV também se apresenta com fragmentos da série, utilizando grupamentos de três sons com ritmos lentos na linha do canto e ritmos mais curtos no acompanhamento pianístico. Note-se que a linha da melodia da voz, se analisada separadamente da parte instrumental, suscitará um centro em Mi. (figuras 16 e 17).



Figura 16 – C. 2-3, fragmento de 3 sons – linha da voz

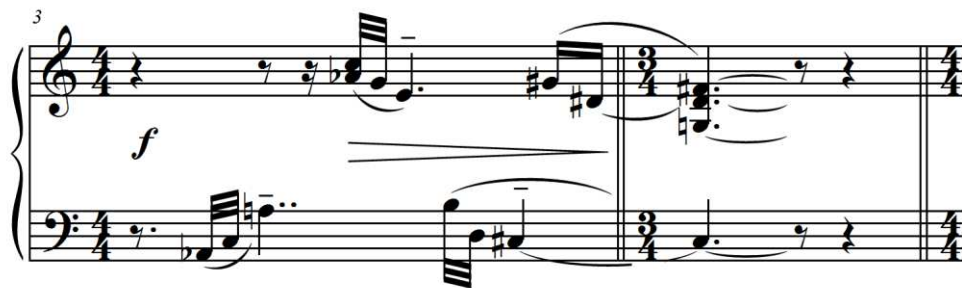


Figura 17 – C. 3-4, grupamentos de três sons curtos no acompanhamento

1.3.2.2 Interpretação

Embora os textos escolhidos para este grupo de canções possuam um caráter mais reflexivo, é importante chamar a atenção dos intérpretes no que se

refere ora à sutil malícia das palavras utilizadas, ora ao tom aconselhador subliminar.

Provérbios nº 2 I

A alegria é uma careta, a felicidade um sorriso.

Os compassos da introdução instrumental, com seus pequenos grupamentos de notas curtas devem ser encarados pelo pianista como uma antecipação retórica da palavra inicial - “alegria”. Propomos que o cantor, por sua vez, aproveite a apojatura do c. 5 e faça dela um sutil esboço de riso, ao entoar o membro de frase “a alegria”. No c. 6.2, o piano deve, mais uma vez, antecipar retoricamente o que vai ser dito na linha da voz logo adiante. Ao membro de frase “é uma careta” (c. 7,8) deve-se valorizar as três semicolcheias, entoando-as quase em *staccato* e fazendo o melhor uso do *decrescendo*, a fim de expressar de maneira enfática o texto cantado. No pequeno trecho instrumental (c. 10) é importante que os *staccati* sejam devidamente valorizados, sempre antecipando o que será cantado imediatamente. Ao trecho conclusivo propomos, tanto ao pianista quanto ao cantor, uma atitude de serena alegria, fazendo o melhor uso da rubrica *ritardando*, para expressar o doce “sorriso” que encerra a peça.

Provérbios nº 2 II

A esperança é o sonho do homem acordado.

Nesta miniatura, o andamento *largo* associado aos dois compassos introdutórios com os saltos da parte superior do piano, que seguem e se repetem nos últimos compassos, dão claramente o caráter interpretativo a ser impresso: uma atitude serenamente pessimista, corroborada pela linha descendente da voz. Chamamos atenção para as rubricas dinâmicas indicadas. Sua estrita observância estabelecerá certamente o clima proposto acima.

Provérbios nº 2 III

Não acorde a má sorte quando ela está dormindo.

Os pequenos grupos de duas colcheias que perpassam a parte instrumental, ora na parte inferior, ora na parte superior, com seus *staccati* e suas alternâncias dinâmicas devem criar o ambiente soturno que irá sublinhar o texto cantado. Propomos, inclusive, que a *fermata* do c. 2 seja enfaticamente valorizada a fim de reafirmar este ambiente. O cantor deve observar que a linha descendente da melodia corrobora as intenções do provérbio. Uma intenção de conselho, mas, sobretudo, de ameaça, será bastante oportuna na interpretação deste trecho.

Provérbio nº 2 IV

Nem sempre a árvore frondosa da fruta saborosa.

Este trecho que encerra o ciclo, com seu andamento *Allegretto* e através das palavras propriamente ditas no provérbio indica, por si, a atitude de aconselhamento, mas também, de sutil malícia que devem ser observados pelo cantor. Quanto à parte instrumental, propomos ao pianista que atente para as notas curtas que se alternam entre a parte superior e a parte inferior do piano, assim como saiba valorizar os ritmos de notas pontuadas seguidas de notas curtas, precipitando ao máximo essas notas curtas, a fim de criar e manter um ambiente retoricamente jocoso a esta pequena canção.

1.3.3 PROVÉRBIOS Nº 3 (Rio de Janeiro, 1949)

Esta última série, com data de 1949, diferentemente das duas anteriores, foi composta num momento posterior àquela fase iminente dodecafônica. **Provérbios nº 3** independentemente de ser um grupo de canções identificado como atonal conforme Guerra-Peixe nos informa em sua *Relação de Obras para Canto* traz, em certos momentos, estruturas modais e tonais, ainda

que de maneira não explícita. O ciclo, “Para Celinha, com a minha dedicação” é dedicado à sua esposa Célia Guerra-Peixe. O manuscrito traz ainda uma segunda dedicatória “para o amigo Mozart”, com certeza o musicólogo e folclorista Mozart de Araújo, cuja intensa e influente relação com Guerra-Peixe será tratada no capítulo II deste trabalho.

1.3.3.1 Análise musical

A primeira peça Provérbios nº 3 I não estabelece um centro tonal definido. Apresenta na parte do piano uma estrutura (figura 18), que perpassa toda a canção, em que os dois primeiros compassos se reproduzem ora integralmente (c. 3, 4, 9-13), ora ampliados (c. 5-7), ora transpostos (c. 8). A melodia (figura 19) apresenta duas frases sendo a primeira (c. 2-6), numa amplitude de terça e a segunda (c. 7-12), transposta variada uma segunda abaixo.

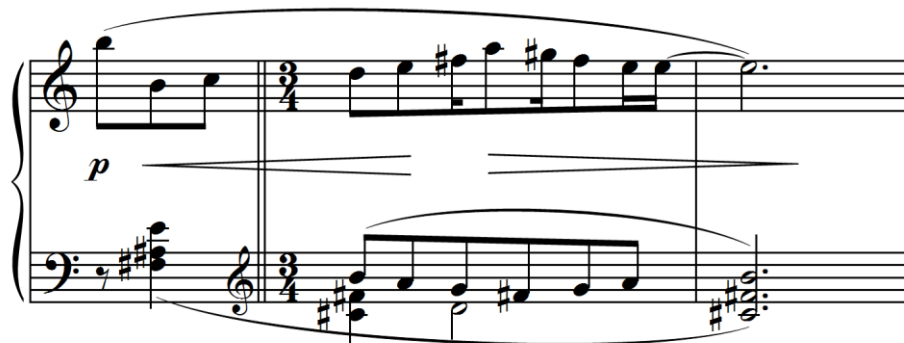


Figura 18 – C. 1-2, modelo do acompanhamento

1ª Frase

Lu - a a de Ja - nei -

2ª Frase

ro e a - mor o pri - mei - ro.

Figura 19 - Melodia vocal

O Provérbio nº 3 II encontra-se na tonalidade de si menor. Nessa peça o autor preocupou-se em realçar a parte instrumental, dando a ela um caráter violonístico tendo em vista o tratamento dado à parte inferior do piano (figura 20). A peça inicia-se com uma introdução que vai do c. 1-4. A melodia do primeiro verso é apoiada na repetição do trecho da introdução. No último tempo do compasso 8 há uma pequena modificação na harmonia conduzindo ao II grau maior que inicia o acompanhamento do segundo verso. Este retorna à fórmula inicial no c. 11 para concluir. A melodia da voz (figura 21) é estruturada de forma simplificada sobre o encadeamento V-I deixando para o instrumento o desenvolvimento melódico da canção.

p *mf* *f*

Figura 20 – C. 1-4, parte instrumental

Figura 21 - Melodia da voz

O Provérbio nº 3 III é baseado numa estrutura de acompanhamento em que os dois primeiros compassos (figura 22), com função de introdução são reproduzidos isoladamente (ora um, ora outro) no decorrer da peça.

Figura 22 – C. 1-2

Embora possam ser identificadas na peça pequenas estruturas tonais, justificadas por acordes (Fá menor e Sol menor) e notas pedais (Dó e Ré, na parte superior do piano), essas se desestruturam na medida em que os encadeamentos não configuram uma linguagem tonal.

A melodia (figura 23) pode ser dividida em 2 partes, sendo a primeira de caráter antecedente e a segunda de caráter conseqüente.

antecedente

2 *mf* 3 *mf cresc.*

A fe - li - ci - da - de pre - ci - sa ser in - te -

consequente

5 *f* *mf ten.*

pi - - - da pa - ra ser sen - ti - - - da.

Figura 23 – melodia da voz

Vale observar que a linha inferior do piano, conforme ocorrido na peça anterior tem um caráter violonístico.

O Provérbio nº 3 IV apresenta uma estrutura harmônica com centro em Mi, sendo a primeira frase em Mi Maior (Jônio), c. 6.2.2-10 (figura 24) e a segunda em Mi Mixolídio, c. 13.2-22 (figura 25).

p

Por mais que o a - mor se en - cu - - - bra

p *mf*

Figura 24 – C. 6-10, melodia tonal (Jônio)

13 *mf* mal se dis - si - mu - - - - la.

13 *mf* *dim.*

Figura 25 – C. 13-18, melodia modal (Mixolídio)

A peça inicia-se com uma introdução de 6 compassos (figura 26) que apresenta o modelo do que virá acompanhando o canto com pequenas alterações.

mf *f* *p*

Figura 26 – C. 1-6, Introdução

A parte instrumental apresenta em sua linha superior um *ostinato* que perpassa toda a canção (figura 27), havendo apenas uma transposição nos c. 9-10, pontuando o final da primeira frase do canto.

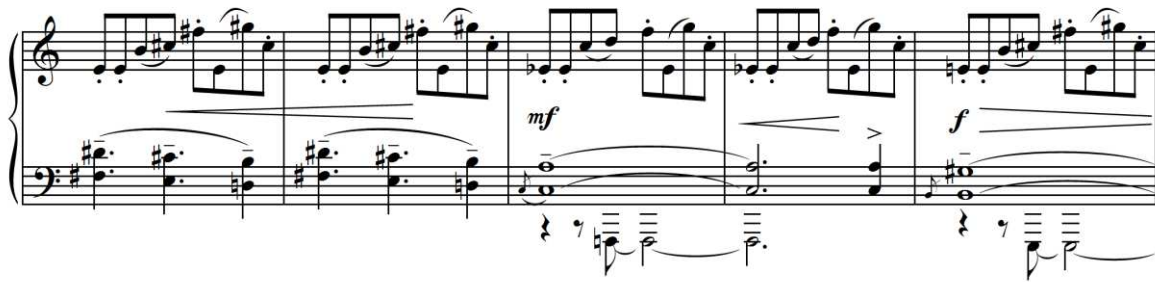


Figura 27 - C. 7-11, *Ostinato* na linha superior e sua modificação

1.3.3.2 Interpretação

É importante observar os contrastes na escolha que Guerra-Peixe efetuou para cada grupo de provérbios. No de nº 1 optou por ditados maliciosos e até jocosos. No de nº 2 os textos são genericamente aconselhadores e ocasionalmente ameaçadores. Já nestes Provérbios nº 3 o caráter é eminentemente romântico.

Provérbios nº 3 I

Lua a de Janeiro e amor o primeiro...

Convém chamar atenção dos intérpretes para o contraste entre a parte instrumental e a vocal. Enquanto o piano desenvolve um dedilhado ininterrupto com colcheias e semicolcheias, a melodia da voz segue com notas longas. Dessa forma, o cantor deve estar atento para não se deixar levar pelo *moto* instrumental. Ao contrário, sugerimos que aproveite as notas longas para expressar com muita dolência a frase “lua de janeiro”. À apojatura do c. 5 sobre o texto “e amor”, propomos uma clara intenção expectante, que será contraposta à tranqüila resolução da frase em “o primeiro”.

Provérbios nº 3 II

Pelejas de namorados são amores renovados...

A peça, com seu centro tonal (Si menor) e sua construção claramente violonística, sobretudo, na parte inferior instrumental, lhe confere um caráter quase popular que deve ser observado pelos intérpretes. É importante que o pianista esteja atento para este fato, imprimindo uma interpretação condizente com esse caráter. Propomos que as notas curtas seguidas de notas pontuadas sejam, assim, o mais precipitadas possível, assim como as síncopes da parte superior do piano. Ao cantor, sugerimos uma interpretação dolente, com o canto o mais ligado possível, tirando o melhor proveito de momentos como o pequeno *glissando* do c. 7, por exemplo.

Provérbios nº 3 III

A felicidade precisa ser interrompida para ser sentida...

O caráter violonístico se repete nesta pequena peça, através da parte inferior do piano. Os dois primeiros compassos devem criar um ambiente de tensão para preparar o que vai ser expresso no canto. Ao cantor, sugerimos uma atitude de certa angústia para melhor expressar o trecho “a felicidade precisa ser interrompida”. Estejam atentos, tanto o cantor quanto o pianista, para que a pausa com fermata (c. 6) reproduza retoricamente a interrupção do sentido de felicidade. Ao trecho final “para ser sentida”, propomos uma atitude de lassidão e tristeza, que julgamos adequada às palavras do texto correspondente.

Provérbios nº 3 IV

Por mais que o amor se incubra mal se dissimula...

A relativamente longa introdução instrumental (considerando o curto tamanho total da peça), com seu caráter *ostinato* deve ser interpretado pelo

pianista como a antecipação da tentativa de esconder um sentimento óbvio. Ao cantor, sugerimos uma atitude que vá do tom aconselhador (primeira frase) ao tom constatador (segunda frase), sem perder, no entanto, o toque sutil e malicioso do provérbio. A nota final com boca fechada deve ter uma intenção de dissimulada malícia, corroborando o texto cantado.

1.3.4 FELICIDADE (Rio de Janeiro, 1949)

A escolha do compositor e jornalista Jorge Faraj (Rio de Janeiro 9/7/1901 - 14/6/1963) remete a um período em que Guerra-Peixe trabalhou como arranjador para gravadoras de música popular. O autor da poesia “Felicidade” foi um profícuo letrista que teve como parceiros Custódio Mesquita, Benedito Lacerda e Newton Teixeira, com quem compôs a célebre “A Deusa da Minha Rua”, cujos versos são considerados exemplo de sua melhor realização.

A peça é dedicada “ao amigo Volney”. Volney Aguiar (10/03/1913-17/12/1992) foi uma figura ilustre da cultura petropolitana; advogado, professor, cantor, presidente da Escola de Música Santa Cecília - Petrópolis-RJ. “Felicidade” é citada na Relação de Obras para Canto de Guerra-Peixe (1991, p. 1) como “fora de catálogo”, pelo fato do compositor tê-la dado por perdida, segundo informações de sua sobrinha e herdeira musical Jane Guerra-Peixe. Durante a realização de nossa pesquisa, no entanto, ela foi reencontrada. Por acaso, e em virtude de sua mudança de domicílio, ocorrida no ano de 2008, o compositor e regente Ernani Aguiar, filho de Volney, achou-a embaixo de um armário permitindo, assim, sua reintrodução no catálogo do autor.

1.3.4.1 – Análise musical

A estrutura formal (tabela 1) segue a estrutura poética, no seguinte esquema:

Introdução	A	B	C	D
c. 1 – 3	c. 3.4 – 9.1	c. 9.2 – 16.1	c. 16.2 – 22.3	c. 22.4 -31

Tabela 1 – Estrutura formal

A introdução instrumental, (figura 28) antecipa parcialmente a melodia da linha vocal.

Figura 28 – C. 1-3, introdução

A cada repetição da palavra “felicidade” o autor faz uso da mesma melodia, conforme a figura 29, com exceção da última vez em que esta aparece, ao contrário das outras, em movimento descendente (figura 30).

Figura 29 – C. 3-4, célula que se repete a cada seção

Figura 30 – C. 22.4- 23, melodia descendente no início da seção D

A utilização de ritmo sincopado na voz interna do acompanhamento (figura 31) associada à linha inferior do instrumento, eminentemente melódica, com ornamentos cromáticos (figura 32) confere à peça um caráter modinheiro, que é quebrado, no entanto, pela utilização de uma harmonia atonal, conforme pode-se observar em toda a canção.

Figura 31 – C.11-13, síncope na parte interna do acompanhamento

18 3

O si - lên - cio chei - o de so - no - ri

Figura 32 – C. 18-19, ornamentos na linha inferior do instrumento

A melodia da voz, se desvinculada do acompanhamento instrumental traz uma sugestão de tonalidade, que é uma marca registrada da composição vocal de Guerra-Peixe. A frase final, por exemplo, sugere uma terminação em La menor (figura 33),

26 3

i - lu - mi - nan - do, co - mo um sol di - vi - no, os ca - mi - nhos sem

mf

29 3

luz do meu des - ti - - - - no...

cresc.

ritardando

Figura 33 – C. 26-31, finalização sugerindo La menor

assim como praticamente toda a linha vocal, tanto pela condução melódica quanto pela linha do baixo que aparece descendente, conduzindo a La. A voz superior do acompanhamento instrumental muitas vezes dobra a linha vocal, servindo como apoio (figura 34).

The image displays a musical score for two systems of music, measures 23-28. The top system (measures 23-25) features a vocal line in treble clef with lyrics: "da - de: Vo - cê, que - ri - da, nas pai - sa - gens de dor de mi - nha". The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef and a left-hand part in bass clef. The right-hand part includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking "cresc.". The bottom system (measures 26-28) continues the vocal line with lyrics: "vi - da, i - lu - mi - nan - do, co - mo'um sol di - vi - no, os ca - mi - nhos sem". The piano accompaniment includes a dynamic marking "mf" and a fermata over the final measure. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 34 – C. 23-28, parte instrumental dobrando a linha vocal

1.3.4.2 – Interpretação

*Felicidade? Encantamento! Luminosidade de um céu cheio de estrelas!
 Felicidade? Sedução singular de roseiras acarinhadas pela luz do luar.
 Felicidade? O silêncio cheio de sonoridade que prende o meu ao teu olhar!
 Felicidade: você, querida, nas paisagens de dor de minha vida,
 Iluminando, como um sol divino, os caminhos sem luz do meu destino.*

É necessário que os intérpretes não percam de vista o evidente caráter modinheiro dessa canção, tanto pela sua condução melódica, quanto pelo próprio poema escolhido. Assim, os três primeiros compassos introdutórios devem logo expressar claramente esse caráter, valorizando ao máximo a melodia na linha superior do piano, assim como os subseqüentes ornamentos na linha do baixo. Sugerimos que a primeira frase do canto, (que se repetirá ao longo da peça), seja dita buscando uma expressão de indagação, a fim de justificar o mote seguinte – “Encantamento! Luminosidade de um céu cheio de estrelas!”, cuja frase deve ser interpretada fazendo o melhor uso do *legato* vocal até concluir a frase com o salto retórico (sol3 / do#4 – c.7-8) para expressar as “estrelas”.

À segunda indagação “Felicidade?” (c. 9), propomos ainda o mesmo tom interrogativo, conduzindo à lassidão da “resposta”: “Sedução singular de roseiras acarinhadas pela luz do luar”, em que sugerimos um cedendo nos compassos 14-15, para melhor valorizar o expressivo arpejo que sublinha a palavra “luar” (c. 15). Observe-se o intencional *fortíssimo* sobre os acordes do compasso 20, que darão sustento retórico à palavra “sonoridade”, assim como, imediatamente, no compasso 21, a pausa instrumental permite ao cantor se expressar livremente ao dizer “que prende o meu ao teu olhar!” Na última vez em que o termo “felicidade” é pronunciado (c. 22-23), note-se que a frase torna-se descendente indicando, de forma evidente, a mudança de tom, quando o poema se refere, então, pessoalmente, à pessoa “querida nas paisagens de dor de minha vida” (c. 24-26). Aí, tanto pianista quanto o cantor devem utilizar toda sua carga expressiva para valorizar essa passagem final, aproveitando, por exemplo, os momentos em que propositadamente a parte do piano dobra a melodia da voz. Sugerimos, assim, um relativo *ritardando* no compasso 26, para se criar, a partir daí, um ambiente conclusivo, que efetivamente se dará com a diluição rítmica da parte instrumental (c. 28-31), sublinhando a dolente frase final.

1.3.5 RAPADURA (Rio de Janeiro, 04/10/1980)

Carlos Drummond de Andrade (Itabira, MG 31/10/1902 – Rio de Janeiro, RJ 17/08/1987), cujas lembranças de infância afloram em muitos de seus poemas, deixa transparecer na verdade, sua disposição em registrar, através desses escritos, uma espécie de biografia do seu tempo de juventude e, particularmente, de suas lembranças escolares, na sua cidade natal, Itabira do Mato Dentro e, posteriormente, em Belo Horizonte (MG) e Nova Friburgo (RJ). Inúmeros poemas seus ilustram esse tempo.

“Esplendor e declínio da rapadura”, nome original do poema que Guerra-Peixe pôs em música é não somente uma dessas recordações como, em seu irônico texto, assinala a perplexidade diante da diversidade cultural, captada por Drummond, certamente, em seus colegas de classe vindos de outros lugares. O título da poesia já é por si, maliciosa referência a uma saga épica. Publicado na coletânea intitulada *Boitempo III* o poema mostra, de maneira humorada, o choque dos “meninos cariocas e paulistas de alta prosopopéia” ao experimentarem “com repugnância” o exótico doce; a voracidade que segue após a primeira mordida e a sua execração final, depois que “o garoto de Botafogo parte um dente” ao experimentá-lo. A alta prosopopéia refere-se claramente ao contraponto entre a cultura cosmopolita de cariocas e paulistas opondo-se à mineira e provinciana.

Guerra-Peixe, a exemplo do que veremos nos próximos capítulos, no tratamento que deu a outras poesias que utilizou em suas canções, inclui, exclui e substitui palavras. O título da canção “Rapadura”, por exemplo é, por si, uma síntese do verdadeiro cabeçalho original, escolhido por Carlos Drummond de Andrade. E a escolha do poema remete, com certeza, à infância do próprio Guerra-Peixe na interiorana Petrópolis de seu tempo, contrastada com seu período de estudos posteriores e suas relações na cidade do Rio de Janeiro. Esta canção teve sua estreia ocorrida no dia 19 de maio de 1983, na Sala Vera Janacopolus, na cidade do Rio de Janeiro, num recital intitulado “Concerto de

Compositores Contemporâneos”, tendo como solista o barítono Eládio Perez Gonzales, acompanhado pela pianista Berenice Menegale.

1.3.5.1 Análise musical

A exemplo do que já ocorrera com as peças vocais da primeira fase composicional, “Rapadura” traz uma linha vocal relativamente simples, quase toda em graus conjuntos, sendo os maiores saltos de quarta justa, dentro de uma tessitura relativamente cômoda para a voz média ou mesmo para uma voz aguda. A linha vocal, no entanto, é sublinhada por um acompanhamento que remete, este sim, a uma estética vanguardista e atonal. Uma das características mais marcantes desta canção, a exemplo do que igualmente ocorre em “Felicidade” é que, se analisarmos puramente sua melodia vocal, em detrimento da harmonia do acompanhamento, constataremos que sua estrutura remete a um centro tonal / modal. A parte pianística é, na verdade, a que induz a desestruturação tonal, a partir de seus “ostinatos” rítmicos e melódicos, das notas pedais, dos movimentos ascendentes e descendentes e dos *clusters*, remetendo a composição ao plano da atonalidade.

A peça está formalmente estruturada no seguinte esquema (tabela 2):

A	interlúdio	B	A'	interlúdio	A''	recitativo	Coda
1-17.3	17.4 – 19	19.4 - 24	25 – 38	39 – 41	42 – 51.1	51 – 54	54.4 – 58

Tabela 2 – estrutura formal

Em relação à melodia da linha vocal, identificamos como elemento predominante a utilização da escala hexacordal¹², menor, em sol, como exemplificado nas figuras 35 e 36:

¹² Escala Hexacordal ou Hexatónica – segundo Wilson (2011), este termo é aplicado em qualquer música, modo ou escala, baseado num sistema de seis diferentes alturas de tons inteiros. WILSON, Charles. Hexatonic. In: *Grove Music Online*. Ed.

5 ① *mp* *mf*

Os me - ni - nos ca - ri - o - cas e ___ pau - lis - tas de ___ al - ta pro - so - po -

9

péi - a nun - ca ti - nham co - mi - do ra - pa - du - - - ra.

Figura 35 – C. 5-12, melodia vocal

Figura 36 – Escala hexacordal menor, em Sol

Por similaridade, a melodia principal da linha vocal é reproduzida parcialmente (c. 14 ao c. 17) em mi, voltando à escala em sol, do c. 27 ao c. 31. Dos c. 32 a 40 a mesma estrutura se apresenta sobre a escala em la, com omissão da sexta. A melodia principal da linha vocal retorna, então, do c. 42 ao c. 48, novamente na escala em sol.

Na sessão B, que se inicia no c. 19 até o c. 24, surge um elemento melódico contrastante, fugindo ao padrão escalar utilizado durante o restante da peça, conforme a figura 37, abaixo:

19 *cresc.* *f*

Pe - dem mais. _____ Mais.

22 *f*

Ao a - ca - bar, há um pe - que - no tu - mul - to.

Figura 37 – C. 19-24, parte B

Ainda em relação à melodia identificamos, no final da seção A'', uma quebra do padrão escalar de Sol, levando a uma sugestão de cadenciamento

conclusivo cujo ponto de maior tensão se dá sobre a nota fá 4¹³ no c. 49, conduzindo a um recitativo numa escala de Mi, *a cappella*, com função de *Coda*.

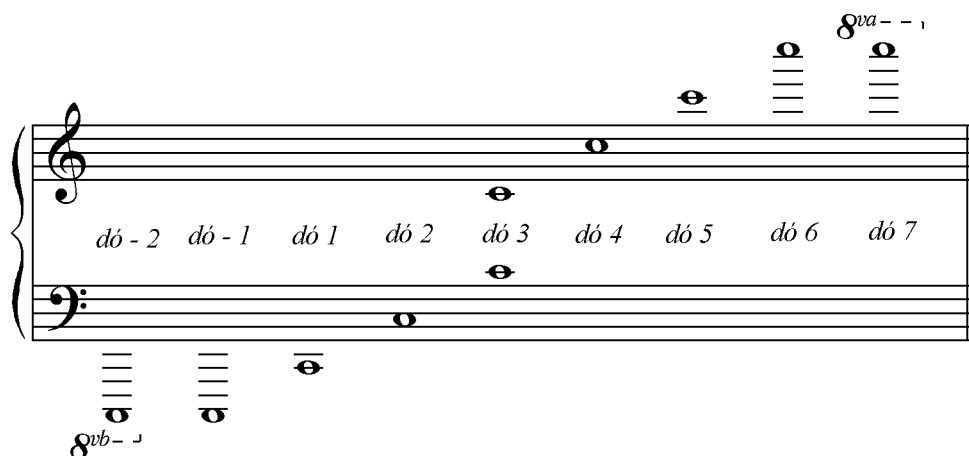
O acompanhamento utiliza-se de “ostinatos” rítmicos e melódicos, notas pedais, movimentos ascendentes e descendentes e *clusters*, criando ambientes sonoros e agindo, assim, como uma espécie de comentarista do poema. Guerra-Peixe toma, inclusive, a liberdade de citar o célebre tema do folclore mineiro “Peixe Vivo”, (figura 38), harmonizando-o atonalmente, o que confere um caráter irônico à melodia.



Figura 38 - Ligação entre as partes A e B, utilizando o tema "Peixe Vivo"

Podemos destacar ainda a incidência da célula melódica, (figura 39), que inicia e permeia toda a peça, ora reproduzida integralmente, ora escandida,

¹³ O sistema que utilizaremos em todo o trabalho estará baseado no esquema abaixo. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994. p. 25.



sendo utilizada como elemento temático, sublinhando situações de expectativa (c. 20-21e 25) e de conflito (c. 39 a 41) sugeridas pelo texto poético.

Piano

f

(Prender os dedos e deixar soar com o pedal)

Ped. * Ped.

Figura 39 – Célula inicial da parte instrumental

No c. 45, o compositor se utiliza de um elemento explicitamente retórico ao incluir um *cluster* para representar a “quebra do dente”, (figura 40):

44

f

par - te um den - te

44

sfz

sfz

Figura 40 – Elemento retórico no instrumento

A canção termina com uma reapresentação do tema do “Peixe Vivo”, harmonizado atonalmente, na qual, ainda uma vez a citação, por sua construção rítmica (o desdobramento da melodia que passa de colcheias para semínimas no c. 56) e pelas indicações de expressão (acentos sobre os acordes, indicação de *poco rit.*), dá a idéia jocosa da “derrocada da rapadura”.

1.3.5.2 Interpretação

*Os meninos cariocas e paulistas de alta prosopopéia
nunca tinham comido rapadura.
Provam com repugnância um naco oferecido pelo mineiro.
Pedem mais.
Ao acabar, há um pequeno tumulto.
Daí por diante todos encomendam rapadura.
Fazem-se negócios em torno de rapadura.
Há furtos de rapadura, conflitos por causa de rapadura.
Até que um garoto de Botafogo parte um dente
da cristalina coleção que Deus lhe deu
e a rapadura é proscrita
como abominável invenção mineira¹⁴*

“Rapadura”, embora a uma leitura superficial, possa parecer mero divertimento sem maiores pretensões artísticas, traz no seu âmago uma variedade de intenções e fino humor, que necessitam tanto por parte do cantor quanto do pianista, artistas que, com sua contribuição pessoal, possam sublinhar as sofisticadas intenções do autor e do poeta. Ao cantor, propomos uma atitude que se desenvolva entre o narrador dos fatos descritos pelo poema e uma sutil “participação” não somente como comentarista, mas, em certas ocasiões, como um verdadeiro personagem que toma partido na pequena trama descrita. Termos como “de alta prosopopéia”, por exemplo, devem ser entoados com a devida importância que o gongórico vocábulo exige, conforme figura 41.

¹⁴ Esta é a versão de Guerra-Peixe, com substituição de algumas palavras.

7 *mf*
lis-tas de al - ta pro - so - po - péi - a

7 *mp*

Figura 41 – C. 7.4-9, “de alta prosopopeia”

Palavras como “repugnância” devem, da mesma maneira, ser valorizadas a fim de exprimir seu exato sentido: note-se que a parte do piano corrobora o termo (repugnância) através de células dissonantes (Sol, Sol#, La) conforme figura 42.

13 (2) *p* *poco cresc.*
Pro-vam com re - pu - g - nância o na-co'o-fe - re

13 *pp* *poco cresc.*

Figura – 42 - Células dissonantes

O crescendo de tensão proposto pelo poema e sublinhado pela composição, com indicação de *cresc. poco a poco* a partir do c.32, no trecho “daí

por diante todos encomendam rapadura; fazem-se negócios em torno de rapadura; há furtos de rapadura; conflitos por causa de rapadura”, devem ser observados, tanto pelo cantor quanto pelo pianista, conforme figura 43.

32 *cresc. poco a poco*
 Fa-zem-se ne - gó-cios em tor-no de ra - pa - du - ra. Há
 32 *cresc. poco a poco*
 35 *f*
 fur - tos de ra - pa - du - ra. Con - fli - tos por cau - sa de ra - pa -
 35 *f*
 38
 du - ra
 38 *pizz. f*
 38 *dim.*

Figura 43 – C. 32-40, crescendo de tensão

Ao termo “parte um dente”, convém que os intérpretes, cada um ao seu modo, reforcem a situação: o cantor, utilizando a palavra “parte” de forme quase onomatopaica e o pianista tirando o melhor partido possível do *cluster*. O mote final: “e a rapadura é proscria, como abominável invenção mineira” convém ser interpretado como uma verdadeira sentença numa atitude de execração, em que o

texto é convenientemente colocado sobre uma escala descendente, sem deixar perder a chave de ironia que perpassa todo o poema.

Capítulo II – A TESE NACIONAL

Assim como no primeiro capítulo evidenciamos a figura de Hans Joachim Koellreutter como mentor da fase dodecafonista de Guerra-Peixe, nesta parte do trabalho veremos como a viagem que Guerra-Peixe empreendeu ao Recife, por questões financeiras circunstanciais, mas, também, muito persuadida pelo pesquisador, musicólogo e folclorista Mozart de Araújo, influenciou a guinada que o autor deu em sua visão estética, atuando diretamente na sua maneira de compor. Em carta a Curt Lange, Guerra-Peixe se refere a ele escrevendo que trata-se de um

sujeito inteligentíssimo e muito culto. Tenho lucrado muito da sua erudição, principalmente no que toca aos aspectos sociais em relação às artes. Percebe as coisas melhor do que os músicos. Não tem preconceito estético, propriamente dito, mas acha que estamos errados compondo música dodecafônica no Brasil (GUERRA-PEIXE e LANGE, 02 jul. 1949).

2.1 MOZART DE ARAÚJO, O INCENTIVADOR E O CONSELHEIRO

Mozart de Araújo, que, à leitura da intensa correspondência com Guerra-Peixe deixa clara a influência de suas idéias sobre o autor, nasceu em 25 de janeiro de 1904 na cidade de Campo Grande, Ceará e faleceu em 23 de junho de 1988, na cidade do Rio de Janeiro. Foi um respeitável colecionador e pesquisador da música brasileira, tendo sido membro da Academia Brasileira de Música, diretor da Revista Brasileira de Cultura, editada pelo Conselho Federal de Cultura e Conselheiro para a Música Popular Brasileira no Museu da Imagem e do Som. Seu vasto e precioso acervo encontra-se hoje na Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. Mozart de Araújo foi o grande incentivador de Guerra-Peixe para que fosse ao Recife pesquisar o folclore, na busca de informações em fonte primária, que de alguma maneira servissem como referência e inspiração para a sua composição. Um incentivador que lhe deu, inclusive, apoio moral e psicológico, naquele período de mudanças em que Guerra-Peixe se

sentia, inclusive, desconfortável para compor e que ficou, efetivamente, três anos sem nada escrever. O próprio compositor informa que “residindo em Recife, tratou de início de marcar suas obras com o selo da cultura pernambucana. Pouco depois, porém, sentindo a distância que separava o seu trabalho das fontes inspiradoras, parou um tempo para pensar e se deixar influenciar pelo folclore pernambucano” (GUERRA-PEIXE, 1971⁽³⁾). Sua interlocução com Mozart de Araújo que antes era pessoal, com a mudança de domicílio, se estabelece através de inúmeras cartas trocadas entre ambos. Nelas, Mozart de Araújo procedendo como um suposto co-responsável pela investida de Guerra-Peixe pelo nordeste, lhe escreve, em algumas ocasiões, inclusive, num tom aconselhador quase didático. O trecho abaixo nos serve de um exemplo dessa atitude:

Por isso que é que elogio você, nas suas pesquisas e nova orientação. Estou certo de que o atonalismo lhe deu audácia e libertação estética. É preciso agora que você encontre a sua libertação como ser social. E isto você só conseguirá afirmando o Brasil musicalmente. Porque então você fará obra de criação no verdadeiro sentido da palavra. Muita gente confunde criação com invenção. É um equívoco que muita gente boa comete. E, no entanto são coisas absolutamente diversas. A mesma confusão existe entre originalidade e ineditismo. Ser original não é ser diferente nem ser único, somente. É antes de tudo, ser autêntico, no sentido de ter “caráter”. Que caráter? Caráter do tempo e do meio, porque caráter pessoal já é outra história, é estilo. (ARAÚJO, 1950⁽¹⁾).

Mais adiante, Mozart de Araújo faz uma verdadeira reflexão, colocando a questão do compositor diante da cultura universal versus a cultura nacional, sempre com o intuito de apoiar e encorajar as investidas de Guerra-Peixe em seu trabalho no Recife.

“Seduzido pelo prestígio de civilizações mais completadas do que a nossa, o compositor brasileiro se sente, por vaidade, talvez na obrigação de fazer música semelhante à música dos expoentes daquelas civilizações. E descamba, sem querer, traído pela vaidade, na escola da estética ou na civilização do modelo escolhido. Mas como ele não faz parte daquela civilização e nem está integrado nela, ele se torna um ser dúbio e ambivalente: como compositor é um satélite que gira em torno de uma estética criada e formada por fatores que lhe são estranhos. E como homem, é um indivíduo que não traduz na sua arte, os seus problemas, a sua concepção do mundo e da vida. (...) O que parece certo é que o artista verdadeiro é o que faz coincidir dentro da sua personalidade, todos os indivíduos de que ele se compõe: o homem, o músico, o compositor, etc. Havendo conflito entre um e outro, o camarada está frito, não produzirá obra estável e permanente.” (ARAÚJO, 1950⁽²⁾)

Tais palavras certamente calaram fundo na percepção de Guerra-Peixe que, muito consciente de sua participação na construção da cultura nacional, faz a seguinte declaração ao *Jornal do Comércio*, ainda no mesmo ano de 1950:

“música brasileira é aquela que surge da fusão de todas as raças que participam da cultura – cultura não no sentido de ilustração ou erudição, mas como expressão de um tempo e de um lugar, expressão de um modo de sentir as coisas, de pensar e de agir. Ora, assim chegaremos a pensar que música brasileira é aquela que possui os elementos que caracterizam o modo pelo qual toda essa gente manifesta os seus anseios, essa música que é necessária a todos”¹⁵ (MIRANDA, 1950 apud EGG, 2004)

2.2 RECIFE, UM MUNDO NOVO

A mudança para a cidade do Recife teve sua primeira etapa em junho de 1949, quando Guerra-Peixe, a convite de Theóphilo de Barros Filho (1911/1969), foi passar um mês naquela capital, contratado pela Rádio *Jornal do Comércio*. Sua função seria organizar a programação musical para os festejos do primeiro aniversário da Rádio. E o entusiasmo diante do “mundo diferente” (GUERRA-PEIXE, 1992⁽²⁾) foi imediato: “cheguei e lá comecei a fazer perguntas”, nos informou em entrevista, e imediatamente se interessou pelos folguedos do Coco, do Maracatu e do Xangô: “só tem que eu não esperava encontrar tanta coisa boa, muito superior àquilo que eu esperava”. Sobre esse episódio relata o próprio autor em seu currículo, com o sub-título: “Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco.”

O fato mais importante ocorrido na carreira musical de Guerra-Peixe se deu quando, em junho de 1949, passou um mês no Recife, a fim de trabalhar as partituras musicais para as comemorações do primeiro aniversário da Rádio *Jornal do Comércio*. Guerra-Peixe que vinha aos poucos procurando um caminho nacionalizante que não fosse aquele já gasto por Villa-Lobos, sentiu no Recife que no seu folclore encontraria os elementos que procurava. E assim foi. E então no Recife escreveu sua primeira obra não dodecafônica, a *Suite para quarteto de cordas ou orquestra de cordas* (...). Após isso, a influência pernambucana, e talvez também nordestina, foi quase que permanente (GUERRA-PEIXE, 1971⁽³⁾).

¹⁵ Entrevista a Haroldo Miranda – *Jornal do Comércio*, Recife, 9 jul.1950.

Mas a mudança definitiva de domicílio deu-se, na verdade, a partir do dia 16 de dezembro de 1949, quando Guerra-Peixe fixa residência na cidade do Recife, lá permanecendo até o dia 27 de novembro de 1952.

Conforme observamos anteriormente, mesmo durante a fase dodecafônica Guerra-Peixe sentia a necessidade de se manifestar artisticamente de uma forma comprometida com a cultura nacional. Tanto que, já no ano de 1946, isto é, em pela fase serialista, ele confia ao seu interlocutor de quase uma vida inteira Curt Lange: “falando um pouco de mim: parece que estou me encaminhando bem para fazer uma música sob ligeira influência nacional, na técnica dos 12 sons. No caso trata-se apenas de ‘influência’ e não ‘nacionalismo’”. (GUERRA-PEIXE e LANGE, 15 jul. 1946).

Em outra carta, ainda no mesmo ano, Guerra-Peixe pede a avaliação de Curt Lange acerca de sua recém-composta Sinfonia nº 1, nos seguintes termos:

A ‘Sinfonia’ aí está. Espero de sua competência e cultura uma opinião sincera e rigorosa. (...) Sob o ponto de vista ‘nacional’ é que mais desejo de sua impressão - pois estou compondo dessa maneira, atualmente - mas não quero me apegar a um pensamento limitado e fazê-lo rotina. Posso estar errado, atualmente, procurando fundir ‘nacionalismo’ com atonalismo (quantos ‘ismos!’) (...) Aguardarei a sua valiosa opinião, sobre esta obra. (GUERRA-PEIXE e LANGE, 02 set. 1946).

Os trechos acima demonstram a inquietação e a necessidade que o autor sentia de se manifestar, nem que fosse minimamente, de maneira relacionada com a cultura brasileira, assim como justificam a forma desabrida com que Guerra-Peixe, a partir do contato vivo com o folclore nordestino, abraçou e fez dele referência em toda a sua criação musical posterior.

Com sua permanência em Pernambuco, inicia-se então uma metódica pesquisa do folclore local com a coleta de material do Maracatu, Cabocolinhos, Coco, Xangô, Catimbó, Bumba-meu-boi, Pregões, Pastoril, além do Frevo e da Reza-de-defunto. Seu entusiasmo diante da riqueza de material melódico e rítmico encontrado é patente. Em carta à compositora e pianista Eunice Catunda, amiga

pessoal e colega dos tempos dodecafônicos, Guerra-Peixe, com sua eventual irreverência escreve:

Em matéria de folclore musical pernambucano eu estou craquíssimo (sic). Incluindo as cidades de Recife, Paulista, Olinda e Caruaru, eu tenho uma pesquisa completa da música de Maracatu. (...) De tudo, posso afirmar que sou 'batata' em três coisas, sou doutor nos três brinquedos: Maracatu, Xangô e Reza de Defunto. (Se você souber de alguém que queira morrer, tendo uma cantorzinha durante toda a noite, eu poderei organizar um coro e fazê-lo interpretar as rezas de defunto a qualquer momento...) (GUERRA-PEIXE, 1952).

Tal pesquisa resultou na publicação de uma das obras mais consistentes a respeito do assunto tratado: os “Maracatus do Recife”. O pesquisador e folclorista, secretário geral da Comissão Paulista de Folclore, Diretor do Museu do Folclore de São Paulo, professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Rossini Tavares de Lima (1915/1987), no prefácio intitulado “A Guisa de Apresentação”, considera essa obra como “um trabalho de Guerra-Peixe (em que) os estudiosos do assunto já não terão dúvidas de que ele preencherá uma das mais sérias lacunas da nossa pequena bibliografia científica sobre folclore musical brasileiro” (GUERRA-PEIXE, 1981). Na verdade, a publicação dessa obra foi uma imposição feita por Rossini Tavares de Lima, com quem Guerra-Peixe trabalhou durante sua estada em São Paulo. A ele o compositor se refere como um “homem de convicções definidas, idéias liberais e posição absolutamente firme, examinou todo o meu documentário e me impôs escrever um livro sobre o Maracatu.” (Idem, p.13) De fato, o livro é o resultado da pesquisa que Guerra-Peixe fez com absoluto critério e paciência, custando-lhe “três anos de pesquisas de campo, inclusive em longas madrugadas; bem como a leitura de numerosos livros e revistas” (Idem, p. 14), indo visitar pessoalmente os locais e anotando pessoalmente melodias e ritmos dos folguedos, estabelecendo comparações entre as diversas modalidades de Maracatus.

Conforme informamos acima, todo o interstício, que no caso de sua composição vocal foi de seis anos, de 1949 até 1955, serviu como um período de gestação para a segunda fase composicional de Guerra-Peixe. Nessa fase em

que o autor faz uso de idéias, temas e ritmos retirados diretamente do folclore. Morando, à essa ocasião na cidade de São Paulo, o autor relata que “somente residindo em São Paulo é que melhor pode compreender o estilo nordestino de Pernambuco. E assim, umas obras foram feitas de modo a refletir de forma direta o folclore; outras, segundo exigências da própria forma, tais elementos aparecem não diluídas, mas de jeito variado” (GUERRA-PEIXE, 1971⁽³⁾). Poderemos perceber, no entanto que, com a experiência pregressa associada à sua genialidade, mesmo nessa fase, encontraremos nas suas canções passagens onde se percebe claramente os elementos de sua fase atonal/dodecafônica, aliada a passagens de pura tonalidade e o modalismo característico da música nordestina, conforme veremos adiante nas análises musicais das canções que se referem a esse período.

Incluimos neste capítulo não somente as canções compostas dentro desse período cronológico, mas, também, a exemplo do procedimento estabelecido no primeiro capítulo, canções tardias cuja temática volve ao folclore ou às manifestações culturais a que Guerra-Peixe foi submetido durante sua pesquisa folclórica.

2.3 A PRODUÇÃO MUSICAL QUE REMETE A ESSA ESTÉTICA

2.3.1 TRÊS CANÇÕES (*São Paulo, 1955*)

Este pequeno ciclo, com poesias de Jayme Griz, foi registrado em disco pelo musicólogo e diplomata Vasco Mariz (22/01/1921). Jayme Griz (1900-1981) foi poeta e folclorista, com algumas publicações a esse respeito, conferencista e membro da Academia Pernambucana de Letras. Alice Ribeiro (1920-1988), a quem as canções são dedicadas, foi uma cantora cujo currículo conta com inúmeras turnês nacionais e internacionais, apresentações e gravações nos países do leste europeu. Casada com o compositor e regente José Siqueira, foi membro da Academia Brasileira de Música.

2.3.1.1 I – Suspiros

2.3.1.1.1 *Análise musical*

A peça, no modo Mixolídio, é construída sobre a nota pedal de Ré (figura 44), com incursões no modo Jônio, criando assim um colorido harmônico com a utilização da passagem cromática Dó sustenido – Dó bequadro.

The musical score for Figure 44 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. It begins with a dynamic marking of *dim.* and a tempo marking of *leggiero*. The melody is composed of eighth-note chords, with a slur over the first two notes of each measure. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. It features a steady bass line of sustained eighth notes, all of which are D4 (Ré), serving as a pedal point. The notes are beamed together in pairs.

Figura 44 – Re, nota pedal

Nos c. 7-8 há uma quebra no padrão (figura 45), mudando-se o pedal para Mi, mantendo-se, no entanto, a utilização da escala de Ré Mixolídio, explicitada nos acordes da linha superior do piano, nestes mesmos c. 7- 8.

The musical score for Figure 45 shows measures 7 and 8. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a dynamic marking of *f*. The lyrics are "pi - - - ros" under the first measure and "E - - - que sus-" under the second. The piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of chords, with a slur over the first two notes of each measure. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. It features a steady bass line of sustained eighth notes, all of which are E4 (Mi), serving as a new pedal point. The notes are beamed together in pairs. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the piano part.

Figura 45 – C. 7-8

A partir do c. 9, a peça retoma o pedal de Ré, mas com uma inclinação a Sol Mixolídio, caracterizada pela indicação de Fá bequadro, nos c. 10-13 (figura 46).

10 *p* *cresc.*
E eu co-mi tan - to e

10 *p* *cresc.*

Figura 46 – C. 10-13

Nos c. 13-14 (figura 47) há nova quebra de padrão com o surgimento de uma escala alterada de Sol Mixolídio, descendente, levando ao c. 14 em Dó Mixolídio.

13 *f*
tan - to Os sus - pi - ros da Ma -

13 *f*

Figura 47 – C. 13-14

Do c. 16 ao fim há o retorno do pedal de Ré e a conclusão da peça. Convém observar que sempre que há a quebra no padrão, o retorno ao pedal se dá com a utilização da célula do c. 1, na parte inferior do piano.

2.3.1.1.2 *Interpretação*

*Maria boleira é especialista em suspiros.
E que suspiros!
E eu comi tanto e tanto
Os suspiros da Maria
Que terminei suspirando por ela...*

A canção, com sua conotação maliciosa, deve ser empreendida desde a introdução instrumental com um toque em que as semicolcheias sejam bastante precipitadas (parte inferior do instrumento) para que a rítmica da peça mantenha esse caráter expressivo. Ao cantor, é importante atentar para o *cresc.* do c.6, e valorizar suficientemente a palavra “especialista”. No c. 7, sugerimos um pequeno *cedendo* no primeiro tempo do compasso para poder tirar o melhor proveito do arpejo sob a palavra “suspiros”. As apojaturas breves (c.8-9) sublinham o tom de malícia e duplo sentido da frase. É importantíssimo que o cantor esteja atento a esse detalhe. A partir do c. 11, quando a peça se encaminha para o ponto culminante, propomos ao cantor que acompanhe o *cresc.* do piano para expressar a sensação à medida em que comeu “tanto os suspiros da Maria”. A conclusão (c.16-19), contrastante com a frase anterior, deve ser tomada pelos intérpretes com uma atitude de doce, quase pueril, singeleza. E com um toque de melancolia. Para tanto, o cantor tem, inclusive, a liberdade de expressão dada pelo recitativo (c.16-17)

2.3.1.2 II – Poema

2.3.1.2.1 *Análise musical*

A peça tem um caráter eminentemente modinheiro, caracterizado pelo estilo do acompanhamento, especialmente pela parte inferior do piano que faz

uma imitação de um baixo de violão. O tom é Si menor, com breve passagem por Mi menor nos c. 9 a 11.

A melodia de notas longas faz um contraste constante com o piano, que é bastante articulado.

No c. 7 há um efeito retórico interessante sobre a palavra “triste” com a utilização da dominante do VI grau, caracterizada pelo Dó bequadro. A peça termina com uma recapitulação da estrutura do primeiro compasso.

2.3.1.2.2 *Interpretação*

*Longe, longe,
Muito longe.
Dentro da tarde triste,
Apita um trem...
Meu Deus, que saudade,
Não sei de que, não sei de quem...*

O sentido geral desta peça é de melancólica nostalgia. Recomendamos ao pianista muita a atenção para a parte inferior do instrumento, com suas frases descendentes: são elas as principais responsáveis pelo caráter longínquo expresso na linha vocal. Ao cantor, propomos que as notas longas da palavra “longe” sejam suficientemente escandidas para que reflitam seu literal sentido. No c. 4, sugerimos ao cantor que aproveite o sinal de *glissando* indicado, para valorizar mais ainda o trecho. O *f* do c. 10 deve ser encarado como um *f* relativo, expressando a dor gerada pela “saudade”. Ao final da peça, sugerimos ao cantor uma atitude de triste perplexidade que demonstre a dúvida: “de que” ou “de quem”.

2.3.1.3 III – Carreiros

2.3.1.3.1 *Análise musical*

Inicialmente assinalamos que, no primeiro compasso há uma nota que aparentemente não tem utilização a não ser para, eventualmente, afinar a entrada da linha da voz.

Assim como o observado em peças anteriormente analisadas, este pequeno ciclo obedece ao padrão em que a última peça é sempre a mais longa e elaborada. A peça é composta no modo de Ré Dórico, com passagens por diversos outros modos. Do c. 2- 6, modo Dórico com acompanhamento em *ostinato*, pedal da nota Ré na linha inferior do piano (figura 48).

2 *p* *cresc. poco a poco* *mf* *cresc.* *rit.*

Ber-tol - do, Jo - ão Pau - li - no, Chi - co Ro - gé - rio, Ti - bur - li - no.

con ritmo *cresc. poco a poco* *mf* *cresc.* *rit.*

Figura 48 – C. 2-6

No c. 6 há uma ligação melódica (notas dobradas nas duas partes) que leva a uma nova indicação metronômica e um acompanhamento em que se sobrepõem os modos Lá bemol Lídio (parte superior) e Ré Mixolídio (parte inferior). Esse trecho vai do c. 7-11, sempre com pedal de Ré (figura 49).

Poco meno $\text{♩} = 88$
f *drammatico*

Car - rei - ros bons de meu pai, On-de'es-tão os car-ros can-ta -

dores? On-de'es-tão os bois bo - ni - tos de meu pai? _____

a tempo *cresc.*

a tempo *cresc.*

Figura 49 – C. 7-11

No c. 11, toda a harmonia configura-se no modo de Ré Mixolídio, remetendo a um novo trecho em Fá lídio, nos c. 12-13, fazendo uma passagem, que leva a um novo trecho em Fá Lídio (c. 12-13), conforme figura 50.

12 *ff*

On-de'es-tão vo-cês, car - rei - ros velhos? On - de'es - tão os

12 *ff*

Figura 50 – C. 12-13

Do c. 14-20 há grande instabilidade modal (figura 51), embora a melodia sugira um centro em Mi. No c. 17 há uma nova indicação metronômica.

14

carros? On-de'estão os bois bo-ni-tos de meu pai? Que eu não vi nun-ca mais?

14

Moderato . = 69

mf *p* *poco accel.*

17

Ah! sau-da-de! Tu-do pas-sou... Tu-do'a-ca-bou...

17

mf *p* *poco accel.*

Figura 51 – C. 14-20, instabilidade modal

No c. 21 há o retorno ao andamento anterior, em Ré Dórico, utilizando a mesma fórmula de acompanhamento do início da peça. No c. 24 o pedal instrumental muda para Dó e inicia um trecho de transição em Dó lídio (c. 24- 25), conduzindo ao novo trecho em Dó Mixolídio que vai do c. 26-30.

O modo principal retorna a partir do c. 31 até o fim da peça, utilizando mais uma vez a fórmula de acompanhamento inicial.

2.3.1.3.2 Interpretação

Bertoldo, João Paulino, Chico Rogério, Tiburlino.

Carreiros bons de meu pai,

Onde estão os carros cantadores?

Onde estão os bois bonitos de meu pai?

Onde estão vocês, carreiros velhos?

Onde estão os carros?

Onde estão os bois bonitos de meu pai?

Que eu não vi nunca mais?

Ah, saudade! Tudo passou... tudo acabou...

E de vocês, amigos velhos, dos carros cantadores

Dos bois bonitos de meu pai

Que eu não vi nunca mais,

Só resta a saudade...

Esta saudade grande, esta saudade sem nome

Esta saudade que para meu consolo, não me deixará nunca mais

A título de interpretação, esta peça pode ser dividida em três partes, a saber: A primeira do c.1-17.1 onde a atitude vai num crescendo de interrogações e angústias. Nesse trecho, tanto a linha vocal quanto a instrumental caminham num clima de expectativa, na medida em que as perguntas, sempre iniciadas pelo mote “onde estão?”, se repetem várias vezes. Ao pianista lembramos que o *ostinato* rítmico sugere claramente a reafirmação das perguntas.

Na segunda parte, a partir do c. 17.3-20, propomos um contraste de atitude, relativa à primeira parte. O andamento *moderato*, o texto propriamente dito e as duas pequenas frases descendentes indicam claramente uma expressão de tristeza e saudade. E uma terceira, iniciada no c. 21, em que recomendamos uma atitude de saudosa camaradagem ao recordar os “amigos velhos”, os “carros cantadores” e os “bois bonitos”. No c. 25 sugerimos uma interpretação bem livre, fazendo um bom proveito do *rit.* indicado e o acompanhamento esvaziado. Todo o trecho final, a partir do c. 27 deve expressar um crescendo do sentimento de saudade, para desaguar no mote final “nunca mais”, lento e extremamente melancólico.

2.3.2 TROVAS CAPIXABAS (São Paulo, 1955)

Este ciclo, assim como as **Trovas Alagoanas** que inclui um total de cinco pequenas canções foi, igualmente, composto no ano de 1955, durante a estada de Guerra-Peixe em São Paulo. Seu texto, sacado de uma coletânea de autoria de Guilherme Santos Neves, intitulada “Cancioneiro Capixaba de Trovas Populares”, é mais uma demonstração do quanto Guerra-Peixe estava, naquele período, imbuído de um espírito desbravador do folclore, fosse ele a que título. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que Guerra-Peixe jamais demonstrou um interesse particular pelo folclore capixaba.

Guilherme Santos Neves (Baixo Guandu-ES, 1906 – Vitória-ES 1989) foi um respeitável pesquisador do folclore capixaba, tendo mantido, nos anos 40, uma coluna intitulada “Dois dedos de Folclore e de Linguagem”, no jornal *A Tribuna*, sob o pseudônimo de Gil Brás. Foi secretário da Comissão Espírito-santense de Folclore e editor do boletim *Folclore*, que fundou em 1948, além de membro do Conselho Nacional de Folclore. Este ciclo de canções foi dedicado à soprano Cristina Maristany (Porto-Portugal 1906 – Rio Claro-SP 1966)¹⁶.

É oportuno informar que, da mesma maneira em que ocorrerá nas **Trovas Alagoanas**, que trataremos adiante, os dois primeiros versos de cada trova são acompanhados por um *ostinato* na parte do piano. E, igualmente como ocorre nas **Trovas Alagoanas**, estas obedecem a um padrão em que a última peça do ciclo é mais longa que as demais.

¹⁶ Soprano, pertencente ao corpo de solistas da Rádio MEC-RJ, com várias gravações, principalmente de canções de autores brasileiros. Célebre a seu tempo, foi um dos principais nomes do canto lírico ligeiro no Brasil, tendo gravado inúmeras canções populares. Fonte: entrevista com o maestro Alceo Bocchino (julho/2010) e <http://www.dicionariompb.com.br/cristina-maristany/biografia> (acessado em 11/10/2010)

2.3.2.1 I – Abaixai, ó limoeiro

2.3.2.1.1 *Análise musical*

Levando em consideração as modulações¹⁷, podemos considerar que a peça é uma pequena forma ternária A – B – A', em que A (c. 1-6) está no modo de Dó, alternando escalas dos modos Eólio e Dórico; B (c. 7-9) modulando para Ré bemol Lídio; A' (c. 9-16) retornando ao modo de Dó, com as mesmas alternâncias.

Nos c. 1-6, a fórmula do acompanhamento pianístico se repete a cada dois compassos: a linha inferior no modo eólio e linha superior no modo Dórico (figura 52).

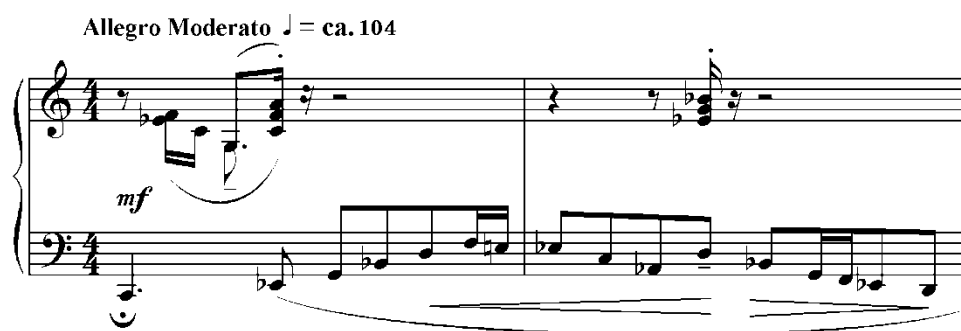


Figura 52 – C. 1-2

Os c. 7-8 são marcados pela modulação (figura 53), em que a melodia da linha inferior do acompanhamento conduz ao novo centro modal – Ré bemol, pontuando a linha vocal que já se apresenta no novo modo.

¹⁷Tomamos emprestado o termo “modulação” para indicar as eventuais mudanças de modo.

7 *mf*
Que - - ro ti - rar um li -

Figura 53 – C. 7-8

A partir do c. 9 temos o modo de Ré bemol Lídio, observando-se, entretanto, certa instabilidade no c. 10, pelo emprego de notas alteradas (Lá e Ré), conforme a figura 54.

9 *cresc.*
mão, Que - ro ti - rar u - ma

cresc.

Figura 54 – C. 9-11

No c. 12, há uma passagem harmônica para retorno a Dó (figura 55), com um acréscimo por repetição da fórmula rítmica da linha superior do piano.

Figura 55 – C. 12, passagem harmônica

Do c. 13-16, temos uma fórmula cadencial (IV7 – I), em Dó, mesclando os modos Dórico e Eólio (figura 56).

Figura 56 – C. 13-16

2.3.2.1.2 Interpretação

Abaixai, ó limoeiro,
 Quero tirar um limão,
 Quero tirar uma nódoa
 Que tenho no meu coração

Esta trova, se considerarmos apenas a sua estrita leitura, certamente levará a uma interpretação triste ou melancólica. Sucede que Guerra-Peixe sublinha estas palavras com um piano rítmico, quase dançante. Assim propomos

tanto ao pianista quanto ao cantor que tirem partido da metáfora que é a utilização do limão eliminando a mancha do coração: o cantor, pela declamação jocosa da metáfora e o pianista pelo proveito do ritmo sincopado e dançante. O cantor deve, inclusive, estar atento ao crescendo de tensão e de intenção (frase ascendente – limite da extensão aguda), a partir do c. 10, para criar um clima de expectativa – “quero tirar uma nódoa”, que se resolve com o relaxamento da frase seguinte – “que tenho no meu coração”, valendo-se da rubrica *poco rit.* É importante que o piano permaneça absolutamente a tempo, conforme o indicado, nos três últimos compassos, para que não se perca a intenção brincante proposta.

2.3.2.2 II – Ó lua que estás tão clara

2.3.2.2.1 Análise musical

Esta peça se configura por uma pequena forma binária: A (c. 1-10) – B (c. 10.3- 22)

A seção A encontra-se integralmente no modo de Sol Mixolídio. Apesar da constância da sétima na linha inferior do piano, o centro em Sol se justifica pela manutenção do pedal desta nota na parte intermediária da linha superior do piano, reafirmada pela melodia do canto (figura 57).

Andantino ♩ = ca. 54

P *affetuoso*
Ó lu - a que'es-tais tão cla - ra, _____

f *dim.* *p* *cresc.*

espressivo

Figura 57 – C. 1-5, Sol Mixolídio

A seção B se caracteriza pela mudança súbita da parte rítmica, inclusive com mudança de compasso e andamento (figura 58). A harmonia também se torna instável e cromática, predominando o encadeamento V – I em Sol maior (c. 11-16.2), desestabilizado, no entanto, pela inserção das notas cromáticas. O movimento cadencial se dá do c. 17 (II grau, seguido de acordes alterados) até o c. 21, concluindo no *Tempo I*, recapitulando a fórmula de acompanhamento inicial (figura 59).

Più mosso . = ca. 84
con grazia cresc.

11
dai a pro - cu - rar Meu a -

Figura 58 – característica da seção B

Tempo I
mf affet. p

17
mor _____ Que me dei - xou. _____

Figura 59 – Movimento cadencial e retorno ao Tempo I

2.3.2.2.2 Interpretação

*Ó lua que estás tão clara,
Clareais aonde eu estou,
Ajudai a procurar
Um amor que me deixou.*

A exemplo da peça anterior, não se deve desvincular o texto desta canção de seu acompanhamento instrumental. É ele que vai indicar, através de sua rítmica, a maneira de interpretar este número. Note-se para isso, o contraste rítmico e melódico tanto da parte do piano quanto da melodia da voz. Os c. 1- 10, com a melodia *cantabile*, deve ser efetuada com um máximo de *legato* por parte do cantor, contrastando com as síncopes do piano. As indicações de *dim.* e *poco rit.* dos c. 9-10 devem ser suficientemente valorizados, para criar a devida expectativa que será resolvida a partir do c. 11, quando então fica-se sabendo qual o tipo de ajuda o intérprete quer da lua. Note-se que a repetição das palavras – “que me deixou”, com a indicação *tempo I*, nos três últimos compassos, servem para afastar qualquer suposta intenção de caráter melancólico.

2.3.2.3 III – Tanto verso que eu sabia

2.3.2.3.1 Análise musical

Esta peça, como a anterior, está baseada numa pequena forma binária A (c. 1- 10.1) – B (10.2- 19)

A melodia da voz na seção A remete a um repente, caracterizado pela sílabação, contrastando com a melodia mais escandida da parte B (figura 60)

4 *p* *con grazia e ritmo*

Tan - to ver - so que eu sa - bi - a, Vei - o ven - to car - re - gô Tan - to ver - so que eu sa -

Figura 60 – C. 4-6 – silabação e pedal harmônico

O acompanhamento mantém a mesma fórmula rítmica do início ao fim, com exceção do arpejo introdutório que utiliza uma escala de Ré Lídio, embora a peça esteja escrita no modo de Ré Mixolídio.

Allegretto mosso ♩ = ca. 104

mf

Figura 61 – C. 1 – introdução

Na seção B, a harmonia do acompanhamento, antes totalmente apoiada sobre um pedal de Ré, é ligeiramente modificada pela transposição dos acordes, mudando-se assim a nota pedal, cadenciando nos c. 15 (IVm)-16 (I) como exemplificamos a seguir (figura 62):

10 *mf* *cresc.*
 — Sal-vo'a - má e que - rê bem

16 *mf* *cresc.*

14 *f* *rit.* *a tempo* *dim.*
 — Que na me - mó - ria fi - cô.

14 *f* *rit.* *a tempo* *dim.*

Figura 62 – C. 10.2-16, variação harmônica, melodia escandida, cadência

2.3.2.3.2. Interpretação

*Tanto verso que eu sabia,
 Veio o vento, carregô
 Salvo amá e querê bem
 Que na memória ficô*

Nos c. 1-8, chamamos atenção para a clara intenção de Guerra-Peixe de fazer com que o cantor se comporte como um repentista, haja vista a melodia silábica e rítmica. Os acentos marcados em tempos fracos e a rubrica - *con grazzia e ritmo* corroboram evidentemente essa intenção (figura 63). Cabe então ao cantor realçar estas indicações sem, contudo, cair no exagero da caricatura.



Figura 63 – C. 4-7, acentos na linha da voz

É importante lembrar que na obra vocal de Guerra-Peixe nenhuma intenção é obviamente explícita. Harmonias, ritmos e rubricas fraseológicas são quem propõem, insidiosamente, a fórmula de interpretação. Na segunda parte da peça (c. 10-19), embora o piano permaneça eminentemente rítmico, cabe ao cantor estabelecer um contraste com a primeira parte, efetuando as frases – “salvo amá e querê bem, que na memória fico”, com grande *legato*, criando um clima dolente e afetuoso.

2.3.2.4 IV – Ainda que o fogo apague

2.3.2.4.1 *Análise musical*

A melodia da linha vocal é apresentada no modo Eólio de Ré e a pequena forma binária está configurada assim: A (c. 1-11.3) – B (c. 11.4-18). Na seção A, a melodia do primeiro verso é apoiada sobre acorde de Mi menor 7 (figura 64). Neste trecho, o acompanhamento, mantém-se sobre escala de Mi Mixolídio, com o emprego de um acorde de Mi menor, com 7ª maior no quarto tempo de cada grupo de dois compassos.

Moderato ♩ = ca. 80

mf *semplice*

p *cresc.* *mf*

in - da que o fo - go'a - pa - - - - gue Na

Figura 64 – C. 1-7

No segundo verso, a melodia da voz se faz sobre acorde de Mi Maior com 7^a Maior, com o acompanhamento transposto um tom abaixo, com ajustes nos acordes para manter o modo de Mi Mixolídio, ainda com o emprego de um acorde contrastante (Re menor com 7^a Maior) no 4^o tempo de cada grupo de dois compassos (figura 65).

7 *cresc.*
 - - - Na cin - za fi - ca o ca - lor _____
 7 *cresc.*

Figura 65 – C. 7-11

A seção B se apresenta com acompanhamento de acordes sustentados, com notas longas que, associadas à melodia, criam um ambiente de recitativo (figura 66). Embora a melodia se apresente claramente no modo de Mi Mixolídio, o acompanhamento cria a idéia de desassossego (relacionada ao texto), com a utilização de acordes alterados. Nos dois últimos compassos há uma recapitulação da célula inicial do acompanhamento da parte A.

11 *f>* *dim.*
 _____ A - in - da que'o a - mor a - ca - be No co - ra - ção fi - ca a
 11 *f* *dim.*

Figura 66 – C. 11-14, recitativo

2.3.2.4.2 *Interpretação*

*Ainda que o fogo apague,
Na cinza fica o calor.
Ainda que o amor se acabe,
No coração fica a dor.*

Consideramos que esta é a única peça do ciclo que apresenta um caráter mais melancólico, contrastante com as demais. Tal afirmação justifica-se pela associação do tempo indicado (*moderato*) aliado à linha da melodia da voz composta por frases de notas relativamente longas. Ainda assim, é importante assinalar que a seção A tem uma condução de caráter antecedente que deve ser observada pelos intérpretes, isto é: um piano com síncopes na sua parte superior e uma linha inferior arpejada. Note-se que as duas frases do canto terminam de maneira suspensiva. A seção B, por sua vez, com seu recitativo e as notas longas do piano propõem tanto ao pianista quanto ao cantor uma atitude de consequência. Esta, propomos, deve ser expressa valorizando as indicações de *dim.* e *poco rit*. Sugerimos ainda que, para corroborar esta expressão, o cantor segure o som da sua última nota (Mi3) até o fim, terminando junto com o piano.

2.3.2.5 V – Vou-me embora, vou-me embora

2.3.2.5.1 *Análise musical*

Podemos dividir esta peça em duas partes: A (c. 1-11. 2) e B (c. 11.3-25), com uma ampliação da melodia, pela utilização de notas longas, a partir do c. 16.3.

A melodia da voz se apresenta em Sol Maior, com breves modulações a Lá menor (c. 10-12) e Mi Maior (c. 13-16).

O acompanhamento é construído sobre a mesma fórmula rítmica, desestruturado no c. 18 (figura 67), para criar um clímax de tensão, corroborado pela dinâmica *Fortíssimo*.

Figura 67 – C. 18

Seu ritmo sugere a imitação de um instrumento percussivo. A linha superior do acompanhamento traz acordes dos tons da melodia (Sol Maior; Lá menor e Mi Maior), caracterizando-se pelo encadeamento ao VI grau, e a linha inferior, acordes contrastantes, criando tensão e reiterando a idéia da percussão (figura 68).

7

Que me dão Que me dão pa - ra le - var? Le-va-

7

12

rei sau - da - des su - as No ca - mi - nho vou cho - rar

12

Figura 68 - Acompanhamento percussivo e modulações

A partir do c. 16.3 a parte B se repete com a melodia ampliada, omitindo a modulação a Mi Maior (figura 69).

16

Le - va - rei sau - da - des su - - - - as No - ca-

16

Figura 69 – C. 16-20, ampliação melódica

2.3.2.5.2. *Interpretação*

*Vou-me embora, vou-me embora,
Que me dão para levar?
Levarei saudades suas
No caminho vou chorar.*

É interessante notar a indicação que Guerra-Peixe assinala logo no começo da peça: *Tempo de marcia*, remetendo o caráter desta peça, evidentemente, aos passos do caminhante que se despede (é a última peça do ciclo) e vai-se embora, conforme o explicitado no texto cantado.

2.3.3 TROVAS ALAGOANAS (São Paulo, 1955)

Este ciclo, dedicado a Mariquita Barroso que inclui cinco pequenas peças, foi composto no ano de 1955, período em que Guerra-Peixe efetuava suas pesquisas folclóricas no estado de São Paulo. Os textos escolhidos, no entanto, remetem aos tempos de sua estada no nordeste. As “quadras publicadas por Théo Brandão em ‘Trovas Populares de Alagoas’”, conforme indicação no cabeçalho da partitura são, na verdade, trechos pinçados de uma publicação, fruto da pesquisa feita pelo médico e folclorista alagoano Theotônio Vilela Brandão (Viçosa, AL 1907 – Maceió, AL 1981). Théo Brandão, como ficou conhecido, foi Secretário Geral da Comissão Alagoana de Folclore, com uma intensa colaboração semanal em suplementos literários de jornais de Alagoas, de Pernambuco e do Rio de Janeiro.¹⁸ A exemplo do ocorrido nos **Provérbios** apreciados no primeiro capítulo, as **Trovas Alagoanas** obedecem a um padrão em que a última peça do ciclo é mais longa que as demais. Em todas as peças, os dois primeiros versos vêm com um acompanhamento *ostinato* pleno, isto é, a repetição na íntegra do primeiro ou dos dois primeiros compassos.

¹⁸ Disponível em:< <http://www.infonet.com.br/lucioprado/ler.asp?id=55366&titulo=Lucio>>. Acesso em: 30 set. 2010

2.3.3.1 I – A viola pela prima

2.3.3.1.1 *Análise musical*

A peça, modal em Dó, alterna as escalas dos modos: Jônio, Mixolídio, Dórico e Lócrio.

A introdução instrumental, com dois compassos, apresenta o c. 1. no modo Jônio e o c. 2 no modo Mixolídio (figura 70). A fórmula rítmica, por sua vez se mantém com pequenas variações por toda a peça.

Allegretto con moto $\text{♩} = \text{ca. } 80$

f *dim.*

The image shows a two-measure instrumental introduction in 4/4 time. The tempo is 'Allegretto con moto' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The first measure is in the Ionian mode (D major) and the second measure is in the Mixolydian mode (D major with a lowered seventh). The music features a piano (*f*) dynamic that decrescendos (*dim.*) over the two measures. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Figura 70 – C. 1-2, introdução

Do c. 3-6, são apresentados os dois primeiros versos da trova (figura 71), sobre a mesma fórmula harmônica apresentada no c. 2, com pedal de Dó, alternando os acordes dos modos Lócrio e Mixolídio.

p *rustico* *cresc.*

A ví-o-la pe-la pri-ma, A pri-ma pe-lo bor-dão;

p *cresc.*

The image shows the first six measures of the piece. The vocal line (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a 'rustico' character. The lyrics are 'A ví-o-la pe-la pri-ma, A pri-ma pe-lo bor-dão;'. The piano accompaniment (grand staff) continues the eighth-note accompaniment from the introduction, with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) over the six measures. The music alternates between the Lydian mode (D major with a lowered fourth) and the Mixolydian mode (D major with a lowered seventh).

Figura 71 – C. 3-6

Do c. 7-9.3 repetem-se os dois primeiros versos sobre a fórmula harmônica também apresentada no c. 2 (figura 72), com pedal em Dó, mas alternando os acordes dos modos Jônio e Mixolídio.

7 *mf* *f*

A vi-o-la pe-la pri-ma, A pri-ma pe-lo bor-dão; Não me

7 *mf*

Figura 72 – C. 7-9

Do c. 9.4-13.1 são apresentados os dois últimos versos da trova, com variação na fórmula do acompanhamento e modificação na estrutura rítmica com alternância de compassos quaternários e binários. Do c. 9.4-10.3, há uma transposição de Dó para Fá Mixolídio, enfatizada principalmente pela melodia (figura 73).

9 *f*

Não me fa-ças re-lem-brar Os a-

9

Figura 73 – C. 9-10

Do c. 13-18, são reapresentados os dois últimos versos em forma de *coda*, repetindo harmonicamente o trecho anterior e concluindo com a melodia na sétima da escala, criando uma idéia de suspensão. Nos c.16-17 há uma citação do trecho interno do acompanhamento apresentado no c. 2 da introdução.

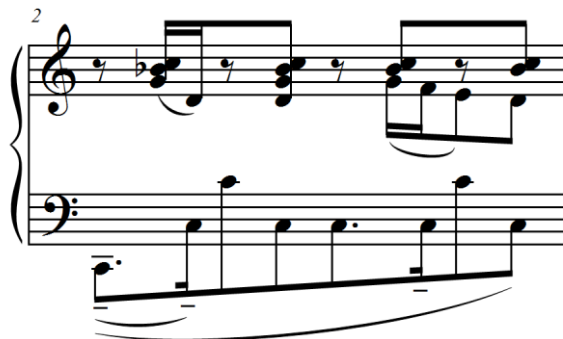


Figura 74 – C. 2, parte interna do instrumento

2.3.3.1.2 *Interpretação*

*A viola pela prima,
A prima pelo bordão;
Não me façás lembrar
Os amores do sertão*

A rubrica “rústico” indica desde o início o caráter interpretativo a ser impresso nesta peça. Tomemos a indicação como proposta de uma interpretação evidentemente dissociada de qualquer caráter lírico, no estrito senso do termo. A repetição do mote “a viola pela prima, a prima pelo bordão”, primeiramente partindo da nota Si, seguindo da transposição uma terça acima, aliada à indicação dinâmica de *crescendo*, justifica claramente o propósito do autor para que o trecho seja interpretado, tanto pelo cantor quanto pelo pianista, com intenção expressiva.

Expressão essa que conduzirá ao ponto culminante de interesse no verso “não me façás lembrar os amores do sertão”, devidamente destacados pela indicação dinâmica *forte*. A repetição deste último mote deve ser encarada como uma reafirmação enfática da frase anterior. Propomos assim que, para sublinhar a intenção, se inicie o *poco rit.* a partir do c. 13.

2.3.3.2 II – Tomara achar quem me diga

2.3.3.2.1 *Análise musical*

A introdução apresenta a fórmula rítmica e harmônica que se mantém por toda a peça, sendo que o acompanhamento faz uma alternância entre dois acordes retirados das escalas de Sol e Fá Jônios (figura 75).

Allegretto ♩ = ca. 92




Figura 75 – C. 1-2, fórmula rítmica e harmônica

A melodia no modo Lídio confere à peça seu caráter modal (figura76).



Figura 76 – C. 3-10

Os dois primeiros versos da trova são apresentados e repetidos na íntegra do c. 3-16.

A partir do c. 17 há, no acompanhamento, uma utilização de outros graus da escala de Sol Jônio (IV – c. 18; III – c. 19; VI – c. 20), com a melodia sobre a mesma escala (Jônio).

No c. 22, há o retorno do acompanhamento instrumental no modo de Fá Jônio, provocando a necessidade da repetição dos versos que leva a uma *coda* modulante a Ré Lídio (figura 77). Observa-se que a modulação é feita através de um acorde de Lá maior com sétima e que no c. 29 é apresentado um acorde de Sib com sétima maior, causando um efeito cadencial.

25 *cresc.* *f*
 — Se é no pei - to de quem fi - ca Ou n'al - ma de

23 *cresc.* *f*
 quem se au - sen - - - - - ta.

27 *dim.* *p*
 quem se au - sen - - - - - ta.

27 *dim.* *p*

Figura 77 – C. 23-31, Coda

2.3.3.2.2. Interpretação

*Tomara achar quem me diga
 Onde a pena mais aumenta:
 Se é no peito de quem fica,
 Ou n'alma de quem se ausenta.*

A peça, com seu piano rítmico e dançante, remete a uma idéia de “desafio” que deve ser observada pelo instrumentista. Por sua vez, ao cantor,

propomos que tire o melhor partido das síncopes (“ginga”) expressas na linha da voz. Esta quebra rítmica, sublinhada pelo *ostinato* do piano é que dará todo caráter regionalista que o autor, evidentemente, propõe.

2.3.3.3 III – Até nas flores

2.3.3.3.1 *Análise musical*

Embora a peça tenha a linha vocal apresentada integralmente no modo de Mi Mixolídio, sua harmonia é desestruturada pelo acompanhamento.

As duas primeiras frases da trova são apresentadas com repetição da linha vocal e sobre a mesma fórmula de acompanhamento, que se repete a cada dois compassos (figura 78).

Largo ♩ = ca. 40

f *drammatico*

A - tẽ nas flo - res se

no - ta A di - fe - ren - ça da sor - te:

Figura 78 – C. 1-5

Na parte do piano, a linha inferior alterna-se entre o VII e o I grau, sem terças e com 9ª maior. A linha superior do acompanhamento é a que desestrutura as funções modais propostas pela melodia vocal e pelo baixo, apresentando-se com acordes alterados, com cromatismos e dissonâncias.

2.3.3.3.2 *Interpretação*

*Até nas flores se nota
A diferença da sorte;
Umam enfeitam a vida.
Outras enfeitam a morte.*

Esta peça contrasta com as demais do ciclo pela temática da trova escolhida associada ao tempo, *largo*, proposto. Sugerimos então, que se imprima, desde o começo, uma interpretação que dê a chave das devidas intenções de onde se quer chegar. É importante a valorização de um crescendo de intenções expectantes, a partir do trecho “umas enfeitam a vida” para que se dê o esperado contraste da frase antagônica que segue. Chamamos atenção também para o *ostinato* rítmico/melódico da parte inferior do piano. Propomos ao pianista que encare essas estruturas como se fosse uma marcha inexorável que conduzirá à “morte”, explicitada no final do verso. É muito importante ainda, que o cantor mantenha o tom *doloroso*, proposto pelo autor, no trecho final em *bocca chiusa*.

2.3.3.4 IV – Nosso Amor

2.3.3.4.1 *Análise musical*

A peça é composta com a melodia no modo Eólio de Ré. A primeira frase da trova é apresentada com repetição, inicialmente sobre pedal de Sol (c. 2-4), seguindo-se sobre pedal de Fá (c. 5-6), retornando a Sol no c.7 (figura 79). Toda a harmonia do acompanhamento se utiliza de notas da própria escala de Ré Eólio.

Allegro moderato ♩ = ca. 100

mf

Nos - so'a - mor só se a -

mf

ca - ba Nos - so'a - mor só se a - ca - ba

rit.

Figura 79 – C. 1-7

A partir do c.7.3-12 há uma segunda seção em que a melodia da voz faz um desenho rítmico silábico que remete ao repente nordestino, sobre a nota Dó, com modificação no andamento. Já no acompanhamento, há uma inserção de cromatismos oriundos da alternância entre os modos Eólio e Lídio, encerrando a peça num movimento cadencial no modo Lídio, utilizando-se da fórmula de acompanhamento da primeira seção (c.11), conforme a figura 80:

Tanto ao pianista quanto ao cantor é importante observar e corresponder ao crescendo de intenção expectante, a partir da repetição do mote: “nosso amor só se acaba”. À segunda seção (C.7.3-12) cabe uma maneira do cantor se expressar que remeta ao modo dos cantadores nordestinos, observando-se rigorosamente, no entanto, as indicações de acento; são estes que darão o devido sabor ao trecho cantado. Cabe alertar também quanto à eventual adaptação da indicação metronômica relativa a esta seção, para que o excesso de velocidade não venha a prejudicar o entendimento do texto.

2.3.3.5 V – Canoeiro, canoeiro

2.3.3.5.1 *Análise musical*

A composição apresenta uma linha melódica da voz integralmente tonal, em Lá maior (figura 81).

Tempo di marcia ♩ = ca. 104

mf brillante

Ca - no - ei - - - ro, ca - no -

I

5 ei - - - ro Que le - vas nes - ta ca - noa? Que

II

9 le - vas nes - ta ca - no - - - a? Le - vo cra - vo, le - vo

V

13 ro - sas, Le - vo flo - res de A - la - go - - - as. Le - vo

I II I

17 *cresc.* cra - vo, le - vo ro - sas, Le - vo flo - - - res de A - la -

V I

21 *a temp. dim.* go - - - as. *mf dim.* *p*

Figura 81 – melodia da voz, em La Maior

Já o acompanhamento mais uma vez desestrutura a sensação de tonalidade da melodia, efetuando um *ostinato* rítmico, repetido integralmente (a cada dois compassos) na primeira frase da trova (c.1- 2), alternando os acordes de Sib Maior e Lá Maior contendo, no entanto, notas alteradas (figura 82). A partir da segunda frase da trova é inserido no acompanhamento o acorde de Si menor (c.10), também com notas alteradas (figura 83).

Tempo di marcia ♩ = ca. 104

Figura 82 – C. 1-2, fórmula que se repete

Figura 83 – C. 7-10, inserção da tonalidade de Si menor

Pode-se dividir a peça em três partes, a saber:

- I – c.1-6 (1º verso da trova, texto repetido) – acompanhamento repetido integralmente a cada dois compassos.
- II – c.7 (anacruse)-11.1 (2º verso da trova, texto repetido) – acompanhamento alternando os acordes de Lá M e Si m.
- III – c. 11.2 ao fim (3º e 4º versos da trova, repetidos e ampliados) – acompanhamento utiliza-se dos três acordes propostos anteriormente, de forma alternada, destacando-se a ampliação apresentada a partir do c.19, com modificação no acompanhamento (c.19-20 – Si maior), causando efeito suspensivo que é resolvido a partir do c. 21, concluindo em Lá M.

2.3.3.5.2 Interpretação

*Canoeiro, canoeiro,
Que levas nesta canoa?
Levo cravo, levo rosas,
Levo flores de Alagoas.*

Sugerimos que esta trova, tanto por seu conteúdo quanto pela intencional escolha para encerrar o pequeno ciclo, seja encarada por seus intérpretes como uma despedida e, sobretudo, como uma simpática e singela homenagem ao povo de Alagoas. Cabe, inicialmente, ao pianista observar que o *ostinato* rítmico sincopado que percorre praticamente toda a peça tem a função retórica de expressar o balanço da canoa. Ao cantor, propomos que assuma o papel de dois personagens distintos: um primeiro, que pergunta ao canoeiro o que ele traz; e o outro, o próprio canoeiro, que responde. Assim, o repetir da indagação deve ser interpretado com a intenção de alguém que, de fato, está interessado no conteúdo da canoa. Quanto à resposta: “levo cravos, levo rosas”, esta deve ser expressa com a simpática intenção de quem está levando as melhores lembranças daquele lugar. Cabe assinalar que nesta última frase da linha da voz o autor conduz a melodia à nota mais elevada de todo o ciclo (La4), com a evidente intenção de indicar e valorizar o caráter de clímax e finalização. Assim, espera-se que o cantor leve até este ponto (c.19) o devido crescendo de energia. Propomos, inclusive, que a rubrica *allargando* seja aplicada já a partir do c.18.3 e que a retomada do *a tempo* a partir do c. 21 seja cumprida à risca, para não se perder a sensação do balanço da canoa se afastando.

2.3.4 Ê - BOII... (São Paulo, 1956)

Esta canção possui um interesse muito especial, pois o texto é de autoria do próprio Guerra-Peixe, que adotou o pseudônimo de Célio Rocha para esse fim: “em São Paulo, eu quis fazer um aboio e expliquei a dois poetas, mas

eles não quiseram fazer porque não acharam artístico. Então eu fiz, eu mesmo, os versos, usando o pseudônimo de Célio Rocha” (GUERRA-PEIXE, 1992⁽²⁾).

2.3.4.1 Análise musical

Para efeito de análise, dividimos a peça em quatro seções, a saber:

A	B	A'	Coda
c. 1-11	c. 12-37	c.38-42.2	c. 42.3-45

Tabela 3 – Estrutura formal

A melodia da voz é construída sobre escalas dos modos Mixolídio, Lídio e Dórico em Mi e Lá. A seção A apresenta a melodia da voz integralmente em Mi Mixolídio. O acompanhamento instrumental traz acordes na parte superior do piano e uma linha com característica melódica na parte inferior, realçada nos c. 10-11 (figura 84), conduzindo à seção B.

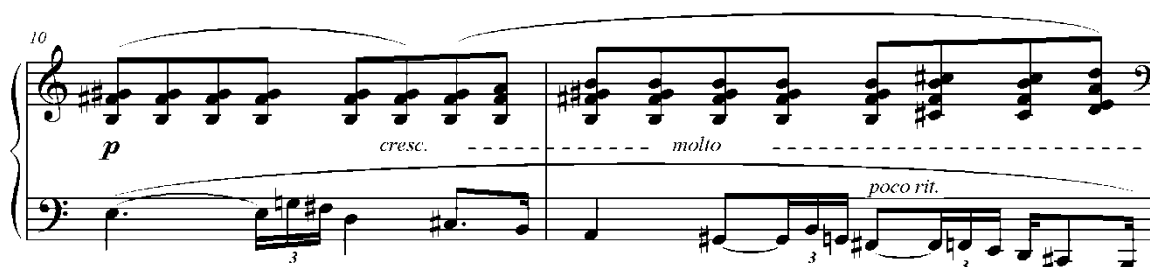


Figura 84 – C. 10-11

A seção B trata-se do aboio propriamente dito, com a linha da voz bem individualizada, em que o acompanhamento ora pontua, ora dialoga com esta, sugerindo um ambiente de canto improvisado. Ambas as linhas do piano têm um tratamento acordal (figura 85), isto é, a linha da parte inferior do piano torna-se harmônica, acompanhando o desenho rítmico da linha superior.

Andantino
dramatico

E - - - i - - á!

f solene

Figura 85 – C. 12-13, acordes nas duas mãos

Tanto no c.23 quanto nos c.32-33, a melodia do canto apresenta-se livre, com caráter cadencial (figura 86). Em sua repetição, a partir do c. 32, conduz a um clímax sobre a nota Lá 4 (um evento raro na composição vocal de Guerra-Peixe), apoiado por um *cluster* que sublinha esse momento.

a piacere e disperato

Á! Á! Á! Boi

f col canto

ff

dim.

mf con rit.

Figura 86 – C. 32-33

Na seção B há alternância do modo Mixolídio em Mi e Lá, com breves incursões no modo Lídio (c. 16, 21 e 33), conforme o demonstrado na figura 87.

Figura 87 – C. 16 e 21, modo Lídio em Mi e em La

A seção A' é precedida por três compassos (c.35-37) de ligação em que a linha inferior do piano retoma seu caráter melódico (figura 88), conduzindo à recapitulação de parte da melodia de A (c.6.3-10). O acompanhamento é similar à parte A, mas aparece agora bastante fluido.

Figura 88 – C. 35-37, ligação na parte interior do piano

A *Coda* recorda o canto livre do aboio entoado nos c.42.3-45.

2.3.4.2 Interpretação

Juca Vaqueiro do sertão do Piauí
 Quando grita o Abôio mais penoso ouvido alí
 O gado bravo disperso no descampado
 Devagar vai chegando, atendendo ao aboiado.
 Êia! Ô eia! Ê Boi! Ê Boi Á! Ô bozinho meu!
 Êia Boi Á! Á! Ê! Ô Boi! Á! Boi dá! Á! Boi! Á! Boi dá!
 Boi! À, á, á! Boi dá! Boi, á!
 Depois distante, de onde a vista pouco alcança,
 Inda ressoa no campo do Abôio que amansa,
 Á! Ê! Boi á! Boi dá! Boi á!

Tendo em vista a harmonia modal que percorre toda a canção, associada às características regionalistas da melodia vocal, recomendamos que toda a peça seja interpretada sem perder a perspectiva do caráter narrativo sertanejo sugerido pelo autor. Propomos, para a seção A, uma atitude galante e afirmativa por parte do cantor que, encarnando a figura do narrador, relata as peripécias do vaqueiro, num tom alegre e laudatório. A partir do c. 12 é importante que a linha melódica da voz soe como um canto livre: trata-se do próprio vaqueiro cantando o aboio. Sugerimos que os primeiros tempos de cada compasso da melodia da voz estejam sempre concomitantes com os acordes do piano, tomando liberdades nos tempos subsequentes.

Este artifício transmitirá a sensação de liberdade da linha vocal. Tanto no c. 23 quanto nos c. 32-36, chamamos a atenção para a total liberdade expressiva dada ao cantor para entoar o aboio com a propriedade necessária. Atentamos também para os c. 35-38, em que a parte inferior do piano recorda o tema da melodia vocal no início da peça. Este trecho deve ser executado com a exata intenção de rememorar com expressiva dolência o trecho entoado anteriormente. À *coda* melódica, propomos ao cantor uma expressão carregada de sentimentos de doce recordação.

2.3.5 Ô, VAQUÊRO (São Paulo, 1957)

Guerra-Peixe compôs esta peça, assim como quase todas dessa fase, em São Paulo, no ano de 1957. Dedicou-a ao tenor Roberto Miranda¹⁹ (25/09/1908-26/03/1985) O “Tema de Côco-de-aboio, recolhido no Recife” conforme o informado no cabeçalho da partitura original explícita, evidentemente, a fonte onde o autor foi buscar inspiração para esta composição.

¹⁹ Roberto Miranda foi um cantor célebre em seu tempo. Participante das temporadas líricas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, considerado um refinado intérprete da ópera francesa e da canção brasileira

2.3.5.1 Análise musical

A canção possui uma forma ternária estabelecida segundo o seguinte esquema:

A	B	A'	B	Coda
c. 1-9	c. 10-16	c. 17-30	Repetição c. 10 (31)-16	c. 17-19 c. 32-34

Tabela 4 – estrutura formal

A peça está em Dó, transitando entre modalismo (caracterizado pelo modo Dórico representado no “aboio”) e tonalismo, com predominância de Dó menor, caracterizado pela condução sensível-tônica no final das frases.

Em todas as seções tanto a linha vocal quanto o acompanhamento (sobre pedal de Dó), é iniciado com a mesma frase em forma de recitativo, representando o “aboio” (figura 89).

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto Moderato". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 4/4 time signature and features a recitative-like melody with the lyrics: "ô Va - quê - ro ____ Ô va - quê - ro ____ Que-ro vê tu a boi - a." The piano accompaniment is in the same time signature and features a steady bass line with chords in the right hand. Dynamics include *f*, *rit.*, and *p*.

Figura 89 – C. 1-5.1, tema do “aboio”

A seção A é subdividida em duas partes, sendo “a” a apresentação do “aboio” que vai do c.1-5, e “b” o seu desenvolvimento, do c. 5-9 (figura 90). A melodia de “b”, construída sobre uma mesma célula que se repete e se amplia,

está em Dó menor e o acompanhamento é bastante cromático sobre pedal de Dó. No c. 9 o piano realiza uma passagem harmônica cadencial que conduz ao início da seção B no c. 10.

5 *p* *mf* *a tempo* *cresc.*
 - Quan-do'o va-quê-ro gri-tá Pre-ci-sa de um a-poio Que bu-ni-to'é o A -

5 *a tempo* *mf* *cresc.*

8 *dim. e rit.* *p* *a tempo*
 boi - o Quan-do o va - quê - ro dá.

8 *dim. e rit.* *a tempo* *p* *cresc.*

Figura 90 – C. 5-9, “b”

Na seção B o “aboio” (“a”) é ampliado com a inserção de um trecho vocalizado sobre um acorde pedal. Esse trecho funde-se com o desenvolvimento de “b”, uma frase curta, sobre harmonia bastante cromática (figura 91).

13 *ff* *a tempo* *mf*
 - - Ah! va - quê-ro velho do Ci - a-rá É va - quê-ro

13 *ff* *a tempo* *mf*

16 *cresc. e poco rit.* *f*
 bom Que mu-da de tom No a - boi - á!

16 *cresc. e poco rit.* *f*

Figura 91 – C. 13-17.1, fusão entre “a” e “b”

No c. 17 inicia-se a seção A' que traz “a” do c. 17 a 20, com pequena variação na melodia. A parte “b” é ampliada por repetição seguindo a orientação do poema. A melodia é construída sobre a mesma célula de A (figura 92), com pequenas variações.

Figura 92 – C. 5-6.1, célula temática

Segue uma repetição integral de B, indicada na partitura através de sinais de salto. A peça finaliza com uma *coda* que se inicia no c. 17-19 da

repetição (“aboio” de A’) e salta para o c. 32 trazendo uma recordação do vocalize apresentado nos c. 13-14 (figura 93).

17 *a tempo* *f* Ó va - quê - ro Ó va - quê - ro Que-ro vê tu a - boi-

32 *p* *ff* *dim. e rit.* *p* á! Ah! Ah!

8^{va} *a tempo* *ff* *p*

Coda

Figura 93 – C. 17.3-19 e 32-34, Coda

2.3.5.2 Interpretação

*Ô, vaquêro, ô, vaquêro,
Quero vê tu aboiá.
Quando o vaquêro gritá,
Precisa de um apôio;
Que bunito é o Abôio,
Quando o vaquêro dá!...
Ô vaquêro, ô vaquêro,
Quero vê tu aboiá. Ah!...
Vaquêro velho do Ciará.
Ê vaquêro bom,
Que muda de tom
No aboiá!...
Ô vaquêro, ô vaquêro,
Às quatro da madrugada
Quando o vaquêro gritô,
O gado se ajuntô,
Ficô no meio da vajada.
Faltô a vaca malhada
O vaquêro não se engana,
No seu cavalo ligêro,
Por dentro do marmelêro
Rompendo a tamearana.
Ô vaquêro, ô vaquêro,
Quero vê tu aboiá. Ah!...*

O trecho inicial “Ô vaquêro, quero vê tu aboiá” (c. 2-5) é um mote que se repetirá no decorrer de toda a canção. Sua conotação é explicitamente laudatória. Assim, cabe ao cantor exprimir, devidamente preparado pelos acordes iniciais do piano, esses sentimentos de admiração pela figura do “vaquêro” e por suas façanhas, que serão descritas no decorrer da peça. Guerra-Peixe comentou conosco, em mais de uma ocasião, que se orgulhava de jamais cometer erros de prosódia, ao contrário de muitos de seus colegas compositores. Assim, cremos que os acidentes prosódicos ocorridos nos c.5, 6 e 22 são propositais, apenas seguindo a maneira regionalista de entoar. Quanto aos dissílabos colocados sob uma mesma nota, propomos que, em todos os casos, se subdivida a nota sempre pela metade de seu tempo total e assim se divida a sílaba.

22 *rit. e dim.*
 gada__ Quan - do o va - quê - ro gri - tô O ga - do se a - jun -

24 *p a tempo mf*
 tô_____ Fi - cô no mei - o da va - jada__ Fal - tô a va - ca ma -

26
 lhada O va - quê - ro não se en - gana No seu ca - va - lo li -

28 *rit. e dim. p a tempo*
 gêro Por den - tro do mar - me - lê - ro__ Rom - pen - do a ta - me - a - rana__

Figura 94 – C. 22-30, subdivisão das notas para encaixe das sílabas

É importante que o cantor tenha consciência da liberdade que lhe é dada nos c. 10-14, onde, através do estilo recitativo, poderá executar esta passagem com toda a expressão, sobretudo a vocalização da frase que se inicia no c. 13. Todo o trecho que vai do c. 21-30 deve ser interpretado com a mesma atitude laudatória do início da peça. Sugerimos que, ao desenvolvimento das façanhas cometidas pelo vaqueiro, seja acompanhado por uma atitude de crescente orgulho e admiração por esse personagem. A vocalização final deve seguir numa atitude que corrobore os sentimentos propostos acima, acrescida de um tom de alegria pela finalização da narração de tal epopeia.

2.3.6 *EU IA NADÁ* (São Paulo, 1957)

A canção, dedicada a Gioconda Peluso²⁰, foi composta, assim como toda a produção referenciada neste capítulo, no Estado de São Paulo, no ano de 1957. Em seu cabeçalho, Guerra-Peixe informa que se trata de um “Tema de Coco-de-martelo, recolhido no Recife”. Segundo Oneyda Alvarenga (06/12/1911 – 24/02/1984), além dos cocos dançados, existem ainda os cocos canções que apresentam uma grande variedade de nomes e em quase sua totalidade se referem ao processo poético em que foram concebidos, entre eles o coco-martelo.²¹

2.3.6.1 Análise Musical

A peça obedece a uma forma ternária no seguinte esquema:

A	B	A (retorno)	Coda
c. 1-8	c. 9-15		c. 16-17

Tabela 5 – Estrutura formal

A melodia da voz é construída sobre os modos Dórico e Mixolídio em Dó. A parte A apresenta uma pequena estrutura ternária: “a” (c. 1 - 4.1); “b” (c. 4.2 - 6.1); “a” (c. 6.2-8), com as características rítmicas do coco. O acompanhamento de “a” traz em sua parte superior uma citação melódica do fragmento principal da melodia da voz (figuras 95-96).

²⁰ Soprano paraense, radicada em São Paulo, fundou em 1945, juntamente com sua irmã a pianista Rachel Peluso, o Instituto Musical Padre José Maurício, na capital de São Paulo.

²¹ Oneyda Alvarenga In *Dicionário do folclore brasileiro*. Luis da Câmara Cascudo <http://jangadabrasil.com.br/realejo/exibirtitulo.asp?id=38> (acessado em 28/05/2010)



Figura 95 – C. 1, linha superior do piano



Figura 96 - C. 1, completo

O acompanhamento da pequena seção “b” sofre uma transformação rítmica para corroborar com a intenção interrogativa do texto. A pequena seção “a” retoma a fórmula de acompanhamento inicial, sofrendo modificação no baixo no c. 7. A parte B, num andamento um pouco mais lento, inicia-se com um recitativo acompanhado que vai do c. 9-12. A partir do c. 13-15 há, no acompanhamento, uma retomada rítmica que conduzirá ao retorno da seção A (figura 97). A melodia deste trecho sofre alteração para o modo Mixolídio em Dó.

13 *Tempo I*
mf
 cõ Foi quando'e-le se lem - brô Que'à noite ti-nha de vol - tá!

Figura 97 – C. 13-15

Os compassos 16-17 têm uma função explícita de *Coda* (figura 98).

16 *poco rit.*
 Eu i - a na - dá

Figura 98 – C. 16-17 , *Coda*

2.3.6.2 Interpretação

*Eu ia nadá se as água do má não abaixasse.
 Que não fundasse no braço do má sem fim.
 Por isso eu pergunto assim:
 Me diz por onde passaste?
 Eu ia nadá se as água do má não abaixasse.
 Neste mundo andava um pescadô.
 Com sua jangada ia pescá.
 Depois que chego no alto do má,
 Senti que a onda balançô.
 Foi quando ele se lembrô que à noite tinha de voltá.
 Eu ia nadá.*

Inicialmente, é conveniente observar que esta é uma das únicas canções compostas por Guerra-Peixe (a outra é: Nanuê-Nanuá, in **Linhas de Catimbó** 1977) em que o autor lança mão de poesias que adotam o uso da língua inculta para corroborar os regionalismos da pronúncia. Isso se deve, evidentemente, pela reverência ao fato do texto ter sido compilado diretamente de sua fonte primária.

A indicação do andamento *moderato con moto* indica que a parte instrumental com sua rítmica exposta no primeiro compasso e repetida no decorrer de toda a primeira seção, denota o movimento do corpo nadando. É importante que tanto o pianista quanto o cantor estejam atentos à metáfora dessa expressão.

Em termos de interpretação, o maior atrativo desta canção é o fato de haver dois personagens: o que ia “nadá”, que se expressa na primeira pessoa e um narrador, Note-se que na seção B o recitativo corrobora à introdução de um narrador que, na terceira pessoa, conta a pequena história do “pescadô (que) com sua jangada ia pescá”. Assim, propomos ao cantor que expresse claramente a diferença entre o pescador na primeira pessoa e o narrador, na terceira pessoa. O recitativo que acompanha esse trecho, com certeza, corrobora o tom narrativo. A partir do c. 13 a retomada da rítmica instrumental indica a volta do movimento de nadar. A *coda* final (c. 16-17) deve ser interpretada como uma evidente recordação do que foi informado anteriormente.

2.3.7 MÃE D'ÁGUA (Rio de Janeiro, 1969)

Esta peça, de toda a produção vocal de Guerra-Peixe, diferencia-se das demais, sendo a única em que o autor suprime o texto, criando apenas um canto vocalizado. A canção foi composta especialmente para a gravação da soprano

Maria Lúcia Godoy²² e do violonista Deusdeth Azevedo, no LP “O Canto da Amazônia”, sob o selo do Museu da Imagem e do Som.

2.3.7.1 Análise musical

Esta canção possui uma forma ternária com um trecho introdutório e podemos dividi-la da seguinte maneira:

Introdução	A	B	A'
c. 1-7	c. 8-25	c. 26-45	c. 46-63

Tabela 6 – Estrutura formal

Trata-se de um canto vocalizado, cuja introdução caracteriza-se por um recitativo *a capella* sobre escala mista (Lídio/Mixolídio) em Mi.

Figura 99 – C. 1-7, introdução

A seção A inicia-se no c.8, com a entrada do violão em acompanhamento arpejado sempre com pedal de Mi (figura 100) . Pode-se dividir esta seção em duas pequenas partes: “a” (c.8-17), em que o acompanhamento é

²² Maria Lucia Godoy nasceu em 02/09/1929, em Minas Gerais. Foi uma das mais destacadas cantoras brasileiras da segunda metade do séc. XX. Celebrizou-se pela sua interpretação da canção brasileira, em particular pela obra vocal de H. Villa-Lobos.

18 *mp* *p* *mp*

VI c. _____

18 *p* *p* *mp*

20 *mf*

VI c. _____ IV c. _____

20 *mf*

22 *cresc.*

III c. _____ II c. _____

22 *cresc.*

24 *poco rit.*

I c. _____

24 *poco rit.*

Figura 101 – C. 18-15, pequena seção “b”

A seção B tem uma nova fórmula de compasso e acompanhamento também em *ostinato* com pedal de Mi (figura 102), com característica bem mais rítmica, apresentando-se do c. 26-35 integralmente em Mi Mixolídio.



Figura 102 – C. 26-27, fórmula de acompanhamento

Do c. 36-44, o compositor novamente desestabiliza a harmonia, terminando a seção com um pequeno recitativo e uma passagem no acompanhamento com sequência de quintas e quartas que levam a uma cadência suspensiva que não prepara a entrada da seção A' (figura 103).



Figura 103 – C. 41-45, cadência suspensiva ao final da seção B

A seção A' traz a repetição integral da pequena seção "a", com a omissão de parte "b", substituída pela repetição da introdução a partir do c.56.

3.3.7.2 Interpretação

Inicialmente propomos que toda a vocalização se dê sobre a vogal "A" (voz feminina) ou "Ô" (voz masculina). Sugerimos ao cantor que, no trecho inicial (c. 1-7), malgrado a rubrica *a piacere*, procure manter o tempo indicado. Assim, o

contraste com o final da peça, em que a célula introdutória se repete, criará um renovado interesse, além de conferir uma interpretação sempre dinâmica. A entrada do instrumento, com sua rítmica vigorosa antecipa a intensidade esperada pelo trecho vocalizado. Independentemente das indicações dinâmicas de *mezzo piano*, *piano*, *mezzo forte*, espera-se do cantor uma atitude cujo nível de intensidade seja como se ele estivesse querendo “dizer” algo, através da vocalização. É importante assinalar que todo o trecho cadencial a partir do c. 23.3 deve ser interpretado como uma cantilena, antecipando, inclusive para este ponto o início da indicação *poco rit.* À toda seção subsequente, sugerimos tanto para o violonista quanto para o cantor uma expressão afirmativa, num crescendo de vigor, que culminará na cadência (*fortíssimo*) dos c. 42-44. O trecho que segue deve contrastar, sobretudo através dos planos dinâmicos, com o que foi anteriormente exposto na seção A. Sugerimos que toda a parte final seja expressa como uma dolente recordação do que foi entoado na introdução observando-se, estritamente, as indicações dinâmicas propostas pelo compositor. Atentamos ainda para a liberdade de tempo que é permitida ao cantor, a partir da rubrica *a piacere*.

2.3.8 LINHAS DE CATIMBÓ (Rio de Janeiro, 26/12/1977)

Este ciclo, contendo duas canções, foi composto em dezembro de 1977. Embora cronologicamente pertencente a uma terceira fase criadora de Guerra-Peixe, foi aqui incluído pela escolha do tema tratado. Considerando que o “Catimbó” foi um dos temas a que ele dedicou sua pesquisa quando de sua estada no Recife, avaliamos que esta obra caberia com propriedade dentro deste capítulo. O próprio autor informa, no cabeçalho do manuscrito, que o ciclo foi composto “com fragmentos de cantigas do culto religioso nordestino CATIMBÓ”.

Segundo informações prestadas por Maria da Glória Capanema²³, tanto este quanto as **Toadas de Xangô** foram compostas visando o seu registro fonográfico. E, de fato, as duas peças fazem parte do repertório do LP “O Canto Simples de Maria da Glória”.

Catimbó é, na verdade, uma aglutinação de diversas crenças, nas quais se agregam tanto os rituais de magia importados da Europa, a pajelança indígena, as entidades do Candomblé africano, quanto algumas inserções da doutrina Católica. Dessa maneira, o Catimbó não deve ser considerado uma religião, mas sim um culto popular em que se coadunam essas manifestações religiosas listadas acima.

A Jurema (grafado “juremá”, no texto de “Nanuê, nanuá”), por sua vez é um arbusto, do qual se obtém uma beberagem à qual se junta uma porção de bebida alcoólica. A ingestão desta mistura, aliada aos cantos rituais do Catimbó leva a um estado de transe em que o sujeito é conduzido à cidade espiritual (Jurema) onde convivem os Mestres Juremeiros. Entre eles está o Seu Zé Pilintra (Filintra), negro, malandro, que vem das quatro linhas da Umbanda: Preto-velho, Exú, Caboclo e Marinheiro.

2.3.8.1 I – Júlio Gomes

2.3.8.1.1 *Análise musical*

Uma observação a ser registrada nesta peça é que, assim como ocorre nas **Toadas de Xangô**, o autor indica armadura de clave independentemente da peça ter qualquer compromisso com algum tipo de tonalidade.

Trata-se de um recitativo, com melodia construída integralmente sobre a escala de Ré Mixolídio. O acompanhamento opcional (pianista só toca este movimento se solicitado)²⁴ caracteriza-se por acordes que pontuam algumas

²³ Informação dada na entrevista prestada ao autor deste trabalho

²⁴ Rubrica do autor no primeiro compasso do manuscrito

palavras, a partir do c. 9. O primeiro acorde é construído com as notas da escala de Ré Lídio, com omissão do 2º grau (figura 104).

9
 xa - me, nes - sa'a - go - ni - a qu'eu vim ca - ir nes - se ve -

9

♩. ————— *

Figura 104 – C. 9-11

O segundo acorde, no c. 12 é construído sobre a escala completa de Ré Mixolídio (figura 105).

12
 xa - me, nes - sa'a - go - ni - a qu'eu vim ca - ir

12

♩. ————— *

Figura 105 – C. 12-14

No c. 15, o acorde do II grau é alterado, indicando uma breve passagem pelo modo Lídio (figura 106).

15
lim__ é de

Figura 106 – C. 15

No c. 17, sobre a palavra “marca”, há um acorde com função explicitamente retórica, tendo em vista sua construção dissonante sobre pedal de Ré (figura 107).

17 *f*
mar - ca é__ de__

17 *f*

Figura 107 – C. 17

A peça finaliza sobre o acorde do II grau (Lídio), criando uma sensação de suspensão (figura 108).

Figura 108 – C. 21-22, efeito suspensivo na terminação

2.3.8.1.2 Interpretação

Ah, Júlio Gomes venha cá, vem m'acudir
Ah, Júlio Gomes venha cá, m'acudir nesse vexame,
Nessa agonia qu'eu vim cair.
Meu trancelim²⁵ é de ouro e minha marca é de prata,
Minha semente é de chumbo, ô rei!
Aonde cai deixa a marca...

Inicialmente, é oportuno verificar que existem dois personagens presentes no texto: o primeiro, o sujeito supostamente caído em desgraça que lamenta a sua sorte e suplica por auxílio; o segundo, a entidade (Júlio Gomes) que se apresenta exibindo todo o seu poder. É curioso notar que a entidade não esclarece se vai de fato socorrer o penitente ou se, com sua fala, apenas sugere que a desgraça do outro é, na verdade, fruto de sua obra.

Assim, propomos que o cantor, de posse dessas informações, expresse com toda a clareza a atitude desses dois personagens. Ao primeiro recitativo propomos então uma atitude de tristeza, vergonha e súplica, corroboradas sobretudo, pelas diversas indicações de portamento. À repetição do mote: “nesse vexame, nessa agonia qu'eu vim cair” (c. 11.2-14), sugerimos um recrudescimento do pedido de socorro. A partir do c. 14.2 até o fim da peça, a atitude do intérprete

²⁵ Tracinha. Fio ou cordão delgado, de ouro.

deve ser absolutamente contrastante com a primeira parte da peça. A expressão passa a ser altaneira, orgulhosa de solene autoridade. É importante valorizar palavras como “marca” (c. 17), por exemplo, observando as indicações de *f* e os acentos tanto na melodia da voz quanto nas linhas do instrumento. Sugerimos que o trecho final “aonde cai deixa marca” (c.20.3-22) seja interpretado fazendo uso de um expressivo *ritenuto*, que corrobore assim, o tom poderoso e ameaçador do texto cantado.

2.3.8.2 II – Nanuê, Nanuá

2.3.8.2.1 Análise musical

Essa segunda peça é construída sobre dois diferentes textos, configurando duas grandes seções A e B. Na primeira seção, “Nanuê-Nanuá”, a melodia é construída no modo Jônio em Ré. Do c. 1- 29, o acompanhamento pianístico é construído sobre uma sequência de acordes de quatro sons, que se repetem a cada quatro compassos (figura 109). Esses acordes vão mudando de posição nas repetições, enquanto a linha inferior do piano permanece sempre a mesma, ora com notas simples, ora em oitavas.

The image shows a musical score for the piece "Nanuê-Nanuá". It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 100$. The dynamic is *mf*. The vocal line has lyrics "Ar - rei - na sim, Nau - nu -". The piano accompaniment consists of four measures of chords in the right hand and single notes in the left hand. The chords in the right hand are: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; and a triad of G4, B4, D5. The notes in the left hand are: G3, G3, G3, G3.

Figura 109 – C. 1-4, sequência de acordes

A melodia é construída sobre um mesmo fragmento (figura 110), com pequenas variações na primeira parte do trecho (c. 4-15.1) e repetida integralmente na outra parte (c. 15. 2-25.1), onde pontua o desenvolver do “encantamento”.



Figura 110 – Fragmento melódico

O terceiro compasso da fórmula de acompanhamento (composta por quatro compassos) sofre alterações harmônicas que pontuam mudanças na estrutura do texto. A primeira delas, no c. 15, marcando o início do “encantamento” (figura 111).

Figura 111 – C. 15

A segunda, no c. 23, marcando a última repetição do fragmento (figura 112).

23

- do Se - te

23

Figura 112 – C. 23

A última modificação, no c. 27, indica a conclusão do trecho. Essa conclusão é feita sobre uma frase musical de quatro compassos construída a partir da modificação do fragmento inicial, criando uma ampliação com sentido conclusivo (figura 113).

25

Se-te fu-mos tá bo-tan - do___ por ci - ma de quem man-dá___

25

Figura 113 – C. 25-29, ampliação

Do c. 29.2-37.1, há uma *coda*, com o retorno do texto da “evocação” (chamado). O canto é construído sobre o mesmo fragmento melódico inicial, variado (oitava) para indicar a conclusão do trecho (figura 114). O acompanhamento sofre modificações com a inclusão de notas descendentes na parte inferior do piano.

29 *f*
 Ar - rei-na sim, Na - nu - ê Ar - rei-na sim, Na - nu - á

29 *f*

Figura 114 – C. 29-33, fragmento melódico uma oitava acima

Na seção B, “Zé Filintra”, a melodia é construída sobre o modo Jônio em Ré, concluindo, no entanto, em Ré menor.

A linha vocal é apresentada praticamente *a cappella*, com pequenas intervenções pontuais do piano. Pode-se dividi-la em três partes. A primeira, do c. 37-45.1, refere-se à apresentação da “entidade”. A segunda tem uma estrutura responsorial e vai do c. 45.2-57. A partir do c. 57.2 a melodia adquire uma estrutura tonal, em Ré menor, e a estrutura rítmica é diluída, conferindo ao trecho um caráter recitativo e *codal* (figura 115).

Andante ♩ = ca. 66

ô! Quem ti-ver o-lhos ve - - - ja, não vá s'en-ga - - - ná Zé Fi-lin-tra che-

gô Tô no meu ju-re - má tun-ga-rê - ê - ê - ê!

pp

Figura 115 – C. 57-62

2.3.8.2.2 Interpretação

Arreina sim, Nanuê; arreina sim, Nanuá
 Da Baía vou chamando; da Baía vou chamá
 Vou chamando meus baianos
 Qu'ê do nosso generá?
 Sete mesas revirando, sete velas se apagando
 Sete nós se desmanchando, sete cocos se lascando
 Sete pontos afirmando, sete fumos tá botando por cima de quem mandá.
 Arreina sim, Nanuê; arreina sim, Nanuá
 Minha pretinha da costa é o nosso generá
 Eu me chamo José Filintra, nego duro qu'ê derramado
 Também sô o Zé Filintra lutadô
 Oi tá danado, dotô. Tá, sim siô; seu dotô, seu dotô. Tá sim siô;
 Zé Filintra chegô já sim siô; com seu buquê de flô, já sim siô;
 Se você me queria já, sim siô; para que convidô? Já, sim siô!
 Quem tiver olhos veja, não vá s'enganá
 Zé Filintra chegô. Tô no meu juremá tungarê!

Esta peça é uma evidente canção de invocação, em que Nanuê e Nanuá são entidades cuja presença está sendo solicitada. É conveniente identificar os personagens tanto para compreensão dos intérpretes, quanto para indicar a postura expressiva de cada um deles. O “nosso generá” é evidentemente o “Zé Filintra”, que ao ser encarnado revirará mesas, apagará velas, desmanchará nós, lascará cocos, afirmaré pontos e despejará fumos. A “pretinha da costa” é a criatura sobre a qual baixará a entidade do Zé Filintra.

Temos ainda a figura do narrador, que inicia a evocação e que faz o comentário final: “quem tiver olhos veja, não vá s’enganá”. Ao cantor, recomendamos a observância do caráter rítmico especialmente de toda a primeira seção (c.3-36), e uma atitude de entusiasmo, de quem está a invocar uma entidade poderosa e respeitável. A partir do c.15.2 até o c. 28 sugerimos uma postura que siga num crescendo de interesse e expectativa para a entrada do Zé Filintra. À chegada deste personagem, a partir do c. 37, é necessária uma mudança de atitude a fim de identificar com clareza a sua presença. Apesar de ser *a capella* esta segunda seção, recomenda-se que o cantor não deixe escapar a rítmica proposta pelo autor, valorizando as pausas, os acentos e as síncopes. São estes elementos que caracterizarão pontualmente esse personagem. A partir do c. 44 segue um diálogo entre a entidade e a criatura em que carece de ficar bem evidente qual é o personagem que pergunta e qual é o que responde, em passagens como: “oi tá danado dotô – tá sim siô...” (c. 44-57.1).

A última parte (c. 57-62) carece de ser interpretada com a devida reverência e solenidade que o texto sugere. O mote final: “quem tiver olhos veja, não vá se enganá – Zé Filintra chegô. Tô no meu juremá tungarê”, deve ser expresso com a importância e a pompa devida à entidade que, com a autoridade de um monarca, se auto-refere na terceira pessoa.

2.3.9 TOADAS DE XANGÔ (Rio de Janeiro, 25/12/1977)

Este pequeno ciclo de duas canções, escrito em dezembro de 1977, a exemplo das **Linhas de Catimbó** foi composto “Com fragmentos dos cultos religiosos Afro-brasileiros do Recife”, conforme o informado no cabeçalho do manuscrito. Por esse motivo a canção foi incluída neste capítulo que trata exatamente das obras compostas sob a influência de sua estada em Pernambuco.

Xangô, além de identificar uma das divindades do culto africano, é também o nome genérico dado aos terreiros de Candomblé do Recife. Assim como as **Linhas de Catimbó**, as **Toadas de Xangô** também foram oferecidas por Guerra-Peixe à Maria da Glória Capanema, para serem incluídas no repertório do LP - selo RGE-Fermata: “O Canto Simples de Maria da Glória”. Convém informar que foi com extrema dificuldade que conseguimos a tradução da peça “Oba-ô-quinimbé”. Foram dois anos de buscas e pesquisas em centros de estudos africanos, em terreiros de candomblé, em instituições de pesquisa antropológica sem nenhum sucesso. Finalmente fizemos contato com o professor Ajayi Adekanye, pesquisador do Centro de Estudos Africanos e Orientais da Universidade Federal da Bahia, que generosamente nos forneceu a tradução da peça citada acima. A informação que nos deu foi que o idioma Yorubá é extremamente dinâmico e volátil. Sua transmissão oral modifica e substitui as palavras continuamente. E esse é, infelizmente, o motivo pelo qual deixamos de fornecer a tradução primeira peça do ciclo “Unicá de Xangô”.

Duas observações importantes a respeito dessa peça: a primeira é que a numeração dos compassos obedece à contagem da linha vocal. A segunda é a indicação de armadura de clave, conforme ocorre também no ciclo “Linhas de Catimbó”, embora não haja nenhuma intenção tonal na composição.

Cabe informar ainda que, tendo em vista as inconsistências encontradas na letra cursiva do manuscrito, o texto colocado sob a melodia, na edição destas peças, foi sacado do texto datilografado pelo próprio Guerra-Peixe, na última página do manuscrito.

2.3.9.1 I – Unicá-de-Xangô

2.3.9.1.1 *Análise musical*

Trata-se, na verdade, de um grande recitativo, com a linha vocal inteiramente escrita no modo Jônio em Ré.

A peça pode ser dividida em duas seções, a saber:

A	B
c. 1-14	c. 15-26

Tabela 7 – Estrutura formal

As mudanças de compasso na linha da voz foram adequadas à acentuação tônica do texto. O acompanhamento é pontuado por acordes nas cabeças de compasso, em que não há compromisso harmônico com o modalismo explicitado na linha da voz. Os acordes são todos dissonantes e servem apenas para criar uma ambiência (figura 116).

♩ = ca. 50 e senza rigore

U - ni - cá e - lu - já qui can -

f
deciso e sempre com pedal

sempre lasciare vibrare...

Figura 116 – C. 1-3, acordes dissonantes

Na seção A, a repetição da palavra “Unicá”, que permeia esse trecho, é entoada sempre sobre a mesma célula melódica (figura 117), sobre harmonia do I grau.

♩ = ca. 50 e senza rigore

U - ni - cá

Figura 117 – C. 1-2, melodia

Na seção B, a repetição da expressão “para Unicá” é mais uma vez entoada sobre uma mesma célula melódica (figura 118), desta vez sobre harmonia do VI grau.

17

Pa - ra U - ni - cá

Figura 118 – C. 17-18, melodia

2.3.9.1.2 Interpretação

*Unicá elujá qui canjé era exi
Unicá é um dolorã canjé arautã obatetu
Unicá, cadê Olonã unicá cirerê
Boa sinhora a minha oladê-ô
Para Unicá é um jerecô
Lairá ebonã ire mim urê
Para Unicá é um jerecô*

Considerando que as duas canções deste ciclo foram compostas seguidas uma da outra, supomos que esta primeira, com seu estilo recitativo que perpassa toda a composição, deva ser interpretada com um discurso evocativo, respeitoso e laudatório tal como a canção seguinte, “Oba-ô-quinimbé”.

2.3.9.2 II – Oba-ô Quinimbé

2.3.9.2.1 *Análise musical*

Dividimos esta peça em duas seções:

A	B
c. 1-16	c. 17-25

Tabela 8 – Estrutura formal

Na primeira seção a melodia da voz apresenta-se no modo de Si eólio e o acompanhamento, eminentemente percussivo tem uma abordagem que desestrutura a evidência modal. A afirmação acima (acompanhamento percussivo) se justifica pela organização rítmica que se repete a cada dois compassos, reforçada pela rubrica *con molto rigore* (figura 119).

♩. = ca. 120

f con molto rigore

Figura 119 – C. 1-2, acompanhamento percussivo

A escrita rítmica rígida do piano contrasta com a aparente liberdade da linha da voz caracterizada pelas quiálteras e pelas notas longas (figura 120).

11

o - ja - ce - nã - ô

11

Figura 120 – C. 11-12, contraste entre o piano e a linha vocal

Na segunda seção, a linha do canto apresenta-se no modo Jônio em Ré. A fórmula de compasso do piano passa para quaternário simples, a linha superior do piano assume uma característica melódica enquanto a linha inferior mantém, ainda que discretamente, a idéia percussiva que permeia toda a peça. A linha da voz assume uma característica mais rítmica e a harmonia do acompanhamento permanece desestruturando a função modal da melodia (figura 121).

17

Xan - gô O gum be - lo - dê

17

(♩ = ♩.)

Figura 121 – C. 17-18

2.3.9.2.2 Interpretação

Obá-ô quinimbé
Obá-uá baô iraojô
Ojacenã-ô...
Baba oni-Xangô ilêlê
Xangô Ogum belodê
laê seu Ogum belê
Xangô Ogum belodê
laô seu Ogum belê

Rei, o que há?
Rei do pai de raio de chuva
O cinturão de fogo
Xangô, pai dono,
Na vida superou Ogum
Xangô dentro, Ogum lá fora
Na vida superou Ogum
Xangô dentro, Ogum lá fora.²⁶

A peça, por sua construção baseada na marcação rítmica do instrumento associada ao texto evocativo e laudatório, tem um caráter eminentemente masculino. A indicação dinâmica inicial: *fortíssimo, con molto rigore*, dá bem essa medida. Ao cantor propomos que a interpretação da primeira parte (c. 5-16) tenha uma expressão afirmativa enérgica e viril. À segunda seção (c.17-25), sugerimos um contraste com a primeira, em que o texto propõe uma interpretação mais laudatória e respeitosa. Para efeito de contraste dinâmico, indicamos uma alternância entre *forte* e *piano* na repetição da segunda seção.

²⁶ Tradução de Ajayi Adekanye – Centro de Estudos Africanos e Orientais - UFBA

CAPÍTULO III – SÍNTESE NACIONAL: A INCONSCIÊNCIA

Cabe relatar, inicialmente, que muitas das informações que compõem este capítulo estão baseadas na comunicação por nós apresentada, por ocasião do evento acadêmico intitulado VOX:IA – Encontro Sobre a Expressão Vocal na Performance Musical, ocorrido nos dias 08 a 10 de junho de 2011, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP. O trabalho, cujo título “Afinidades Eletivas: as relações pessoais e sua influência na obra vocal de César Guerra-Peixe” constam dos anais do referido evento.

3.1 ENCULTURAÇÃO: O ALCANCE DE UM IDEAL

Guerra-Peixe buscou, ao longo de sua trajetória, o ideal nacional proposto por Mario de Andrade em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, conforme o próprio autor declarou em inúmeras ocasiões. E foi nessa sua terceira e última fase composicional, seguramente, o momento em que ele encontrou este seu “ideal”. Foi um período que se iniciou no último ano da década de 1960 e se estendeu até a sua morte em 1993, em que Guerra-Peixe, na sua criação vocal, se deixou levar pelo seu estado composicional “enculturado”, mas quase que instintivamente pelos seus sentimentos e, sobretudo, pelas circunstâncias e pelas pessoas com quem ele esteve se relacionando nesse período. Após um novo hiato, dessa vez de doze anos, Guerra-Peixe ressurgiu em 1969, com uma composição vocal que, à sua análise, identificamos uma síntese de toda a trajetória estilística do autor. É o período em que se verifica com que sutileza ele passa a utilizar todo o arsenal de informações pregressas, e expressa isso em favor de uma composição que passa a ter, inclusive, características de tardio romantismo. Uma fase em que Guerra-Peixe, de viva voz, dizia: “agora, depois de isso estar no subconsciente, então a gente pode se largar e escrever à vontade” (GUERRA-PEIXE, 1992⁽²⁾). Nessa mesma oportunidade, quando lhe foi

perguntado se, àquelas alturas ele tinha ainda a preocupação em fazer uma música “com cara de Brasil”, sua resposta foi de bate pronto: “pelo contrário, às vezes a coisa vai mais para o lado do popularesco, eu até evito. Eu tenho a vantagem da minha origem, do chorinho, o arranjador de música popular” (GUERRA-PEIXE, 1992⁽²⁾).

É, também, o período no qual se torna bastante explícita a influência de seus relacionamentos pessoais na sua produção vocal. Podemos, inclusive, afirmar com segurança que quase toda a sua criação para voz foi composta, a partir do início desta fase, por influência direta dessas relações, como veremos a seguir.

3.2 MARIA DA GLÓRIA CAPANEMA: MUSA E MENTORA

A grande mentora dessa sua fase, isto é, a que um maior número de canções Guerra-Peixe compôs sob a influência dessa relação foi, sem dúvida, a cantora Maria da Glória Capanema. Filha do ex-ministro da Educação Gustavo Capanema, Maria da Glória nasceu em 15 de agosto de 1939. Estudou canto com a célebre Vera Janacopulos, se apresentou em prestigiosas salas de concerto do país e possui uma discografia toda voltada para o repertório brasileiro. Conheceu Guerra-Peixe no ano de 1974, durante as comemorações dos 60 anos de idade do compositor, numa série de recitais a ele dedicados, na Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro. O espetáculo teria sido um “verdadeiro sucesso”, na avaliação de Guerra-Peixe, e segundo Maria da Glória, o que teria levado o compositor a ser tomado de “entusiasmo” a ponto de concluir, que estava diante de um “renascimento” em sua carreira: “a hora do Guerra-Peixe” (CAPANEMA, 2007, p. 5). Passaram então a conversar muito, especialmente por telefone, onde falavam por “longas horas”.

Seguiu-se então um período, que foi do ano de 1976 até 1978, no qual houve uma intensa concentração de composições vocais, todas pautadas por sua amizade com Maria da Glória Capanema. Em certa ocasião, Guerra-Peixe lhe

confidenciou, então, que não se sentia naturalmente atraído pela composição para canto.

(...) então, às vezes ele ligava e conversava muito. E ele começou às vezes a dizer, às vezes ir aos concertos, a gente tinha oportunidade de conversar. Aí falava que nunca tinha se interessado muito pelo canto. Que não era uma área que despertasse interesse nele. Não gostava muito de muitas coisas que ouvia. (CAPANEMA, 2007, p. 5).

Com o intuito de estimulá-lo, Maria da Glória sugere, então, que componha algo sobre poemas de Raul de Leoni (1895-1926), um autor que tinha algo em comum com Guerra-Peixe: era um poeta petropolitano. Dessa maneira brotou, em março de 1976, o ciclo de três canções, denominado **Cânticos Serranos nº 2**. “É uma peça colorida que exige muita voz, mas não assim, extensões imensas. Então veio os **Cânticos Serranos nº 2**. Já fez dedicada a mim” (CAPANEMA, 2007, p. 6). O que a peça exige, na verdade, é uma interpretação suficientemente expressiva para cantar os significativos versos de “História antiga”, “Almas desoladoramente frias” e “Confusão”. Escolhidos por Guerra-Peixe, eles falam de desencontros e de angústias da alma, sublinhados por um acompanhamento pianístico dramático e arrebatado. As relações de Guerra-Peixe e Maria da Glória se estreitaram ao ponto do compositor passar a frequentar assiduamente o Círculo de Artes Vera Janacopulos, uma instituição que, à época, promovia séries de concertos, quase todos envolvendo canto de câmara. Maria da Glória era uma das diretoras do Círculo.

Menos de dois meses depois, em maio, Guerra-Peixe comparece com **Teus Olhos**, sobre texto de sua própria irmã, Emília Guerra-Peixe:

“Ele gostava muito dessa irmã que morreu, Emília. Falava muito dela, gostava muito dela. E ele então escreveu essa peça. Foi nesse período de 76... Ela é bonita, eu gosto muito” (Id., 2007, p. 7). Esta canção tem caráter dolente, romântico, fala de “olhos sublimes, lânguidos, mimosos.” É importante registrar que essa relação desperta em Guerra-Peixe lembranças de sua infância em Petrópolis, fonte inspiradora recorrente para sua composição vocal. Daí o recurso à poesia de Raul de Leoni, um dos prediletos de sua irmã, Emília, conforme ele

próprio nos relatou em entrevista, bem como os versos da própria irmã. As relações de amizade se estreitam e Guerra-Peixe propõe um pseudônimo para Maria da Glória: Débora. “Ele disse que ia me dar um apelido. Ele disse assim: eu vou dar um pseudônimo a você: Débora. Você gosta do nome? Tá bom, tá bom...” (CAPANEMA, 2007, p. 14).

Mais dois meses se passam e Guerra-Peixe toma os versos de Reynaldo Chaves (1895-1957), “que em Petrópolis, muito me incentivou nos caminhos da música”, conforme colocou na dedicatória, e compõe, em julho de 1976 seus **Cânticos Serranos nº 3**. Um ciclo de duas canções – “Última ilusão” e “Arrependimento”, no qual um piano romanticamente arpejado na primeira peça, e dramaticamente rítmico na segunda, apoia palavras como “em ti eu sonhei a vida um sonho, e fiz do amor uma canção divina...” (Última Ilusão) e “Ah, pudesse arrancar do meu peito esse amor! Pudesse, de joelhos, a teus pés, rogar a compaixão de teu desprezo” (Arrependimento). O ciclo foi significativamente dedicado à Débora.

Alguns dias após os **Cânticos Serranos nº 3**, Guerra-Peixe compõe as Canções de Débora, que, ao serem gravadas em disco, tiveram seu título substituído para **Cantigas do Amor Existencial**: “Ele fez as Canções de Débora, depois ele mudou de nome: passou a chama-las **Cantigas do Amor Existencial**. Já nesse disco ele mudou o nome. É porque ele achou que esse título estaria mais adequado ao tipo de poesia. Ao teor das poesias que ele escolheu...” (Id., 2007, p. 7).

Um ciclo de três canções de caráter extremamente romântico intituladas: “Juntos amamos”, com poesia de Pierre Weil (1924-2008), “Tua boca diz que não”, sob o texto de Octacílio Rainho (1905-1994) e “Nossos olhos”, com poema de J.L. Moreno (1889-1974). Mais uma vez, versos carregados de fortes sentimentos, alguns, inclusive, no limiar do erotismo, como – “Tu em ti, eu em mim, tu em mim, eu em ti” (Juntos amamos); “Tua boca diz que não, teus olhos... dizem que sim” (Tua boca diz que não); e “Eu arrancarei os teus olhos e os

colocarei no lugar dos meus” (Nossos olhos), vêm sustentados por uma música de caráter extremamente romântico em andamentos lentos e centros tonais definidos.

Em dezembro de 1977, Guerra-Peixe abre um parêntese na vertente para onde se encaminha sua criação vocal e compõe, no mês de dezembro as **Toadas de Xangô** – “fragmentos de toadas dos Candomblés do Recife”, e as **Linhas de Catimbó**, que “são trechos das cantigas chamadas ‘linhas’ deste culto religioso”, conforme o próprio Guerra-Peixe informa no encarte do *Long Play* que contém tais gravações. As peças não foram oficialmente dedicadas a Maria da Glória, mas “ele queria que eu cantasse. Então ele fez o piano, para esse momento. Para essa gravação” (CAPANEMA, 2007, p. 2). A gravação a que ela se refere é, na verdade, o disco intitulado “O Canto simples de Maria da Glória”, no qual a cantora apresenta várias composições de Guerra-Peixe, entre elas, as citadas acima. O próprio Guerra-Peixe produziu o LP.

A influência que Maria da Glória exerce sobre a produção vocal de Guerra-Peixe, a essas alturas é tão evidente que ela mesma se declara: “Então é por isso que eu digo a você. Eu fui me transformando num amuleto. Não é?” (Id., 2007, p. 9). Isto é, ela tinha real noção que essa relação espicaçava a inspiração criadora de Guerra-Peixe. E é nesse roldão que ela o conduz até e poesia de Carlos Drummond de Andrade, padrinho de casamento de Maria da Glória:

Aí, um dia eu falei com ele por que ele não procurava outros poetas também, por exemplo; falei do Carlos Drummond. Aí ele disse: já li uma vez o Carlos e cheguei à conclusão de que não daria para musicar mesmo. Aí, lá me fui. Peguei lá na Biblioteca as obras completas do Drummond.

- Olha aqui. Fica isso aqui com você. Lê com calma e você vai descobrir alguma coisa. Aí vinha aquela história que eu te contei. Ele me telefonou e já tinha escolhido.

- Olha, você tem razão. Eu já escolhi aqui uma coisa muito boa. (Id., 2007, p. 9-10).

Assim, em julho de 1978 compõe seu mais consistente ciclo vocal: **Drummondiana**, sete canções para voz e orquestra sinfônica. Sobre os versos, pinçados da obra completa de Carlos Drummond da Andrade, Guerra-Peixe compõe uma verdadeira síntese de sua obra vocal. As melodias dolentes, os

ritmos marcantes, modalismo e tonalismo, se alternam em peças que vão da modinha, como em “Qualquer tempo” e “Canção amiga”, por exemplo, passando pelos grandes recitativos do “Canto esponjoso”, a música retórica e descritiva da “Cidadezinha qualquer” até desembarcar na embolada da “Festa no brejo”. Independentemente do impulso criador e do desejo de criar uma obra de maior vulto, Guerra-Peixe nutria verdadeiro orgulho por essa composição. Em entrevista, ele mesmo declarou:

A Drummondiana me satisfaz completamente. Continua me satisfazendo, uma obra que não me envergonha. As várias pessoas que ouviram acham uma coisa excepcional na música brasileira. Me satisfaz pelo aproveitamento do texto, que me parece que estou sabendo tratar prosodicamente, pelas idéias musicais espontâneas. Não precisei quebrar a cabeça, e, uma coisa que me faz muito bem: eu não tentar ser modernoso. (GUERRA-PEIXE, 1992⁽²⁾, p. 17).

Três meses antes da estreia, Maria da Glória contraiu uma pneumonia. Apesar de sua insistência para que Guerra-Peixe procurasse outro intérprete, para substituí-la, ele preferiu cancelar a apresentação. Mesmo consciente da dificuldade que seria voltar a programá-la devido à agenda da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Guerra-Peixe tinha tanta noção da influência de Maria sobre essa obra especificamente, que em carta a ela, declara: “A peça é minha, mas o conteúdo é seu. Então ela não será cantada enquanto você não puder cantar” (CAPANEMA, 2007, p.11). A obra estreou no ano seguinte, na Sala Cecília Meireles, sob regência do próprio Guerra-Peixe, que escreveu na partitura de orquestra a reveladora dedicatória: “Para Maria da Glória, artista que poderia, se quisesse, criar a escola brasileira de canto.”

3.3 AS “PALAVRAS” DE SONIA MARIA VIEIRA E UMA PROFUSÃO DE CANÇÕES

As relações de Guerra-Peixe com a pianista e professora Sonia Maria Vieira (Rio de Janeiro, 11/11/1944) remontam à década de 1960, quando ela foi solista de um concerto com a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Num

dos ensaios Guerra-Peixe, que à ocasião era violinista da orquestra, se aproximou e “ele falou: Ah, você... gostei do seu toque. Eu gostaria de fazer um duo com você. Você gosta de fazer música de câmara?” (VIEIRA, 2007, p. 2) Sonia respondeu então que música de câmara era tudo o que ela mais amava. Pouco tempo depois Guerra-Peixe comparece à sua casa trazendo suas próprias composições para duo com piano, entre peças de outros autores.

Aí, a gente ficou amigo. Ele vinha aqui. Ficava noites inteiras aqui. Tinha um negócio que a mamãe fazia que era uma cachaça misturada com passas. Ela deixava curtir. Aquilo ficava mais saboroso que conhaque. O Guerra era louco por aquilo. Ele tomava uma inteira, ele adorava. E aí ficávamos batendo papo, conversando a noite toda, tocando. (Ibid., p. 2).

A atividade poética de Sonia iniciou quando ela mudou-se para a Alemanha para um curso de especialização: “em resumo, minha atividade poética vem dessa época. Eu nem chamo de poética. São umas coisas que me tocam e eu saio escrevendo. Mas é muito ocasional. Eu não escrevo regularmente” (Ibid., p. 1).

Certa noite, já no ano de 1979, durante uma dessas reuniões em sua casa, Guerra-Peixe se depara com seu caderninho de poesias “aí ele achou. Numa das vindas aqui em casa ele viu o caderninho e começou a abrir e desfolhou e viu uma série de coisas, e falou: olha, eu vou querer, você me empresta? Empresto. Ele pegou as poesias que mais o tocaram, as que ele gostou, e musicou. Foi assim que aconteceu” (Ibid., p. 2). Inicia-se a partir de então uma profusão de composições “uma por noite” segundo Sonia, que ele trazia e os dois tocavam: ela a parte do piano e ele, ao violino, a parte do canto. “Uma coisa! Ele compunha isso numa noite. Era a noite que ele trabalhava. Então, no dia seguinte, quando chegava aqui, trazia. Era gozadíssimo. Muitos ele fazia assim, a parte de violino também para tocar, para substituir o canto” (Ibid., p. 2). Foi assim que, num período de apenas dois meses, Guerra-Peixe compôs sete canções com “palavras” de Sonia Maria Vieira, um ciclo que, embora não assumido como tal, nós o enfeixamos sob o título de **Sete Canções de Sonia Maria Vieira**. A primeira, “Utopia”, data de 8 de março de 1979. Depois “Sinto e

provo”, de 18 de março; em “Da fatalidade”, Guerra-Peixe compõe uma “modinha à antiga”, segundo suas próprias palavras, e data de 22 de março; “Amo as interrogações”, foi escrita em 25 de março; “Suave”, uma miniatura em forma de recitativo, é de 27 de março; “Quando o amor chegar”, uma “sugestão impressionista”, segundo rubrica do próprio Guerra-Peixe, é composta em 6 de abril, e finalmente, “O que sou”, a mais elaborada em termos da relação canto/piano, na qual o instrumento pontua nota contra nota as frases da melodia, foi escrita em 10 de abril. À exceção de “Suave”, em que Sonia faz, na verdade, uma compilação de palavras que ela considera “boas de se dizer”, nas mais variadas línguas, todos os outros poemas tratam de questões amorosas e metáforas sentimentais. “O ‘Suave’, eu fui escrevendo assim: um dia me dei conta que haviam palavras em determinadas línguas que eram deliciosas, eram saborosas. Que eu gostava, me agradavam. Então eu enumerei essas palavras” (VIEIRA, 2007, p. 8).

Foi com Sonia Maria Vieira, talvez, que Guerra-Peixe tenha tido a maior intimidade, a ponto de, a certa altura do relacionamento, pedi-la em casamento. “Ele quis até casar comigo, e tudo... Eu disse que não. É que eu era realmente muito amiga dele. Eu sempre adorei o Guerrito, sempre foi meu ídolo” (Ibid., p. 2-3).

Independentemente de ter declinado da proposta, continuaram amigos, saiam para jantar, para dançar. Sonia fala de sua amizade com Guerra-Peixe com a ternura de uma irmã mais nova: “Olha, a minha amizade com o Guerra não foi nada que conspurque, porque eu amo demais o Guerra. Foi meu amigo, assim, irmão. Foi uma coisa de irmão, o que eu tive por ele. Gostar de tudo. Apreciá-lo” (Ibid., p. 3).

Em 1980, Guerra-Peixe compõe **Tempo de Amor**, estética modinheira para os versos de Julieta de Andrade (1930), dedicado à *Débora*, e um outro ciclo de fôlego: **Sumidouro**, que ele chama de “Cantoria para canto, violino, violoncelo e piano.” Os versos de Olga Savary (21/05/1933): “Noite e dia”, “Itinerante”, “Ciclos” e “Sumidouro” que falam de morte, solidão, Eros e água são os elementos

escolhidos, sublinhados por uma instrumentação que pouco interfere nos estilos recitativos e *parlati*, mas que dialoga em passagens de grande tensão dramática. As harmonias polimodais nos remetem a um Guerra-Peixe que retoma as raízes de sua experiência nordestina, sobretudo na peça “Interlúdio”, onde a voz cede vez ao diálogo do grupo instrumental. A obra, ainda uma vez dedicada a Maria da Glória Capanema, contrariando a voz corrente de que teria sido estreada na VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1985), teve, na verdade, a sua primeira audição efetuada no dia 19 de maio de 1983. O local foi a Sala Vera Janacopolus, na cidade do Rio de Janeiro, tendo Maria da Glória Capanema (canto), Berenice Menegale (piano), Ernani Aguiar (violino) e Luiz Carlos Zamith (violoncelo) como intérpretes.

Ainda no ano de 1980, Guerra-Peixe compõe **A Solidão e sua Porta**, sob poesia de Carlos Pena Filho (1929-1960) e **Rapadura**, com texto de Carlos Drummond de Andrade, da qual já tratamos no primeiro capítulo deste trabalho. Ambas tiveram sua primeira audição na Sala Vera Janacopolus, na Cidade do Rio de Janeiro, no dia 19 de maio de 1983. **A Solidão e sua Porta** foi estreada por Maria da Glória Capanema e **Rapadura** pelo barítono Eládio Perez Gonzales, ambas com Berenice Menegale ao piano.

Entre o ano de 1980 e 1986, sucede uma nova interrupção na produção vocal de Guerra-Peixe. Interrupção essa que coincide com o estremecimento das relações entre o autor e a cantora Maria da Glória Capanema. O ciclo de canções **Sumidouro**, que estava programado para a VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em novembro de 1983, acabou sendo cancelado. Maria da Glória, depois de ter feito o ensaio geral naquela tarde, não compareceu ao espetáculo à noite na Sala Cecília Meireles. E, o motivo apresentado, foi igualmente inusitado:

Olha, tudo programado, fizemos um ensaio lá, de tarde. Aí eu virei pra Laís (Figueiró – pianista) e disse: Laís, eu não venho cantar, não... Não sei o que deu em mim, não me senti à vontade. Não sei. É porque não era aquele o caminho que eu queria para mim. Não me sentia mais bem, me sentia muito tensa. Não estava feliz fazendo aquilo. Ele insistia muito. Eu ficava numa situação... Aí aconteceu isso. A solista não apareceu... (CAPANEMA, 2007, p. 15-16).

O fato deixou Guerra-Peixe tão frustrado quanto ofendido. Por algum tempo as relações com Maria da Glória ficaram estremecidas. **Sumidouro** só foi apresentado, integralmente na Bienal seguinte, em 1985, quando a parte vocal foi executada pelo autor deste trabalho, com Laís Figueiró ao piano, Marcelo Pompeu no violino e Nani Devos no violoncelo.

3.4 DE PETRÓPOLIS A PASÁRGADA

No ano de 1986, Guerra-Peixe, após uma lacuna de seis anos na sua composição vocal, compõe **Vou-me Embora pra Pasárgada**, sob o mítico poema de Manuel Bandeira. Após dezoito anos da morte do poeta, o crítico musical Eurico Nogueira França, num dos encontros do “Sabadoyle”, a reunião que acontecia todos os sábados na casa do bibliófilo Plínio Doyle (1906-2000)²⁷, constatou-se que nenhum compositor havia enfrentado o poema mais famoso de Manuel Bandeira. O crítico, então, fez a sugestão a Guerra-Peixe que aceita o desafio. O resultado é, provavelmente, uma das obras mais belas de Guerra-Peixe, uma demonstração cabal de sua maneira de captar o texto poético e transmuta-lo numa canção na qual os elementos retóricos são pontuais, sublinhando, mas, ao mesmo tempo, se imiscuindo na poesia. São dignas de nota as semelhanças entre os percursos de Guerra-Peixe e Manuel Bandeira: enquanto o primeiro nasceu em Petrópolis e se tornou um “sulista pernambucanizado”²⁸ Manuel Bandeira nasceu em Recife, mas escreveu em seu “Itinerário de Pasárgada” as palavras sugestivas que seguem:

²⁷ Reunião sabatina, na qual pontificavam entre outros intelectuais, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Pedro Nava.

²⁸ Comentário de Gilberto Freire a seu respeito, citado por Guerra-Peixe em entrevista concedida ao autor deste trabalho.

Sou natural do Recife, mas na verdade nasci para a vida consciente em Petrópolis, pois de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. Procurei fixa-las no poema “Infância”: uma corrida de ciclistas, um bambual debruçado no rio, o pátio do antigo Hotel Orleans, hoje Palace Hotel... Devia ter eu então uns três anos. O que há de especial nessas reminiscências (e em outras dos anos seguintes, reminiscências do Rio e São Paulo, até 1892, quando voltei a Pernambuco, onde fiquei até os dez anos) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção.. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da Inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta. (BANDEIRA, 1984, p. 17)

Um Bandeira que faz o exato percurso ao contrário de Guerra-Peixe descreve o fenômeno de ser impregnado por determinadas experiências da infância, presentes em sua poesia. O que, por sua vez, Guerra-Peixe chamaria, no caso de sua experiência pernambucana, de “enculturação”. O resultado é, provavelmente, uma das mais belas obras de Guerra-Peixe, uma demonstração cabal de sua maneira de captar o texto poético e transmuta-lo em música respeitosa (ao texto poético) mas comentadora. Pasárgada é tão identificada com Manuel Bandeira que ele, ao fazer o itinerário de sua vida poética, escolheu-a para título:

Da mais aguda sensação de tudo que eu não tinha feito na vida por motivo de doença, saltou-me de súbito do subconsciente este grito estapafúrdio: Vou-me embora pra Pasárgada! Senti na redondilha a primeira célula de um poema e tentei realiza-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a idéia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver de sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa mas reconstruí e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada. (BANDEIRA, 1984, p. 97-98)

Guerra-Peixe, que só musicou este poema de Manuel Bandeira, acabou optando não só pelo mais universal, mais popular, mas por aquele que é a síntese da obra do outro. Na peça vocal pode-se perceber nos temas e na forma que os dois mundos se encontram. A Pasárgada de Manuel Bandeira tem Petrópolis, mas evoca o Recife, a ponto de agrupá-la, tematicamente, com seu poema “Evocação do Recife”. A Pasárgada de Guerra-Peixe, como podemos lê-la em sua vida e obra, também estava lá, no lugar que mudou a sua arte. **Vou-me embora pra Pasárgada** teve sua primeira audição no dia 22 de setembro de 1986 na entrega do Prêmio Shell para a música brasileira, com o qual Guerra-peixe foi agraciado na ocasião. O evento teve lugar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como intérpretes a soprano Ruth Staerke e a pianista Ruth Serrão.

3.5 CIRLEI DE HOLLANDA E OS CÂNTICOS SERRANOS Nº 4

A composição dos **Cânticos Serranos nº 4**, após um novo interstício de cinco anos, está intimamente ligada às relações de amizade do autor com a compositora Cirlei de Hollanda (29/02/1948). Cireli foi apresentada a Guerra-Peixe pelo violinista e compositor Guilherme Bauer, um de seus mais estimados alunos. O encontro se deu após a apresentação da peça intitulada “Topologia do Medo”,

para coral *a capella*, da autoria de Cirlei, numa série de concertos realizada na Escola de Música da UFRJ. Guerra-Peixe pediu para ser apresentado,

E eu fiquei morrendo de medo porque o Guerra tinha fama de ser um homem rude, digamos assim. Mas aí o Guilherme disse: ele só é rude com os homens. Com as mulheres ele não vai ser nunca. E eu não queria mesmo. Aí o Guilherme disse, não, vem cá. E eu fui até lá, e ele foi elogiar. Tinha realmente entendido tudo da peça. Falou sobre as harmonizações que eu fiz, falou o que ele tinha achado interessante, o que tinha achado original, o que ele tinha achado criativo e tudo o mais. Aí, claro, fiquei encantada. (HOLLANDA, 2008, p. 1).

Mais uma vez, Guerra-Peixe pediu seu telefone, o que lhe foi oferecido de bom grado e passaram então a se relacionar “primeiro por telefone”, onde “passávamos longas horas conversando.” A relação se estreitou quando Cirlei de Hollanda tornou-se diretora da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, na qual, coincidentemente, Guerra-Peixe era professor de composição e orquestração. “Então foi uma época ótima, porque ele ia duas vezes por semana, no mínimo a Escola de Música Villa-Lobos, quando não, três, quatro. Ou participava de reuniões, então, nós convivemos muito àquela época. Ele ficava no gabinete que eu ocupava. Eu tinha uma cadeira de balanço e ele ficava lá sentado...” (Ibid., p. 2). Lanchavam juntos e às sextas-feiras havia os almoços: “era um almoço demorado, de duas horas, três horas”, no qual Guerra-Peixe contava de sua infância, seus familiares, enfim, tornou-se “uma amizade muito pessoal, de muita camaradagem, muita brincadeira” (Ibid., p. 2). Em 1989, Cirlei de Hollanda dirigiu um projeto no Teatro Il do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Pediu então a Guerra-Peixe autorização para apresentar sua **Drummondiana** numa versão camerística. Sugeriu então a colocação de uma clarineta e a divisão da melodia em duas vozes. Surpreendentemente, o mesmo Guerra-Peixe que anteriormente havia proibido a apresentação da **Drummondiana** com o simples acompanhamento de piano tomou-se de entusiasmo e:

achou ótimo, porque a clarineta tem uma extensão longa. Ele disse assim: vem aqui pra minha casa que eu vou fazer aqui com você. E eu fui, e ficamos uma tarde inteira, e ele acrescentando a clarineta ao piano e eu pedi para duas vozes também. E ele fez. E eu pude opinar, eu muito sem graça, e ele: o que você achou disso? Eu acho que ele queria aquele momento assim, de intimidade musical. (HOLLANDA, 2008, p. 10).

Vale registrar a maneira desprendida e generosa com que Guerra-Peixe lidava com sua própria obra. Como anteriormente, no caso dos **Cânticos Serranos nº 2**, quando adaptou e incluiu instrumentos à última hora, apenas para enriquecer sua execução, agora, da mesma forma, ele não só não hesita em autorizar a versão que antes proibira, como concede uma verdadeira alteração naquela que, àquelas alturas, era considerada sua mais importante composição vocal.

Foi no bojo dessa relação que surgiram os **Cânticos Serranos nº 4**, sua penúltima composição para voz. Mais uma vez, e significativamente, Raul de Leoni é o poeta escolhido. Os sombrios e ameaçadores versos de “Prudência” e “Vivendo” são colocados por Guerra-Peixe numa sucessão de melodias de extremo efeito dramático, sublinhadas por um piano de harmonia tonal densa, em ritmos sutilmente inspirados nas fontes populares, mas que, dentro dos andamentos lentos e *pesantes*, adquirem um caráter altamente dramático, para corroborar textos como: “não aprofundes nunca nem pesquises o segredo das almas que procuras. Elas trazem surpresas infelizes a quem lhes desce às convulsões obscuras”. Ou ainda: “Nós, incautos, efêmeros passantes, vaidosas sombras desorientadas; sem mesmo olhar o rumo das passadas, vamos andando para fins distantes...” Em síntese, os dois poemas referem-se aos perigos daquele que vislumbra a possibilidade de envolvimento com outrem, ficando sujeito a toda sorte de riscos que tal envolvimento pode levar. A obra foi dedicada, previsivelmente, a Cirlei de Hollanda.

Causa-nos curiosidade observar que Guerra-Peixe, então nos últimos anos de sua vida, ao compor os **Cânticos Serranos nº 4**, volta a utilizar os versos de Raul de Leoni, o poeta petropolitano que tanto remete à sua infância, aos

tempos em que sua irmã Emília colecionava os poemas do autor, que eram publicados num periódico petropolitano.

Cirlei de Hollanda relata que o único momento em Guerra-Peixe se aproximou de fato de uma revelação muito íntima, em suas relações, foi por ocasião de um dos longos almoços. Falou sobre Otilia, sua primeira namorada, para quem ele fez sua primeira composição, um tango:

Eu sei que ele, aos 16 anos fez esse tango para uma mulher chamada Otilia. Foi a primeira peça que ele compôs – por paixão. Compôs um tango... E aí ele se enamorou profundamente por essa moça que era de Petrópolis, e queria casar com ela. E os pais dela não deixaram, por isso que ele veio para o Rio. Porque achavam que ele era um boêmio, que gostava da farra, da bebida... Então ele veio para o Rio pra ver se conseguia ser violinista da orquestra do Teatro [Municipal], mostrar que tinha um trabalho e voltar para pedi-la em casamento. Só que ela morreu, novinha. E o que ele me disse, a única coisa que ele me disse foi que eu lembrava demais a Otilia. Que o jeito de falar... Às vezes eu estava falando, e ele dizia: como lembra a Otilia!... (HOLLANDA, 2008, p. 11).

Nossa avaliação é que a relação de Guerra-Peixe com Cirlei de Hollanda foi um episódio eminentemente idílico. E, o conteúdo dos **Cânticos Serranos nº 4** eclodiram, por sua vez, das recordações que essa relação inspirou. Recordações de um passado em que fatores como a semelhança com a primeira paixão, aliados aos versos de um poeta que, da mesma forma, lhe remete à infância, à irmã, à família, enfim, desaguaram neste que é um de seus mais significativos ciclos de canções.

3.6 DOIS POEMAS DE PORTINARI E A RECONCILIAÇÃO

A última composição vocal de Guerra-Peixe está diretamente relacionada à sua reconciliação com a amiga Maria da Glória Capanema. Tal fato se deu no ano de 1992, um ano antes de sua morte, e de maneira singular. Maria da Glória decidiu fazer uma visita a Guerra-Peixe com a intenção de selar a reconciliação. Chegando à sua casa, tocou a campainha, mas ninguém atendeu.

Voltou e, da rua, viu uma luz do apartamento acesa e uma sombra por trás das venezianas. “Quer dizer, aquela fresta que eu fiquei olhando assim, eu falei assim: quem sabe se o Guerra está lá, que tem uma luz acesa... Ele estava lá, inclusive estava me vendo. Escondido atrás da persiana” (CAPANEMA, 2007, p. 18). Esse fato ocorreu no mês de agosto de 1992, em que Guerra-Peixe então, já bastante doente, compõe então e volta a dedicar-lhe os **Dois Poemas de Portinari**. O primeiro “Grünewald”, em estilo recitativo inicia com as significativas palavras: “Morto, mas ainda caminhando quis te ver... Vi-te do buraco da luz. Vi-te na asa do sol...” Para Maria da Glória a escolha desse poema teve tudo a ver com o ocorrido quando de sua visita frustrada. O ciclo de canções é a resposta musical de Guerra-Peixe ao seu pedido de reconciliação.

Durante o tempo de suas relações com Maria da Glória, Guerra-Peixe costumava, por ocasião de seu aniversário, dia 15 de agosto, solenidade de Nossa Senhora da Glória (daí a escolha do seu nome), mandar-lhe bilhetes. Os bilhetes traziam as habituais palavras de felicitação, mas sempre terminavam com um pentagrama rabiscado pelo próprio Guerra-Peixe no qual, sob a melodia do último trecho da canção de aniversário, “Parabéns pra você” (fa-fa-mi-dó-re-dó-dó), ele “compunha” frases como “nes-te-di-a-de-gló-ria”, ou, “à-ma-ri-a-da-gló-ria” (Ibid., p. 19), por exemplo. Este registro é importante para justificar a última peça que ele compõe antes de morrer, conforme veremos a seguir.

A segunda e última peça do ciclo, “Pedras bicudas”, com alternâncias de melodia pontuada por um piano rítmico e recitativo, cujo texto, no final diz: “O sono eterno virá, e será a Glória...”, Guerra-Peixe, sutilmente, reproduz na linha do canto a melodia final da canção “Parabéns pra você”. Tal como fazia nos cartões de aniversário que lhe enviava. “E ele ainda me telefonou para perguntar se eu tinha entendido. E eu disse: entendi, Guerra. E ele ainda me explicou, me falou: ‘Ah, aquele dia, e tal, era muita angústia pra mim...’ ele falou assim” (Ibid., p. 19).

A confiança de Guerra-Peixe emociona Maria da Glória ao ponto das lágrimas; “isso aqui me tocou profundamente. Eu chorei até muito... porque eu sabia que o Guerra estava doente...” (CAPANEMA, 2007, p. 18).

3.7 A ÓPERA INTERROMPIDA PELO PONTO FINAL

No ano de 1993 Guerra-Peixe foi convidado pelo produtor cultural Fernando Bicudo, para compor uma ópera. Na ocasião, Fernando Bicudo era diretor do Teatro Arthur Azevedo em São Luiz, Estado do Maranhão e vislumbrou a possibilidade levar para o palco a saga de Lampião e Maria Bonita. “Aí eu pensei, evidentemente no Guerra-Peixe. Ele fez um trabalho todo de música pernambucana e nordestina; aí eu fui conversar com ele.” (entrevista 2012). O compositor ficou entusiasmado com a proposta que, segundo Bicudo “topou no ato”. Seguiu-se uma série de reuniões entre os dois, que resultou no encaminhamento do projeto para a encenação da ópera ao Ministério da Cultura. Chegaram, inclusive, a pensar na possibilidade de convidar os cantores populares nordestinos Alceu Valença e Elba Ramalho para encarnarem os protagonistas. O projeto só não foi efetivamente concluído porque Guerra-Peixe veio a falecer em novembro daquele ano. Este registro é muito importante para demonstrar a autoconfiança que Guerra-peixe adquiriu ao longo de sua trajetória com relação à composição vocal, a ponto de aceitar, com entusiasmo, a encomenda para compor, já no final de sua vida, uma ópera. Esse mesmo Guerra-Peixe que em carta a Curt Lange datada de 15 de julho de 1946 escrevia: “mas, peço-lhe: não desejo compor para canto, que me causa pavor!...” (GUERRA-PEIXE e LANGE, 15 jul. 1946).

3.8 A COMPOSIÇÃO VOCAL CORRESPONDENTE A ESTA FASE

3.8.1 DUAS CANÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO (Rio de Janeiro, 08/1979)

Tendo em vista a proximidade em que as canções “Nesta manhã” e “Resta sim, é remover”, foram compostas (apenas quatro dias de distância), considerando que ambas foram concebidas com acompanhamento de violão e, ainda, que é o mesmo o autor dos textos das duas peças, houvermos por bem

agrupá-las sob o título **Duas canções para canto e violão**. Elson Farias (Amazonas 11/06/1936), autor dos textos possui uma expressiva obra poética e é membro da Academia Amazonense de Letras. “Nesta manhã” e “Resta sim, é remover” são textos extraídos do seu livro *Dez Canções Primitivas* (1968).

3.8.1.1 Nesta Manhã (27/08/1969)

3.8.1.1.1 *Análise musical*

A peça, na tonalidade de Ré maior, pode-se dividir em três seções:

A	B	A'
c. 1-27.2	c. 27.3-38	c. 39-54

Tabela 9 – Estrutura formal

A seção A se inicia com uma introdução instrumental de três compassos apresentando uma fórmula de acompanhamento que perpassa praticamente toda a canção (figura 122).

Moderato ♩ = ca. 69
p cresc. poco a poco

Violão

3 Canto *f*
 Nes - ta ma - nhã

3 *f*

Figura 122 – C. 1-4, introdução e fórmula de acompanhamento

Ela se divide em duas frases, a primeira conclusiva no tom do IV grau e a segunda, ampliada, suspensiva, sobre acorde de V grau menor. Esta seção se repete integralmente com ajuste na melodia para encaixe do texto. A seção B inicia-se com uma frase que recorda o tema da seção A, seguindo, entretanto, para uma nova fórmula de acompanhamento composta por acordes a partir do c. 35. Esta frase caracteriza-se por modulações a tons afastados (figura 123), terminando, no entanto, com o mesmo acorde de Lá menor com função de V grau menor.

Figura 123 – C. 35-41, modulação a tons afastados e mudança na linha do violão

A seção A' retoma a introdução instrumental, reproduz integralmente a primeira frase de A, com modificação apenas no último compasso da frase (c. 46), onde o salto de oitava remete a um sentido conclusivo. A segunda frase aparece sem a ampliação da seção A e conclui explicitamente sobre o I grau.

3.8.1.1.2 Interpretação

*Nesta manhã és um vaso vago,
 Inteira como a água,
 Simples e sóbria, azul.
 Tua fala quero afina,
 Molhada aberta como um corpo de folhas.
 Nesta manhã és livre, virás como queiras,
 De vestes ou nua,
 Dançando ou estática estátua de névoa.
 Virás como os vinhos dos frutos silvestres,
 Sonora e travosa terrestre.
 Nesta manhã de retalho com navalhas de água,
 Verá teu nome no verso quem o ler,
 Tua forma exata perene,
 Extrema terma alegria de viver.
 Nesta manhã te procuro nos cravos e avencas.
 És folhas ou flor, ave pedra silêncio.*

Considerando que a canção é constituída praticamente por um modelo instrumental e melódico que se repete, torna-se tão mais necessária a valorização do texto que, aliada aos contrastes dinâmicos manterá o interesse na execução da peça. Assim, a cada retomada do tema, propomos que seja dada a devida ênfase a certas passagens, agregando valor ao seu sentido. Nos c. 7-8, por exemplo: “como a água”, propomos que toda a frase da melodia vocal se encaminhe num crescendo de interesse até alcançar a sentença acima. Da mesma maneira, o trecho seguinte deve ter como ponto culminante de expressão os c. 13-14: “como um corpo de folhas”. Outros pontos que requerem uma expressão mais enfática estão localizados em passagens como: “virás como queiras, de vestes ou nua” (c.18-21) e, logo adiante em: “virás como os vinhos dos frutos silvestres” (c. 24-25). Todo o trecho que se inicia no c. 29 deve ser encarado com um novo ponto de partida (“nesta manhã”) levando agora ao clímax da canção na passagem: “verá teu nome no verso quem o ler”, onde as chaves de *crescendo* seguidas da indicação *forte* corroboram a sugestão dada. A mudança na linha melódica da voz a partir do c. 43 propõe, por si, a manutenção da tensão empreendida anteriormente, desaguando no relaxamento representado pelo *glissando* do c. 48. Será oportuno, finalmente, que o cantor aproveite a liberdade que lhe é dada pela indicação de *poco rit.* a partir do c. 50 para expressar, com seus devidos sentimentos, palavras como: “ave”, “pedra” (atenção para o acento sobre esta palavra) e “silêncio”, tirando o melhor partido das pausas propostas pelo próprio compositor.

3.8.1.2 Resta, sim, é remover (31/08/1969)

A canção está registrada no LP – selo RGE-Fermata, intitulado “O Canto simples de Maria da Glória”, com a cantora Maria da Glória Capanema e o violonista Nélio Rodrigues.

3.8.1.2.1 Análise musical

Esta canção, na tonalidade de Mi menor está dividida, para efeito de análise, em duas partes, a saber:

A	B
c. 1-17	c. 18-26

Tabela 10 – Estrutura formal

A seção A encontra-se na tonalidade de Mi menor e divide-se em três frases. A primeira, (c. 1-5) é suspensiva, assim com a segunda (c. 6-9). A terceira (c. 10-13) que retoma o tema da primeira, é também suspensiva, levando à última frase, (c. 14-17), conclusiva. O acompanhamento harpejado do violão faz um contraponto à parte vocal, realizando quase sempre movimento contrário ao da melodia da voz (figura 124).

Lento ♩ = ca. 56

Canto

mf

Res - ta, sim, é re - mo - ver as

Violão

mp

mf

Figura 124 – C. 1-3, movimento contrário

Na seção B há um contraste relativo à seção A, na linha do violão, caracterizado pela presença de acordes, onde antes tínhamos uma linha arpejada. Este trecho trata-se de uma frase única, ampliada por marcha harmônica sobre pedal de Mi, embora a harmonia sugira passagens por outras tonalidades (figura 125).

Figura 125 – C. 18-23, marcha harmônica

A peça termina num movimento V – I em Mi menor. Podemos identificar como pontos característicos desta peça, a melodia por movimento descente, e os saltos igualmente descendentes, que figuram principalmente na marcha harmônica da seção B, utilizando motivo encontrado nos inícios da segunda e quarta frases da seção A.

3.8.1.2.2 Interpretação

*Resta, sim, é remover as cinzas do teu olhar,
De modo a inflamar a chama da tua dor interior.
Limparás o campo claro do teu corpo, largo mar,
Tudo terá aos teus olhos um sabor puro de ver
Estarás assim mais nova que a água recém rachada
Como haste a de lenha verde que acabou de ser cortada.*

Esta canção, com seu caráter eminentemente seresteiro, requer do cantor uma interpretação que se aproxime da música popular. O que é facilitado

pela delimitação da extensão vocal toda localizada na região central, dispensando assim, os arroubos da impositação da voz, tornando, dessa maneira, mais eficiente a sua execução. Para corroborar o caráter seresteiro, propomos que cada frase musical seja cantada num único fluxo, sem hiato de respiração. Até mesmo a que o autor indicou respiração: “de modo a inflamar (’) a chama da tua dor interior” (c. 7) que quebra inteiramente o sentido da frase musical. No c. 12.3-13, sugerimos um pequeno *allargando* que sublinhará, retoricamente, o texto “largo mar”. Em toda a seção B, propomos ao cantor uma atitude afirmativa e otimista para expressar sentenças como: “estarás assim mais nova que a água recém rachada; como a haste a da lenha verde que acabou de ser cortada” (c. 18-26). Também deverá tirar o melhor partido dos grupos de semicolcheias, executando-os absolutamente *a tempo*, para que façam o efeito de verdadeiros ornamentos da melodia vocal. Propomos ainda que o cantor execute a última frase: “que acabou de ser cortada” num único fluxo de ar, abrindo mão do sinal de respiração indicado.

3.8.2 CÂNTICOS SERRANOS Nº 1 (Rio de Janeiro, 1973)

Este ciclo de três canções dá início à série que Guerra-Peixe intitulou *Cânticos Serranos*, e se estende até o de número quatro. A escolha do título se refere, evidentemente, à sua Petrópolis natal e os poetas escolhidos são, sem exceção, igualmente petropolitanos. Neste primeiro ciclo, o autor contemplado é Mario Fonseca (02/08/1913 – 08/03/1997), médico de formação, escritor e poeta, deputado estadual, e foi, em duas ocasiões, presidente da Academia Petropolitana de Letras. A estreia deste ciclo de canções deu-se no ano de 1973, por ocasião do VI Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, na voz da soprano russa Nina Lebedeva. O ciclo é dedicado a Mariazinha Aguiar, cantora, mãe do compositor Ernani Aguiar.

3.8.2.1 I – FALA

3.8.2.1.1 *Análise musical*

Pode-se dividir a peça em três seções, da seguinte maneira:

A	B	A'
c. 1-25.2	c. 25.3-31	c. 32-46

Tabela 11 – Estrutura formal

A seção A divide-se em duas pequenas seções: “a” (c. 1-10) e “b” (c. 11 *con levare* -25.2) A pequena seção “a” apresenta-se inteiramente no tom de Dó menor, com o acompanhamento composto por um *ostinato* que se repete a cada dois compassos. A melodia da voz acompanha o desenho da parte superior do piano, quase sempre por terças (figura 126).

Allegretto Moderato ♩ = ca. 84 *mf*

Tu-a al-ma ar-que-jan-te vai so - zi-nha.

mf

Figura 126 – C. 1-4, *ostinato* e voz em terça

A pequena seção “b” é um trecho no qual a harmonia sofre modulação a Fá menor. Inicia-se com a dominante de Fá menor no c. 11, retorna a Dó menor no c. 14. Do c. 17-22.2 há uma sugestão de modulação para Dó maior / Fá maior,

retornando em 22.3 a Fá menor, com função de IV grau, preparando a finalização do trecho em Dó menor (figura 127).

17 *f* *poco rit.* *a tempo* *mf*
 pe - ra? Não sen - tes que e - la pro - cu - ra pe - ne - trar bem den - tro de

20
 ti? So - fres é gran - de o teu de - ses - pe - ro so - -

Figura 127 – C. 17-22

É interessante observar o jogo que Guerra-Peixe faz a partir do c. 14 quando inverte a posição das terças entre voz e piano. A seção B é um recitativo em Dó maior que passa por Fá menor nos c. 28-30, com uma harmonia muito desestabilizada, no entanto, pelos acordes do acompanhamento. A seção A' retoma o *ostinato* do piano com a voz realizando as mesmas terças com algumas

variações. A estrutura rítmica sofre alterações pela modificação dos compassos alternando-se entre ternários, quaternários e quinários (figura 128).

36 *ritard.* *mf* *a tempo*
 de-u-ma alma apaixo - na-da nes-te grito de li-ber-ta - ção chei-o de al - ge-mas...

36 *ritard.* *mf* *a tempo*

Figura 128 – C. 36-39

A peça conclui num recitativo (c. 43- 46) com o trecho final *a capella* reafirmando a tonalidade de Dó menor embora a harmonia do acompanhamento crie um ambiente suspensivo (figura 129).

43 *mf* *dim.* *p*
 Fa - la! Fa - la mu-lher! Fa - - - - la!

mf *dim.*

Figura 129 – C. 43-46, recitativo final

3.8.2.1.2 Interpretação

*Tua alma arquejante vai sozinha.
Olha em torno verás, então,
Alma gêmea da tua junto a ti...
Não sentes que minha alma te acompanha?
Que sofre contigo, que vive contigo,
Que se extasia, que se angustia, que desespera?
Não sentes que ela procura penetrar bem dentro de ti?
Sofres é grande o teu desespero sofro
Não podes medir o que me aflige...
Que fazer? Procurar o silêncio
Que é a voz de tudo o que não pode falar?
Também posso falar...
Também devo falar...
Eu que fui atingido pela tormenta da vida
Também arde o meu cérebro
A traduzir a angústia de uma alma apaixonada
Neste grito de libertação cheio de algemas...
Fala... Quero ouvir falar... O teu estro é o meu também...
Fala! Fala mulher! Fala!*

O *ostinato* na linha do piano, que percorre praticamente toda a canção deve ser interpretado como o condutor retórico de uma angústia que permeia o texto do poema. E os dobramentos rítmicos e intervalares da melodia da voz/parte superior do piano dão a noção clara, embora subliminar, de que o *ostinato* instrumental funciona retoricamente como a mulher a que se refere o texto. Daí, os dobramentos representam o diálogo entre as duas “vozes”. É como se a linha superior do piano realmente dialogasse com a melodia vocal, sendo a parte instrumental o personagem feminino. É necessário que o cantor esteja atento a alguns pontos de tensão dramática, como por exemplo, a passagem para a região aguda em “Não sentes que minha alma te acompanha?” (c.10-12), onde a rubrica de *cresc.* deve ser observada. A rubrica de *ritard.* que segue tem a clara função de corroborar sentenças como “Que sofre contigo, que vive contigo” (c. 12-14). É importante que as antíteses “que se extasia/que se angustia/que se desespera” (c.

14-17) sejam expressas com sua respectiva carga de sentimentos. O recitativo que segue (c.25-31) e que conduz ao ponto culminante da peça, com sua indicação *col canto* fornece ao cantor a devida liberdade para que o trecho seja interpretado com toda a carga dramática exigida. E o contraste entre a pergunta “Que fazer? Procurar o silêncio que é a voz de tudo o que pode falar?” e a resposta: “Também posso falar, também devo falar... Eu que fui atingido pela tormenta da vida.” (c. 25-31) deve ser absolutamente claro e carregado de sentimentos que expressem a recordação de dores e sofrimentos do passado. Às insistentes repetições do mote “fala” propomos que reflita, na sua interpretação, o pedido suplicante do personagem angustiado que necessita desesperadamente de uma resposta premente. Por fim, consideramos que esta canção por tudo que contém, carece de um intérprete emocionalmente maduro e experimentado para que a carga dramática exigida seja realizada com sua devida ênfase.

3.8.2.2 II – Chuva miúda

3.8.2.2.1 *Análise musical*

Dividimos esta peça em três seções sendo:

A	B	A'	Coda
c. 1-16.3	c. 16.4-22	c. 23-28	c. 29-33

Tabela 12 – Estrutura formal

A seção A divide-se ainda em duas pequenas seções: “a” (c. 1-10) e “b” (c. 11-16.3) em que a pequena seção “a” se apresenta inteiramente no modo de Mi Frígio. A parte superior do piano apresenta um *ostinato* que remete, retoricamente, à ideia da chuva miúda. A parte inferior do piano apresenta uma sequência de acordes que desestrutura a harmonia e se repete a cada quatro compassos (figura 130). A melodia da voz, por sua vez, apresenta duas frases iguais.

Adagio ♩ = ca. 44

Esta chuva mi - ú-da e eu_ a es - pe - ra...

p

8^{va} sempre

Figura 130 – C. 1-5

No c.10 há um elemento de ligação cromático na parte inferior do piano que conduz à pequena seção “b”, meio tom abaixo. Esta seção “b” apresenta-se como uma frase única ampliada. No c. 15 há uma modificação na fórmula de compasso conduzindo à parte B. A seção B se caracteriza por um recitativo com a melodia em Fá menor, ainda uma vez, desestruturada pelos acordes do acompanhamento instrumental (figura 131).

Un poco movido

mf *f* *un poco a piacere*

16 E - la vi - rá? Co - mo se eu pu - des - se a - di - vi -

col canto

18 nhar! An - do a - fli - to para - ra - do es - qui - si - to Chamam - me

Poco rit. e cresc.

20 lou - - - co. Quem sa - - - be?

dim.

Figura 131 – C. 16-21, recitativo

No c. 22 há uma ligação que conduz à seção A', em que há o retorno do *ostinato* da parte superior do piano e a melodia é uma recordação da frase inicial da seção A. Finalizando, os c. 29-33 têm função explícita de *Coda* (figura 132).

Figura 132 – C. 29-33, *Coda*

3.8.2.2.2 Interpretação

*Esta chuva miúda e eu a espera...
 Trago as mãos frias, o rosto gelado...
 E este céu cinzento, o dia nevoento e a chuva,
 A chuva miúda que cai!
 Ela virá? Como se eu pudesse adivinhar!
 Ando aflito parado esquisito
 Chamam-me louco. Quem sabe?
 Eu sempre à espera e ela nunca aparece!...*

Observemos, inicialmente, que a linha superior do piano com seu *ostinato* rítmico na região aguda do instrumento, representa explicitamente a “chuva miúda” a que se refere o texto da poesia. Ao cantor, sugerimos que todo o trecho que se inicia no c. 3 e segue até o c. 15 seja interpretado com um sentimento de contido incômodo. Até que, no c. 16, eclode a questão expectante, com a pergunta: “ela virá?”. Seguindo-se da reflexão: “como se eu pudesse

adivinhar!” O recitativo adiante (c. 18-20) permite ao cantor, a partir do próprio texto, expressar todos os sentimentos exigidos para a adequada performance. É de suma importância a colocação de uma pausa muito expressiva que separará as frases: “Chamam-me louco. Quem sabe?” (c. 19-21), ponto culminante de tensão da peça, que deverá estabelecer um grande contraste com a desesperançada a melancólica sentença final: “Eu sempre a espera e ela nunca aparece!...”

3.8.2.3 III – Seremos dois

3.8.2.3.1 *Análise musical*

Assim, como as peças anteriores, esta também pode ser dividida em três seções, a saber:

A	B	C
c. 1-15	c. 16-21	c. 22-32

Tabela 13 – Estrutura formal

A seção A se divide em três pequenas seções: Introdução (c. 1-3), “a” (c. 4- 9) e “b” (c. 10-15). A introdução apresenta na parte do piano a fórmula de acompanhamento que se repetirá a cada três compassos em toda a seção A. O trecho faz uma contraposição entre Lá maior e Sol maior, mantendo, no entanto, um pedal de Lá (figura 133).

Allegretto Moderato ♩ = ca. 104

Figura 133 – C. 1-3, introdução e contraposição entre Lá e Sol

A seção “a” é constituída por duas frases de três compassos sempre levando de Lá maior a Sol maior, tendo a primeira um sentido conclusivo e a segunda um sentido suspensivo que conduz à modulação que iniciará a seção “b”. Esta é composta de duas frases que se repetem fazendo o mesmo jogo da seção anterior, desta vez entre Dó # menor e Si maior (figura134).

10

Ten - te - mos ou - tra vez...

Figura 134 – C. 10-12, seção “b” em Dó # menor

A seção B da mesma forma apresenta duas frases que se repetem. O acompanhamento segue o padrão da seção anterior repetindo-se a cada três compassos. Neste caso a contraposição é entre os tons de Mi maior e Si menor. A seção C se apresenta em Dó maior, retornando ao tom de Lá maior no c. 27. Nesta seção há uma mudança significativa na fórmula do acompanhamento, que recorda a fórmula da introdução nos compassos finais (figura 135).

22 *pp* *legato* *cresc. poco a poco* *mf* *ritard.*

Não mais a so - li - dão i - rá a - tor - men - tar a nos - sa vi - da...

22 *pp* *cresc. poco a poco* *mf* *ritard.*

Figura 135 – C. 22-25, novo acompanhamento

3.8.2.3.2. Interpretação

Tentemos outra vez...
Fecha os olhos e caminha...
Não poderei conduzir-te a grandes alturas...
Mas na estrada que iremos percorrer,
Não mais a solidão irá atormentar a nossa vida...
Seremos dois...

Sugerimos ao cantor que a frase inicial: “Tentemos outra vez” seja encarada com uma atitude de doce encorajamento e persuasão. E que sua repetição seja expressa com a ênfase esperada por uma proposta que se repete. A frase: “Não poderei conduzir-te a grandes alturas...” (c. 16-18) deve ter um

caráter de dolente autocomiseração, que imediatamente se transforma em positiva expectativa ao propor: “Mas na estrada que iremos percorrer,”. A sentença seguinte: “Não mais a solidão irá atormentar a nossa vida...”, com a indicação dinâmica *pp*, propõe uma atitude de suave, doce e positiva revelação. E o mote final: “Seremos dois”, com sua reafirmação, soará como um brado de vitória do amor que se encontra e que segue caminhando unido. À parte instrumental, por sua vez, com seus acordes que sublinham todas as articulações do texto cantado, propomos uma interpretação que acompanhe, passo a passo, as intenções da linha vocal. É oportuno constatar que esta última canção do ciclo contrasta claramente com as anteriores, por sua temática otimista e sua esperança de vitória.

3.8.3 CÂNTICOS SERRANOS Nº 2 (Rio de Janeiro, 24/03/1976)

Esta foi a primeira de uma série de canções dedicadas a Maria da Glória Capanema. A escolha do autor do texto, Raul de Leoni (30/10/1895 - 21/11/1926) foi sugestão da própria Maria da Glória que forneceu a Guerra-Peixe a sua antologia poética para que escolhesse as poesias que comporiam o ciclo de canções. O petropolitano Raul de Leoni, apesar de ter vivido apenas 31 anos, é considerado um dos maiores poetas brasileiros. Sua poética, malgrado a sua construção clássica, está eivada de um espírito de modernidade que se destaca “pela geometria precisa de suas idéias”. (Fernando Paes, In Revista Ventura nº 44 – Ventura Cultural Ltda. Rio de Janeiro, 2004). Informamos que foram feitas algumas correções ortográficas, de termos em italiano, nas rubricas da partitura.

3.8.3.1 I – História antiga

3.8.3.1.1 *Análise musical*

A canção, composta na tonalidade de Ré menor, pode ser dividida em três partes, no seguinte esquema:

A	B	C
c. 1-14	c. 15-25.3	c. 25.4-42

Tabela 14 – Estrutura formal

A seção A, por sua vez, pode ser dividida em três pequenos segmentos, a saber: uma introdução (figura 136) que apresenta a fórmula de acompanhamento e que perpassará toda a peça com pequenas alterações;

The musical score for the introduction of section C, measures 1-3, is presented in 4/4 time with an 'Andante' tempo of approximately 56. The vocal line (Canto) is shown as a single staff with a whole rest. The piano accompaniment (Piano) is shown in two staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata over the first two measures, followed by a melodic phrase in the third measure. The second staff (bass clef) contains a bass line with a fermata over the first two measures, followed by a bass line in the third measure. The piano part is marked 'f con pienezza di suono' and 'mf pochissimo rit.'.

Figura 136 – C. 1-3, introdução

Uma pequena subseção “a”, é composta por duas frases suspensivas que se repetem, sendo a segunda apresentada um tom abaixo; e “b”, sendo uma frase única, também suspensiva, terminando no V grau de Ré. No c. 14 surge um novo elemento, no acompanhamento instrumental, com função de ligação (figura 137).

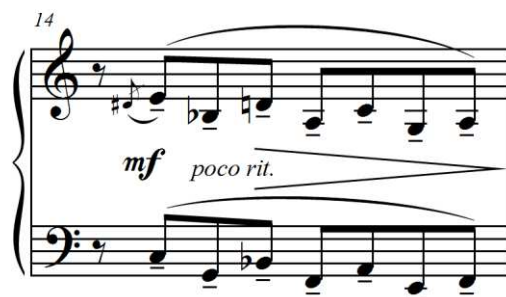


Figura 137 – C. 14, ligação

A parte B também pode ser dividida em três pequenos segmentos. Inicia-se com a repetição da primeira frase da peça, com uma pequena modificação melódica e harmônica no c. 17, conduzindo ao segundo segmento desta vez meio tom acima. As duas frases suspensivas conduzem num crescente de tensão à terceira que tem sentido conclusivo, corroborado pelo encadeamento V – I da parte inferior do piano. Nos c. 24-25 o acompanhamento instrumental desfaz o sentido conclusivo (figura 138) conduzindo à parte C.

Figura 138 – C. 22- 25

A parte C é formada por dois pequenos segmentos: “a” (25.4-33.4) e “b” (c. 33.5- 42). O segmento “a” é formado por três frases. A primeira em Sol menor, terminando no acorde de Sol maior que tem função suspensiva. A segunda frase é

uma transposição exata da primeira em Fá menor, também concluindo num acorde maior que leva à terceira frase, mais curta e com função cadencial, suspensiva terminando sobre o V grau de Ré. O segmento “b” se inicia com uma reapresentação da primeira frase de “a”, terminando no próprio acorde de Sol menor e conduzindo à última frase, conclusiva, em Ré menor que é, na verdade, uma reapresentação do final da parte B. O acompanhamento instrumental segue até o final com uma escala descendente harmonizada utilizando célula da parte superior do piano (figura 139), sobre pedal de Ré (figura 140).



Figura 139 - Célula

Figura 140 – C. 40-42, escala descendente sobre pedal de Re

Apesar de o acompanhamento conter acordes com muitas notas alteradas, a peça, como um todo, mantém as características da música tonal tendo em vista a clareza dos encadeamentos de notas atrativas.

É interessante notar que, no decorrer de toda a canção, o autor usa elementos de ligação na parte inferior do acompanhamento que funcionam como um *glissando* entre as notas que saltam no baixo.

3.8.3.1.2 Interpretação

*No meu grande otimismo de inocente
Eu nunca soube por que foi...
Um dia, ela me olhou indiferentemente,
Perguntei-lhe por que era... não sabia
Desde então transformou-se de repente
A nossa intimidade correntia
Em saudações de simples cortesia
E a vida foi andando para a frente...
Nunca mais nos falamos... Vai distante...
Mas, quando a vejo, há sempre um vago instante
Em que seu mudo olhar no meu repousa,
E eu sinto, sem no entanto compreendê-la,
Que ela tenta dizer-me qualquer cousa,
Mas que é tarde demais para dizê-la...*

A escolha deste poema traz de volta uma temática que é recorrente nos textos utilizados por Guerra-Peixe em suas canções: a da fatalidade existencial, que traz em seu roldão toda a sorte de desencontros amorosos, de casos mal resolvidos, de investidas não consumadas. Situações semelhantes estão presentes em “A solidão e sua porta”, em “Fala” e “Chuva miúda” (Cânticos Serranos nº 1), em “Prudência” e “Vivendo” (Cânticos Serranos nº 4), apenas para citar alguns casos. Nesta canção específica, no entanto, Guerra-Peixe consegue imprimir uma força dramática excepcionalmente marcante, através da utilização dos acordes batidos na parte superior do piano e das conduções melódicas para parte inferior do instrumento (figura 141), com suas passagens em pequenos grupos de notas curtas que conferem um caráter violonístico e que perpassa toda à peça.



Figura 141 – C. 1-2, acordes na linha superior e caráter violonístico na linha inferior do piano.

Ao cantor, recomendamos uma atitude que parta da perplexidade em sentenças como: “eu nunca soube por que foi... um dia ela me olhou indiferentemente, perguntei-lhe por que era, não sabia...” (c. 7-14), conduzindo a um misto de decepção e melancolia expressada nas passagens da região aguda da tessitura, às palavras: “nunca mais nos falamos... Vai adiante...mas quando a vejo, há sempre um vago instante em que seu mudo olhar no meu repousa” (c. 25-33). O ponto culminante de canção localiza-se nos c. 33.3-38: “E eu sinto , sem no entanto compreendê-la, que ela tenta dizer-me qualquer cousa”, onde o cantor carece de expressar toda a angústia exigida pela dramaticidade do texto, desaguando numa atitude de abandono e desesperança ao constatar: “Mas que é tarde demais para dizê-la.” (c. 38-41).

3.8.3.2 II – Almas desoladoramente frias

3.8.3.2.1 *Análise musical*

A peça pode ser dividida em três partes:

A	B	C
c. 1 <i>con levare</i> -5	c. 6-10.4	c. 10.5-15

Tabela 15 – Estrutura formal

A parte A é um recitativo construído sobre a escala de Sol Mixolídio com pequenas alterações que remetem a Sol Lídio e Sol Eólio. A parte vocal é sempre precedida por um grupamento rítmico, na parte instrumental (figura 142), que remete a uma idéia de rispidez.

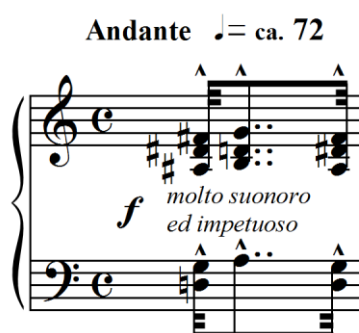


Figura 142 – Anacruse do c. 1, - grupamento rítmico

A parte B é um canto acompanhado construído sobre a escala de Dó # Dórico com uma pequena introdução no c. 6 e um acompanhamento instrumental que parte de Dó # e segue em quintas paralelas nas duas partes do piano em movimento contrário (figura 143).

Molto Meno ♩ = ca. 48
mp *semplice e legato*

6 Nes-sa á-ri-da du-re-za de ro - che-do, mes-mo fa-zen-do o bem, su-a mão é pe-

6 *mp* *p* *delicato, senza cresc.*

9 sa-da, sua pró-pri-a vir-tu-de me - te me - - - - do... Co-mo são

9 *mf* *ancora, ma con tenerezza*

9 *mf* *veloce, a tempo*

Figura 143 – C. 6-10, quintas paralelas no piano

A parte C permanece com a característica de canto acompanhado, inteiramente na tonalidade de Mi menor. O acompanhamento traz a parte inferior do piano em movimento cromático descendente e a parte superior em movimento ascendente. A parte intermediária mantém um pedal de Mi. É oportuno observar que quase toda a melodia é construída sobre grupos de notas repetidas que conferem uma característica de estilizado repente.

3.8.3.2.2 Interpretação

*Almas desoladoramente frias
De uma aridez tristíssima de areia.
Nelas não vingam essas suaves poesias
Que a alma das cousas, ao passar, semeia...
Desesperadamente estéreis e sombrias
Onde passam (triste aura que as rodeia!)
Deixam uma atmosfera amarga, cheia
De desencantos e melancolias...
Nessa árida rudeza de rochedo,
Mesmo fazendo o bem, sua mão é pesada,
Sua própria virtude mete medo...
Como são tristes essas vidas sem amor,
Essas sombras que nunca amaram nada,
Essas almas que nunca deram flor...*

Mais uma vez os versos de Raul de Leoni mergulham na amargura da alma humana, tema recorrente em sua obra poética. Todo o recitativo da primeira parte da canção, precedido pelos acordes, com seus acentos ásperos e dissonantes, exige do cantor uma autoridade dramática, quase trágica, a quem vai proferir sentenças como “almas desoladoramente frias,... nelas não vingam suaves poesias... desesperadamente estéreis e sombrias...” (c.1-3). Recomendamos que o aposto: “triste aura que as rodeia” (c.4), seja expresso como tal, a fim de que a sua intervenção fique claramente registrada. O trecho culminante que segue carece de ser interpretado com toda a força dramática exigida pelas palavras “atmosfera amarga, cheia de desencantos e melancolias” (c. 4-5). Para isso, tanto o pianista quanto o cantor devem atender às rubricas de *ff*, com a melodia vocal sendo levada ao limite da tessitura aguda e efetuada com a devida energia. Segue um trecho em que a melodia vocal passa a ser acompanhada por acordes em semínimas, que preenchem os tempos dos compassos e conferem um caráter retórico sublinhando sentenças que exprimem aridez, dureza e peso (c. 6-9). O arpejo instrumental no c. 9 exprime claramente o “medo” enunciado pela melodia vocal. Segue outro trecho (c.10.5-15) em que o piano com, seus acordes harpejados, na tonalidade explícita de Mi menor, confere

uma atmosfera seresteira, um ambiente de tristeza e melancolia. A condução ao final da peça exige do cantor uma atitude de desânimo psicológico, desencanto e perplexidade.

3.8.3.3 III – Confusão

3.8.3.3.1 *Análise musical*

Pode-se dividir a canção nas seguintes seções:

Introdução	A	Reintrodução	B
c. 1-5	c. 6-24	c. 25-27	c. 28-43

Tabela 16 – Estrutura formal

A peça, na tonalidade de Mi menor, inicia-se com uma introdução instrumental que sugere retoricamente a “confusão” indicada no título (figura 144).

Allegro ♩ = ca. 120 / 132
ruvido

The musical score shows the first five measures of the introduction. It is written for piano in 6/8 time. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of approximately 120-132 beats per minute. The dynamics are marked 'f' (forte). The piece is in the key of E minor, indicated by the presence of one sharp (F#) and one natural (C) in the key signature.

Figura 144 – C. 1-5, introdução.

A seção A é dividida em duas pequenas partes: seção “a” (c. 6-16) e seção “b” (c. 17-24). A seção “a” inicia-se com um vocalize (c. 6) com uma sugestão modal, seguido de dois compassos nos quais o piano prepara o texto cantado (figura 145). Esses dois compassos serão repetidos integralmente ou transportados ao longo de toda a seção.

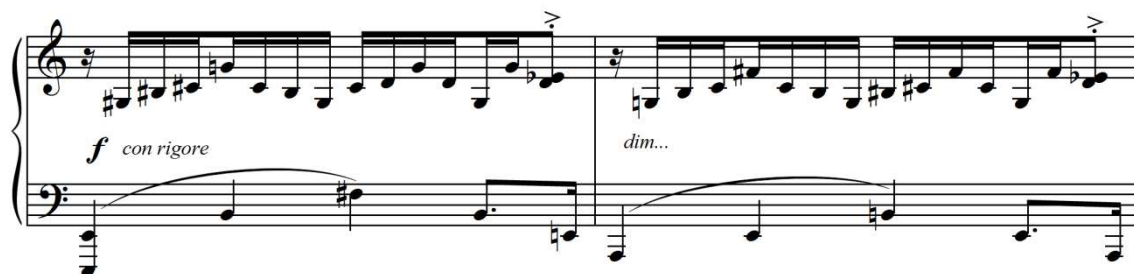


Figura 145 – C. 7-8, preparação instrumental

A linha da melodia vocal, em Mi menor pode ser dividida em duas frases suspensivas sublinhadas por um acompanhamento desestabilizante, especialmente pelo movimento da parte superior do piano. A seção “b”, contendo igualmente duas frases, apresenta-se com a primeira em caráter suspensivo (reapresentação da 1ª frase de “a”), conduzindo a uma segunda frase em que a linha da voz vai ao limite agudo da extensão para criar uma sensação de clímax e encerra conclusivamente em Mi menor. A seção B se inicia com a repetição condensada da introdução e do vocalize inicial. Segue um recitativo que irá até o final da peça, em Dó maior, pontuado por acordes esparsos que corroboram a tonalidade apesar das alterações contidas (figura 146).

29 *Andante* ♩ = ca. 72 *mf* *un poco rubato*

De ins-tan-te a ins - tan - te a me o - lhar _ sin - to, num pe - sar pro - fun - do a al - ma a mu -

29 *Andante* ♩ = ca. 72 *mf*

33 *p* *a tempo* *mf*

dar a mu - dar... Pa - re - ce que es - tã o as - sim, to - das as al - mas do

33

36 *come eco* *p* **Allegro come prima** *pp*

mun - do, lu - tan - do den - tro de mim...

36 **Allegro come prima**

Figura 146 – C. 29-38, recitativo

A peça termina com a recapitulação da introdução (c. 41-43).

3.8.3.3.2 Interpretação

*Alma estranha esta que abrigo,
Esta que o acaso me deu.
Tem tantas almas consigo,
Que eu nem sei bem quem sou eu.
Jamais na vida consigo
Ter de mim o que é só meu;
Eu sou meu próprio Proteu²⁹.
De instante a instante, a me olhar
Sinto, num pesar profundo,
A alma a mudar... a mudar...
Parece que estão, assim,
Todas as almas do mundo,
Lutando dentro de mim...*

A rítmica da introdução instrumental, que se repete nos c. 25-27, e ao final nos c. 40-43, dá a exata noção da “confusão” a que se refere o poema de Raul de Leoni. E o vocalize entoado no começo da peça, e repetido no c. 28, deve funcionar como um vocativo prenúncio do que vai ser informado a seguir. Em todo o trecho que vai desde o c. 7 até o c. 21, a parte superior do piano tem a função retórica de sublinhar as dúvidas existenciais explicitadas no texto cantado. Recomendamos ao cantor que esteja conscientemente imbuído desses sentimentos para poder expressá-los com a devida adequação. A canção tem seu ponto culminante (reafirmado pelo limite agudo da tessitura vocal) na passagem: “Para meu próprio castigo eu sou meu próprio Proteu” (c. 20-24), em que se espera do cantor um máximo de força expressiva, corroborada pelas rubricas *molto rit. e sempre forte*. O trecho que segue até o final da peça, com seu caráter recitativo, deve contrastar com tudo o que foi informado na primeira parte, isto é, deve ser interpretado como uma reflexão das idéias iniciais. Sugerimos, assim, uma atitude que expresse esses sentimentos, e que embora abrandada pelo estilo recitativo, mantenha a devida serenidade, mas também a tensão imposta pelo texto.

²⁹ Deus mitológico que tinha como virtude o dom da premonição.

3.8.4 **TEUS OLHOS** (Rio de Janeiro, 12/05/1976)

A canção **Teus Olhos**, foi composta sobre o soneto homônimo de Emília Guerra-Peixe (1904-1924), irmã do compositor. Usava o pseudônimo de “Shirley”, escrevendo poesias e textos ocasionalmente publicados no jornal Tribuna de Petrópolis. A primeira audição desta peça deu-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 22 de setembro de 1986, por ocasião da entrega do prêmio Shell para a Música Brasileira ao compositor Guerra-Peixe. Suas intérpretes foram a soprano Ruth Staerke³⁰ e a pianista Ruth Serrão³¹.

3.8.4.1 Análise musical

Pode-se dividir a peça em duas partes sendo,

A	B
c. 1-20	c. 21-43

Tabela 17 – Estrutura formal

A seção A tem melodia de caráter modinheiro embora se inicie acompanhada apenas por acordes isolados. Pode-se separá-la em duas pequenas partes que se iniciam idênticas mas que, a partir do c. 16, a repetição sofre uma transposição meio tom acima. Embora possam ser identificadas sugestões de tonalidade, tais como Ré menor (c. 2-4), estas são desestruturadas pelo acompanhamento (figura 147), o que leva a uma indefinição tonal.

³⁰ Uma das cantoras mais célebres do país, em sua geração. Entre as décadas de 1980 e 2000 estrelou nos palcos de todo o país inúmeras heroínas do repertório operístico. Foi também uma requisitada intérprete da canção de câmara e em particular da canção brasileira.

³¹ Pianista e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) é uma das signatárias da publicação “Guerra-Peixe, um músico brasileiro”.

Figura 147 – C. 1-4, sugestão de Ré menor, acordes isolados

Se considerarmos apenas a melodia, poderíamos asseverar que a seção B está em Mi maior. Tal afirmação fica comprometida, no entanto, uma vez que o acompanhamento pianístico causa grande desestruturação tonal, apresentando seqüências de tríades maiores sobrepostas (figura 148).

Figura 148 – C. 20-23, acompanhamento por seqüências de tríades

A peça termina com uma pequena *coda* (c. 40-43) que reproduz os compassos iniciais.

3.8.4.2 Interpretação

*Olhos sublimes, lânguidos, mimosos,
Lampadário do templo da saudade!
Olhos que pedem, cheios de bondade,
Outros mais belos, puros, luminosos.
Relicários de minha mocidade...
Olhos divinos, límpidos, formosos,
Vós sois dois lagos onde, descuidados,
Nadam meus sonhos com serenidade...
Esses teus olhos, plácidos, magoados
Monges que invocam fervorosamente,
Grata miragem, tempos já passados.
São eles astros vivos que procuro
Para enxergar o porto sorridente
Das plagas almejadas do futuro...
Olhos sublimes...*

À singeleza dos versos de sua irmã, Guerra-Peixe compôs uma canção com características marcadamente modinheiras que devem, da mesma maneira, ser observadas pelos intérpretes. Assim, toda a primeira parte da peça (c.1-20) requer uma expressão de serena melancolia, valorizando, no entanto, metáforas como “lampadário do templo da saudade” ou “relicários de minha mocidade”, que auxiliam na condução e na compreensão do texto. A partir do c. 21 o estilo melodia acompanhada se faz presente, com a parte do piano bastante preenchida por acordes que pontuam toda a linha da voz. Propomos ao cantor que, a partir daí invista numa interpretação que valorize ao máximo o *legato* das frases que se desenvolvem, tirando o necessário partido das rubricas de *ritardando* e de *crescendo*. O ponto culminante da peça (c.30-35), com suas notas no limite da região aguda e com as indicações dinâmicas de *forte*, *più forte*, carece de uma interpretação energética e apaixonada. Ao trecho final (c.36 *con levare* ao c. 43), propomos uma expressão de relaxamento, estabelecendo um evidente contraste com as frases imediatamente anteriores, e uma atitude de recordação, retomando a expressão de melancólica serenidade, aplicada no início da canção.

3.8.5 CÂNTICOS SERRANOS Nº 3 (Rio de Janeiro, 08/07/1976)

Este pequeno ciclo de duas canções obedece ao padrão que Guerra-Peixe adotou ao escolher, para os *Cânticos Serranos*, sempre textos de poetas petropolitanos. Reynaldo Chaves (07/01/1895 – 04/03/1957) foi um dos grandes agitadores da cultura Petropolitana em seu tempo. Dramaturgo, poeta e cronista, foi diretor da Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis e um dos fundadores da Academia Petropolitana de Letras. Os Cânticos Serranos nº 3 são dedicados “à memória de Reynaldo Chaves”. A primeira peça do ciclo “Última Ilusão” possui uma versão para quinteto de cordas do próprio Guerra-Peixe.

3.8.5.1 I – Última ilusão

3.8.5.1.1 *Análise musical*

Pode-se dividir a canção em duas seções:

A	B
c. 1-18.2.2	c.18.2.3-32

Tabela 18 – Estrutura formal

A seção A tem melodia em Si Maior e acompanhamento desestabilizado harmonicamente caracterizado por acordes na parte superior e uma linha de baixo que remete a uma escrita violinística, conferindo um toque seresteiro (figura.149)

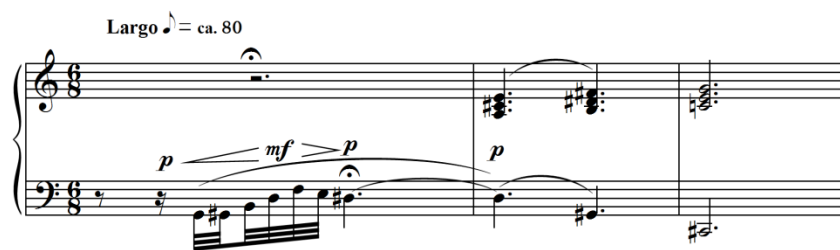


Figura 149 – C. 1-3, elemento seresteiro na parte instrumental

A seção A pode ser dividida ainda em duas pequenas partes: “a” (c. 1-9.2.2) que é uma frase que se repete integralmente e “b” (c. 9.2.3-18.2.2), cuja primeira frase modula ao IV grau e a segunda retorna ao tom principal. A seção termina com um elemento de ligação nos c. 17-18 (figura 150), que conduz à seção B no tom de Mi maior.

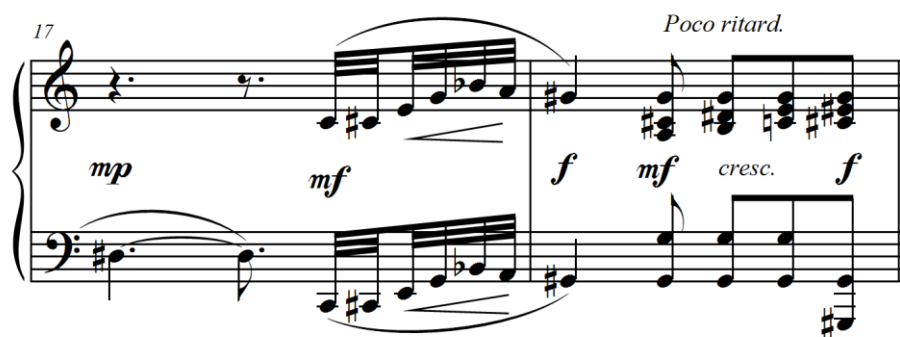


Figura 150 – C. 17-18, transição

A seção B também composta de duas pequenas partes tem a mesma estrutura da seção anterior desta vez em Mi maior. Suas duas pequenas seções assim se delimitam: “a” (c. 18.2.3-26.2.2), sendo uma frase que se repete e “b” (26.2.3-32), onde aparece um novo elemento rítmico na parte do acompanhamento, modulando ao tom do IV grau, retornando a Mi e conduzindo a

um final em Si maior. A peça termina com uma recapitulação do elemento rítmico da parte inferior do piano no c.1 (figura 151).

27 *Più f*
 ti, eu ve - jo mor - ta a - go - ra e pa - ra sem - pre, mei - guís - si - ma cri -

29 *mf dim.*
 an - - - ça, mi - - nha úl - ti - ma es - pe -

31
 ran - - - çal

Pochissimo rit.
pp

Figura 151 – C. 27- 32

3.8.5.1.2 Interpretação

*Em ti, onde eu julguei achar abrigo
Aos males do meu triste coração;
Em ti, em que julguei um peito amigo,
Onde guardei minha última ilusão...
Em ti, onde eu vivi todo um passado
De esperanças perdidas,
Depois de me sentir tão desgraçado!...
Em ti, onde eu vivi horas vividas!
Em ti, onde o meu peito assim tristonho,
Buscou a luz do amor, que me ilumina!...
Em ti, onde eu sonhei a vida um sonho
E fiz do amor uma canção divina...
Em ti, eu vejo morta agora, e para sempre,
Meiguíssima criança,
Minha última esperança!*

A peça se desenvolve sobre um padrão rítmico e melódico que, à sua repetição sistemática, denota, retoricamente, um sentimento em que a vã tentativa de realização amorosa parece inexoravelmente predestinada à solidão e à infelicidade. Assim, a célula rítmica da parte inferior do piano, com sua construção melódica ascendente, deve representar, às suas sistemáticas repetições, justamente essa frustrada tentativa de malograda ventura. É importante chamar a atenção ao cantor para o padrão que, igualmente perpassa a melodia da voz, em que os membros das frases musicais são sempre ascendentes, nos momentos nos quais o texto vislumbra uma nesga de esperança; ato contínuo, descendentes, ao chegar à sua desconsolada conclusão. A retomada da melodia, a partir do c. 9.3 uma IV acima, propõe claramente a igual retomada de fôlego e intensificação da atitude dramática. O c. 26, com suas rubricas *pochissimo rit. e cresc.*, funciona como um impulso para o clímax da canção, com a melodia da voz atingindo o limite agudo da tessitura e as indicações de *più f* aliada à de *crescendo* da (c.26.2.3-29). O final da canção, com seu estilo recitativo, permite ao cantor expressar adequadamente toda a dor causada pela desilusão. E a *coda* instrumental expressa um retórico ponto final.

3.8.5.2 II – Arrependimento

3.8.5.2.1 *Análise musical*

Pode-se dividir nas seguintes seções:

A	B	A'	C	Coda
c. 1-24	c. 25-40	c. 41-52	c. 53-66	c. 67-72

Tabela 19 – Estrutura formal

A seção A, dividida em duas pequenas seções, “a” e “b”, inicia-se com uma introdução instrumental bastante rítmica (figura 152).

The musical score for the introduction of section C (measures 1-4) is presented in two systems. The first system is marked *Allegro* with a tempo of approximately 132 beats per minute. It features a piano accompaniment with dynamics *f* and *mf*, and a melodic line marked *deciso*. The second system includes markings for *Molto ritard.* and **A tempo*, with an 8va octave marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 152 – C. 1-4, introdução.

A introdução conduz à seção “a”, na qual a linha do canto começa a *capella* e prossegue num recitativo. Esta seção é composta por duas frases, sendo a segunda ampliada por repetição de células e modificações na fórmula de

compasso. A melodia se apresenta em Sol Mixolídio, mas, como de hábito, desestabilizada harmonicamente, pelos acordes do acompanhamento. Segue-se nos c. 13-14 uma ligação no acompanhamento utilizando elementos da introdução e conduzindo à pequena seção “b”. Esta se apresenta no mesmo padrão da seção anterior, com a melodia iniciada uma terça menor acima e se desenvolvendo sempre no estilo recitativo, mas ainda em Sol Mixolídio. O acompanhamento se resume a acordes prolongados. Nos c. 23-24 há a inserção de novo elemento rítmico no acompanhamento que prepara a seção B (figura 153).

The musical score for Figure 153 consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 23 with a whole note G4 and a half note G4. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a chord of G4, B4, and D5 in the treble and a bass line of G2, B2, and D3. The bottom staff is the bass line, starting with a bass line of G2, B2, and D3. The tempo marking 'Poco rit.' is present above the vocal line and below the piano part.

Figura 153 – C. 23-24, novo elemento rítmico

A seção B, claramente em Sol Maior, pode ser dividida em duas partes: “a” (c. 15-31), na qual a linha do canto se apresenta *a capella*. Nos c. 30-31 há uma preparação instrumental para a seção “b” (c. 32-40) na qual a melodia da seção anterior se repete ampliada e sublinhada por um acompanhamento bastante rítmico, com efeito percussivo (figura 154). A linha do baixo apresenta um pedal de Sol durante quase todo o trecho, o que corrobora a sensação tonal de Sol maior.

Figura 154 – C. 30-34, elemento percussivo

É interessante observar que nesta seção a linha vocal remete a uma cantiga de roda. A seção A' é iniciada com uma repetição integral da introdução. A pequena seção "a" se inicia com a mesma frase do recitativo inicial e tem sua segunda frase modificada, com acompanhamento. A seção C mantém as características de recitativo que perpassa toda a peça; a estrutura melódica não sofre tantas modificações, mas há uma modulação bastante evidente para Dó # menor, contendo três frases bem definidas, sendo as duas primeiras recitativos e a terceira acompanhada por uma linha de contracanto na parte inferior do piano (figura 155).

54 **Andantino** ♩ = ca. 66

mf Mi - nha al - ma, en - tão chei - a de ci - ca - tri - zes, vi - ve - ri - a de

col canto
mf

57 *mp*

no-vo, en-tre so-nhos fe - li - zes, de - ser-to_o co - ra - ção__ des-ta mei - ga tor -

mp

62 *Poco rit.* *p*

tu - ra, que__ me nas - ceu__ de um so-nho de ven - tu - ral...

Poco rit. *p*

espressivo il basso

Figura 155 – C. 54-66

Segue-se uma *Coda*, com a repetição literal do texto introdutório indo em direção à região aguda da voz com função de acabamento e o piano reapresenta a introdução nos últimos compassos concluindo na escala modal chamada “nordestina” (Lídio/Mixolídio) de Ré (figura 156).

67 *mf* *Accel. e cresc.* **Tempo I**
 Se eu pu-des-se ar-ran - car do meu pei-to es-te a - mor!

mf *Accel. e cresc.* *f* *deciso*

70 *Molto ritard.* *A tempo* *lunga*

Figura 156 – C. 67-72, *Coda*

3.8.5.2.2 Interpretação

*Ah! Pudesse arrancar de meu peito este amor!
De joelhos, a teus pés, toda a minha alma em prece,
Rogar-te a compaixão do teu desprezo!...
Ah! Pudesse minha alma, desacorrentada
Desta paixão doentia,
Viver feliz, como outrora vivia,
Ao calor de outros sonhos, ao calor
Da indiferença esplêndida da vida!...
Viver vazia deste amor, despreocupada
Deste anseio cruel que me tortura!
Que me transporta, às vezes à loucura de agasalhar, beijando com carinhos
De mãe, este infinito amor!
Ah! De novo teria, nos caminhos da vida,
Os rebrilhos de sol daquela paz antiga,
Doce amiga, para sempre perdida!
Minha alma, então cheia de cicatrizes, viveria de novo, entre sonhos felizes,
Deserto coração desta meiga tortura,
Que me nasceu de um sonho de ventura!...
Se eu pudesse arrancar do peito este amor!*

Os quatro compassos iniciais, com a parte instrumental em sua rítmica e suas indicações de *cresc.*, e posterior *ritard.*, indicam a exata intenção do autor de criar um ambiente para a lancinante sentença inicial: “ah, pudesse arrancar do meu peito este amor”. O vocativo inicial: “ah”, com sua indicação de glissando, deve ser expresso como um suspiro, sem a preocupação de manter a exata afinação da altura do som informado. Segue um estilo recitativo, que se repetirá por toda a peça, em que a combinação de profundo lamento deve estar associada a uma contenção interpretativa, de maneira que toda malograda possibilidade de felicidade, que perpassa o poema de Reynaldo Chaves, seja expressa com a necessária tensão dramática, mas que essa seja igualmente medida, sem exageros. Note-se que a retomada do recitativo no c. 15 com a melodia da voz soando, então, uma terça acima do início da peça, induz o cantor, igualmente, a um crescendo de tensão dramática. É importante notar que o recitativo que se reinicia no c. 25 e que se desenvolve em melodia acompanhada a partir do c. 32, dá um novo impulso dramático, corroborado pelas indicações de *sempre cresc.* (c. 35), conduzindo ao *f accel. e cresc.* (c.39-40). É interessante observar que este

trecho tem sutis características do estilo repentista nordestino, uma verdadeira marca registrada que, insidiosamente, perpassa a composição de Guerra-Peixe. Propomos, tanto ao pianista quanto ao cantor, que retomem, a partir do c. 41, a mesma atitude interpretativa inicial, numa expressão que demonstre um desacelerar de tensão. Mergulhando, em todo o trecho final, num estado que expresse todo o último e malgrado vislumbre de felicidade proposto pelo texto em palavras como: “Minha alma, então cheia de cicatrizes, viveria de novo, entre sonhos felizes, deserto coração desta meiga tortura, que me nasceu de um sonho de ventura”. Levando, assim, ao mote final que, pela repetição do texto inicial e pela condução da linha vocal ao limite agudo da tessitura, propõe um fechamento que indica aos intérpretes o ponto culminante da carga dramática da canção.

Conforme já comentamos em outros trechos deste trabalho, a maior dificuldade na interpretação da obra vocal de Guerra-Peixe está na maturidade emocional, psicológica e artística, primordialmente necessária ao intérprete no enfrentamento desse repertório.

3.8.6 CANTIGAS DO AMOR EXISTENCIAL (Rio de Janeiro, 24/07/1976)

Este ciclo de três canções, concebido originalmente como “Canções de Débora”, tem a sua dedicatória implícita a partir do próprio título, considerando que a “Débora” em questão é uma espécie de pseudônimo que Guerra-Peixe emprestou à sua diletta intérprete Maria da Glória Capanema, conforme informamos acima. A substituição do título para **Cantigas do amor existencial** foi “porque ele achou que esse título estaria mais adequado ao tipo de poesia. Ao teor das poesias que ele escolheu... Mas eu tenho ainda elas aqui com o título de *Canções de Débora*” (Maria da Glória Capanema, 25/11/2007). Na verdade o título escolhido foi sacado do cabeçalho de um dos capítulos do livro “Amar e ser amado”, de Pierre Weil. Para este ciclo de canções Guerra-Peixe lançou mão de três diferentes autores, um para cada peça. A primeira, “Juntos amamos”, tem a poesia de Pierre Weil (Strasburg 16/04/1924 – Brasília 10/10/2008), cujo texto foi

escolhido dentro da publicação mencionada acima. Pierre Weil foi psicólogo (aluno de Jean Piaget) e professor. Criou e dirigiu a Universidade Holística Internacional, em Brasília, cujo propósito é difundir a cultura da paz. A segunda peça “Tua boca diz que não” tem texto de autoria de Octacílio Rainho (02/04/1905 – 01/01/1994). Médico de formação, professor de português, autor de vários livros, Octacílio Rainho³² foi um dos fundadores da Academia Luso-Brasileira de Letras. A terceira canção, “Nossos olhos” é de autoria de Jacob Levy Moreno (Romênia 18/05/1889 – EUA 14/05/1974). Também com formação em medicina, foi o criador da psicoterapia de grupo e da técnica de terapia conhecida como “Psicodrama”. O poema “Nossos olhos” é aqui traduzido por Pierre Weil. Este ciclo de canções possui uma versão para voz e quinteto de cordas, composta pelo próprio Guerra-Peixe. Foi com essa versão que a cantora Maria da Glória Capanema gravou o LP “O Canto Simples de Maria da Glória”.

3.8.6.1 I – Juntos amamos

3.8.6.1.1 *Análise musical*

Podemos dividir a canção em duas partes sendo:

A	A'
c. 1-10.2	c. 10.3-23

Tabela 20 – Estrutura formal

A peça, composta na tonalidade de Dó menor, apresenta um acompanhamento instrumental com características violonísticas, o que lhe confere uma expressão seresteira (figura 157). A harmonia, como de hábito, no entanto, não permite evidenciar a tonalidade.

³² É de sua autoria o famoso bordão “o petróleo é nosso”, lema da campanha para diminuir a importação de petróleo pelo Brasil, implantado no governo Getúlio Vargas



Figura 157 – C. 14-20, linha inferior do piano com características de violão seresteiro

As duas seções da peça são construídas sobre o mesmo tema, cuja melodia é uma marcha descendente irregular (figura 158).

Andante ♩ = ca. 56

cresc. poco a poco

Tu em ti, eu em mim, tu em mim eu em ti tu co -

p

cresc. poco a poco

Figura 158 – C. 1-5, tema - marcha descendente

Na seção A', por duas vezes Guerra-Peixe apresenta na melodia a terça maior para criar um adiamento da cadência final (figura 159).

15 *f* *dim.* *p* *cresc. molto*
 pois um mais um só dá um,
 15 *dim.* *p* *cresc. molto*

Figura 159 – C. 15-18, adiamento da cadência

3.8.6.1.2 Interpretação

*Tu em ti,
 Eu em mim,
 Tu em mim,
 Eu em ti,
 Tu comigo,
 Eu contigo,
 Tu dentro³³ de mim,
 Eu junto de tí,
 Juntos amamos,
 Juntos sentimos,
 Juntos pensamos,
 Juntos vivemos,
 Pois, um mais um
 Só dá um.*

É digno de nota o teor sensual subliminar da poesia escolhida por Guerra-Peixe para esta canção. Trata-se de um fato inédito na sua obra vocal. E nos chama atenção mais ainda o fato do autor ter dado ao ciclo, inicialmente, o título de “Canções de Débora”, sabendo-se que a “Débora” em questão é uma espécie de pseudônimo que ele emprestou à sua diletta intérprete Maria da Glória

³³ A palavra original do poema de Pierre Weil é “junto”

Capanema. Outro dado relevante é a substituição da palavra “junto”, original da poesia, pela palavra “dentro” (c.7), que confere uma conotação mais explícita. A interpretação desta canção deve, portanto, acompanhar as intenções do texto, com a devida atenção para não vulgarizar o que apenas está subentendido. A tessitura da linha vocal numa região relativamente grave favorece uma interpretação intimista em que palavras como “tu comigo, eu contigo, tu dentro de mim, eu junto de ti” (c.5-10) podem ser expressas com suas devidas intenções. O único momento em que sugerimos uma atitude mais ousada é na passagem “pois um mais um só da um”, em que a tessitura avança para uma região mais aguda, corroborando as intenções da sentença. É importante que o cantor esteja atendo às pausas retóricas dos c. 17 e 21. São elas que conferirão a devida sensualidade às últimas palavras da poesia.

3.8.6.2 II – Tua boca diz que não

3.8.6.2.1 *Análise musical*

Pode-se dividir a peça (em seção única) em duas pequenas partes, sendo: “a” – c. 1- 9, com sentido de antecedente e “b” – c.10-18, com sentido de consequente. Observe-se que a peça, integralmente em Mi menor, apresenta suas frases com a seguinte estrutura: frase 1 (c.1- 5), melodia girando sobre o 1º grau; frase 2 (c.6-9), melodia sobre a terça; frase 3 (c.10-13), melodia sobre a quinta e frase 4 (c.14-18), novamente sobre a terça, não concluindo, entretanto sobre o primeiro grau, mantendo uma suspensão sobre o 2º grau. É interessante notar que a melodia da parte inferior do acompanhamento da parte “a” (figura 160), que reproduz a mesma célula melódica que perpassa toda a linha do canto, é reproduzida harmonizada na parte “b”, na linha superior do piano (figura 161).

Lentamente ♩ = ca. 52 *serenamente e simples, muito medido*

rit. **p** *a tempo*

Tu - a bo - ca diz que

p *rit.* **p** *a tempo*

serenamente e simples, muito medido

Figura 160 – C. 1-2

pouco menos, quase nada

10

bo - ca fa - la pros ou - tros, os

pouco menos, quase nada
mf *sonoro*

Figura 161 – C. 10-11

3.8.6.2.2 Interpretação

*Tua boca diz que não,
Teus olhos dizem que sim,
A boca fala prôs outros,
Os olhos falam para mim.*

A indicação *serenamente e simples, muito medido a tempo*, dá a exata intenção do autor de fazer com que toda a primeira parte da canção (c.1-9) soe como uma cantilena, um jogo antagônico na relação boca/olhos, no qual a linha

A melodia, por sua vez tem todos os finais de seus membros de frase repousando sobre a quinta do acorde de Lá. A seção B contrasta com A pela súbita mudança rítmica e harmônica do acompanhamento instrumental (figura 163), que já vem sendo introduzido concomitantemente com os dois últimos compassos da seção A.

The musical score for Figure 163 consists of two systems. The first system (measures 15-18) shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "E os co-lo-ca-rás no lu-gar dos teus En -". The piano accompaniment starts with the lyrics "tão, tu pas-sa - rás a en-xer - gar pe - los meus o - lhos e". The score includes dynamic markings such as "cresc. e poco rit.", "Meno", "f", and "mf", and tempo markings like "a tempo". The second system (measures 19-22) continues the vocal and piano lines, with the piano accompaniment featuring a prominent bass line. The score includes dynamic markings such as "f" and "mf", and tempo markings like "a tempo".

Figura 163 – C. 15-22, mudança rítmica e superposição das seções.

Há, na seção B alternância entre Lá Maior e La menor, com passagens por Mi Maior e Si Maior, concluindo explicitamente na tonalidade de Lá Maior.

3.8.6.3.2 *Interpretação*

*Eu arrancarei os teus olhos
E os colocarei no lugar dos meus.
E tu arrancarás os meus olhos
E os colocará no lugar dos teus.
Então, tua passarás a enxergar pelos meus olhos
E eu passarei a enxergar pelos teus.*

Mais uma vez chamamos a atenção do pianista para a parte inferior do piano que confere à canção, com suas tercinas descendentes em *staccato* e a rubrica *espressivo in basso*, um caráter violonístico. É oportuno observar que, malgrado o texto, à sua estrita leitura, pareça uma peça lúgubre, até aterrorizante, a peça que Guerra-Peixe compõe sobre esses versos ressalta tão somente a metáfora proposta pelo poeta, e apresenta uma canção formalmente singela, em que a “troca dos olhos” apenas denota o desejo mútuo de compreensão e afeto. Em termos de interpretação, o que mais nos chama a atenção é o contraste entre as seções A e B. A primeira, com suas tercinas descendentes atingindo uma região bastante grave, na linha inferior do piano, cria um ambiente retoricamente aterrorador para sublinhar passagens como “eu arrancarei os teus olhos e os colocarei no lugar dos meus. E tu arrancarás os meus olhos e os colocará no lugar dos teus.” Já a segunda parte apresenta um piano totalmente preenchido por acordes que acompanham uma melodia vocal com um caráter dolente e seresteiro. A interpretação adequada desta peça, tanto para o cantor quanto para o pianista, ficará basicamente por conta da observância desses contrastes.

3.8.7 SETE CANÇÕES DE SONIA MARIA VIEIRA (Rio de Janeiro, 1979)

Conforme informamos, no texto deste trabalho, a reunião das sete canções compostas por Guerra-Peixe, sobre poemas de Sonia Maria Vieira, foi uma opção nossa. Justificamos essa decisão tendo em vista o pouquíssimo intervalo de tempo entre a composição de cada uma das peças. Levamos em

consideração também as circunstâncias em que foram compostas, e o argumento mais forte para justificar essa decisão foi evidentemente o fato de todas terem sido compostas a partir dos poemas de uma mesma autora.

3.8.7.1 Utopia (08/03/79)

3.8.7.1.1 Análise Musical

A peça se apresenta em uma seção única podendo ser subdividida em duas partes, a saber: A (c. 1-7) e B (c.8-13). A primeira parte se caracteriza pelo efeito de trinado (como o cintilar de uma estrela), conforme indicado na rubrica (figura 164) e pela melodia da voz, em estilo recitativo e uma sugestão de tonalidade em Fá menor. É importante ressaltar que a parte instrumental, por sua vez, não estabelece nenhuma relação com esse suposto caráter tonal, isto é, o piano desestrutura explicitamente qualquer possibilidade de remissão a um ambiente tonal.

The image shows a musical score for measures 1-3 of the piece 'Utopia'. The score is in F minor. The piano part features a trill effect in the right hand, marked 'veloce' and 'p'. The vocal line is recitative. Dynamics range from p to f. A rubric '(trinado, como o cintilar de uma estrela)' is present. The tempo is marked 'ca. 76'.

Figura 164 – C. 1-3, efeito retórico do cintilar da estrela

Na parte B há uma sensação de Mi menor, corroborada pelo baixo que alterna as notas Mi e Si. Nos c. 8-10 a linha vocal se apresenta como canto acompanhado, conduzindo a um movimento eminentemente cadencial com notas longas ao piano que vão do c. 11 até o suspiro final: “Ah” (figura 165).

8 *p* (voz natural) *mf cresc.*

De nos-sas bi-to-las co-ti-di - a - nas, Ten-do por rou-pa - gem

8 *p* *mf* *cresc.*

11 *f* *mf* *p* *mp*

nos - sa ci - ên - cia, a - - - pe - nas. Ah!_____

11 *m. e.* *mf* *p* *p*

loco (8^{vb})

Figura 165 – C. 8-13, canto acompanhado, notas longas ao final

3.8.7.1.2 Interpretação

*Gostaria de encontrar você numa estrela,
 Longe das dimensões tradicionais do nosso mundo,
 De nossas bitolas cotidianas,
 Tendo por roupagem nossa ciência, apenas. Ah!*

Do ponto de vista interpretativo o que mais nos chama a atenção nesta peça é o contraste existente entre a que chamamos de parte A e parte B, contraste este estabelecido tanto pela parte instrumental quanto pelas sugestões

de mudança de tonalidade na linha vocal. A primeira, com seu caráter recitativo, propõe um estado de expectativa ao expressar as intenções do personagem. Sugerimos ao cantor que aproveite a liberdade que lhe é dada pelo recitativo, criando nesse trecho um ambiente expectante, mas sereno, exatamente como recomenda a rubrica (com sentimento, mas muito simples). A partir do c. 8, o canto acompanhado sugere por si um contraste que pode ainda ser incrementado por um sutil *accel.* (c. 8-10), para retornar ao estado de relaxamento sob as palavras: “nossa ciência, apenas”. A indicação “voz natural” (c. 8) deve ser encarada pelo cantor como um *parlato*, isto é, quase falado, sem a preocupação com a altura exata das notas. O suspiro final deve ter seu estrito caráter: longo e nostálgico.

3.8.7.2 Sinto e provo (18/03/1979)

3.8.7.2.1 Análise musical

A peça pode ser dividida em três seções, segundo o esquema abaixo:

A	B	C
c. 1-14	c. 15 <i>con levare</i> -28	c. 29-40

Tabela 22 – Estrutura formal

A primeira seção – A, é construída sobre um *ostinato* com pedal da nota Dó na parte superior do piano (figura 166) que remete a uma sugestão de centro tonal em Dó menor.



Figura 166 – C. 2, *ostinato* na parte superior do piano

A linha da parte inferior do piano se apresenta bastante melódica (figura 167), contrastando com o *ostinato* da linha superior que antecipa, e posteriormente dobra, a linha do canto no mesmo mote.



Figura 167 – C. 1-5, parte inferior do piano

A seção termina com a reapresentação da partícula dos dois primeiros compassos da linha inferior do piano. A segunda seção – B, se inicia no 3º tempo do c.14 e tem melodia contrastante em relação à seção A, mais uma vez desestruturando a peça harmonicamete, embora o trecho final (c. 24-29) sugira uma condução a um centro em Ré (figura 168).

Figura 168 – C. 24-29

Na terceira seção – C, a melodia vocal retoma o mote inicial *a cappella* conduzindo a uma finalização acompanhada a partir do c. 36, encerrando a peça com uma sensação de V grau de Do menor (figura 169).

36 **Tempo I**
mp *p*
 du - as vi - das ple - nas sen - do vi - vi - - - das.
 8^{va}
 36 *p* *loco*

Figura 169 – C. 36-40

3.8.7.2.2 Interpretação

*Sinto e provo, em êxtase supremo,
 O sabor de tua essência espocando em mim.
 No céu de tua entrega há fogos de artifício,
 Multifragmentos teus colorindo minha vida.
 E há o silêncio, profundo, a doação completa, a emoção infinita,
 Duas vidas plenas sendo vividas.*

O primeiro compasso deve ser interpretado pelo pianista como um arpejo, como um desejo premente de chegar ao mote *ostinato* que se inicia no segundo compasso. A rubrica *molto* dá exatamente essa intenção. É necessário, então, que os acordes na parte superior do piano com todos os seus acentos indicados sejam devidamente valorizados. São como o pulsar de um coração que espoca “em êxtase supremo”. Ao cantor, é importante estar atendo às palavras-

chave do texto, como “êxtase” e “especando”, por exemplo, que devem ser interpretadas valorizando ao máximo seu significado. O c. 13, assim como o c.1, deve ser tomado como um segundo arpejo cuja intenção será a mesma, de chegar peremptoriamente à retomada do *ostinato*. O trecho adiante (c. 14-22) carece de seguir num crescendo de intenções até alcançar o ponto culminante, sob o texto “multifragmentos teus colorindo minha vida.” A idéia é criar nesta frase um clima em que a palavra “multifragmentos” soe com a intenção de uma explosão de cores. Os c. 24-28 têm a função de conduzir, juntamente com a célula do *ostinato* e o movimento descendente, à nova situação contrastante. Ao cantor, propomos que todo este trecho final seja interpretado valorizando a recitação do texto, com toda a liberdade que o compositor lhe proporciona através do canto *a capella*. É importante estar atendo para que o ornamento do c. 37 seja relativamente curto para, assim, valorizar a palavra: “plenas”.

3.8.7.3 Da fatalidade (22/03/1979)

3.8.7.3.1 *Análise musical*

Identifica-se nesta canção, uma única seção, na tonalidade de Ré maior, com um longo movimento cadencial que se inicia no c. 15 e segue até o final da peça no c. 24. A parte do acompanhamento, com notas longas e cromáticas na sua parte inferior, aliadas aos arpejos da parte superior, corrobora a indicação do cabeçalho (Modinha à Antiga). A linha da melodia também tem o caráter modinheiro, explicitado pela utilização de apogiaturas, notas pontuadas com bordaduras e grupetos (figura 170).

♩ = ca. 50

p sentimental ³ *poco cresc.*

Por um segun - do a - pe - nas, bre - ve, le - ve, e - ter - no,

mf *mp* *p* *poco cresc.*

Figura 170 – C. 1-6, caráter modinheiro no acompanhamento e na melodia.

O movimento cadencial se apresenta com repetição. Tendo uma primeira exposição do c. 15-18, rerepresentado nos c. 19- 24, com o clímax no c. 19 quando a melodia atinge a nota mais aguda da extensão, concluindo explicitamente em Ré maior (figura 171).

19 *mf* *cresc.* *f* *dim.*
 Da in-con - tes-tá - vel ver - da - - - de: Da fa-ta - li-da - de de

19 *mf* *cresc.* *f* *dim.*

22 *mf*
 a - mar.

22 *mf*

Figura 171 – C. 19-24, reexposição do movimento cadencial

3.8.7.3.2 Interpretação

*Por um segundo apenas,
 Breve, leve, eterno,
 Caiu sobre mim o pressentimento
 Da incontestável verdade:
 A fatalidade de amar.*

Nossa sugestão para esta peça é que, tanto o pianista quanto o cantor, assumam uma interpretação explicitamente modinheira, com grandes contrastes dinâmicos nas repetições. É importante também realçar as notas curtas (colcheias pontuadas/semicolcheias, fusas, grupetos), pois são estes ritmos que contribuirão

para a afirmação do caráter de modinha. Para as duas frases finais (c.19-24), propomos um pequeno *allargando* até a nota mais aguda, sobre a palavra “verdade”, assim como uma tomada de total liberdade para a frase final (c. 21-24), tirando partido do estilo recitativo e do movimento cadencial.

3.8.7.4 Amo as interrogações (25/03/1979)

3.8.7.4.1 *Análise musical*

A peça pode ser dividida em três seções:

A	B	C
c. 1-11	c. 12-21	c. 22-32

Tabela 23 – Estrutura formal

Embora não se possa definir com precisão a tonalidade, há uma sugestão de centro tonal em Ré, com modulações a Sol e Mi. A seção A apresenta a melodia da voz em Ré menor e um acompanhamento no qual ora a tonalidade fica explícita, ora são incluídas notas que desestabilizam a harmonia tonal. A seção termina com um breve interlúdio instrumental (c. 10 e 11) caracterizado pela sobreposição de acordes maiores e menores, com exceção do acorde de Ré maior que aparece dobrado (figura 172). Este fato corrobora e justifica a afirmação de que a peça foi composta numa ambiência em Ré.

10 *p*
se - ja.

10
p *cresc.*

Figura 172 – C. 10-11

Na seção B, a sensação da tonalidade de Ré é desfeita pela melodia que apresenta dubiedade entre os tons de Sol e Mi, reforçada pela indefinição da harmonia. Mais uma vez a seção termina com um breve interlúdio (c. 20 e 21) conduzindo a seção C (figura 173).

20 *cresc.*
ção.

20
cresc. sempre e poco accel.

ritard.

Figura 173 – C. 20-21

A seção C apresenta acompanhamento com movimentação rítmica mais intensa, destacando-se os c. 22- 23 (figura 174). Ali se dá o clímax da peça sobre a frase título em que há um pedal com *tremolo* e uma ligação de compasso quinário, onde as duas partes do acompanhamento dobram, numa sequência de quartas e quintas, conferindo ênfase ao texto cantado.

Figura 174 – C. 22-23

A partir do c. 24, independentemente da melodia da voz e do piano irem para um *fortíssimo*, há uma situação de anticlímax dada pelo conteúdo do texto, caracterizado por sua justificativa da afirmação anterior: “amo as interrogações”. Nesse último trecho a melodia retoma o ambiente de Ré. O acompanhamento, com suas notas mais longas e a subsequente diminuição da movimentação rítmica, se dilui a partir do c. 27 criando um ambiente de finalização (figura 175).

Tempo I

26 há _____ sem - pre mil e u - ma pos - si - bi - li - da - des

26

29 a - - - trás de - - - - las...)

29

Figura 175 – C. 26-32

3.8.7.4.2 Interpretação

*Não pretendo descobrir em você todas as pessoas amadas,
 Nem mesmo compará-lo ou relacioná-lo a quem quer que seja.
 Quero você único diverso de todo o conhecido e já passado:
 O monolito, a eterna indagação
 (Amo as interrogações. São tão criativas:
 Há sempre mil e uma possibilidades atrás delas...)*

Propomos que toda a primeira seção seja executada visando uma expressão tranquila sem perder, todavia, as intenções que o texto explicita, isto é,

de que as informações, tanto deste primeiro trecho quanto as do segundo (seção B) conduzem a um ponto culminante, sob as palavras título da canção: “amo as interrogações” A partir daí, independentemente da sensação de anticlímax, conforme o citado acima em nossa análise, é interessante que os intérpretes mantenham a tensão expressiva, em vista da permanência da frase musical na região limite aguda da canção. Ao trecho final: “há sempre mil e uma possibilidades atrás delas” sugerimos uma atitude de decrescente tensão e relaxamento, corroborados pela frase descendente, na melodia da voz, que encerra a peça.

3.8.7.5 Suave (27/03/1979)

3.8.7.5.1 *Análise musical*

Para conferir justificativa musical às palavras de Sonia Vieira, Guerra-Peixe concebeu esta peça criando um grande recitativo que pode ser dividido em duas seções, a saber:

A	B
c. 1-11	c. 12-20

Tabela 24 – Estrutura formal

A seção A funciona como uma justificativa do que será expresso na seção B. A linha da melodia se mantém basicamente num ambiente de Mi, alternando-se entre maior e menor, desestruturado como de hábito pelos acordes do acompanhamento. Na seção A, a melodia é praticamente um pedal de Mi. Ao final desta parte, especificamente no c. 11, surge um arpejo que tem função de ligação entre A e B (figura 176).

11

Iha - da:

11

mf *poco rit.*

8^{va}

Figura 176 – C. 11

Na parte B a melodia da voz alterna-se entre Sol# e Sol natural enquanto o acompanhamento pontua e realiza uma escala cromática descendente (figura 177).

12

a tempo *p*

"nel buio", "süe" "dé-sor-mais", "e - fê-me-ro",

12

p *a tempo* *ligato*

8^{va}

Figura 177 – C. 12-13

A peça termina com um acorde dissonante, arpejado (c.18), que tem função de chamar atenção para a palavra final, que dá o título à peça e é

apresentada num ambiente harmônico distinto do que foi desenvolvido anteriormente (figura 178).

Figura 178 – C. 18-20

3.8.7.5.2 Interpretação

*A música poesia contida nas palavras
 Foi repartida parcimoniosamente
 E equitativamente por todas as línguas.
 Quanta beleza polvilhada:
 “nel buio”, “süe”, “désormais”, “efêmero”,
 “quedar”, “thoughts”, “añoranza”, “paura”, “pianti”, l’ennui”,
 “heavenly”, “täuschemich nicht”, “suave”...*

Com relação à parte instrumental, observamos que em toda a primeira seção sua função é tão somente de criar um ambiente para a descrição do que é dito no texto cantado. O arpejo do c. 11 deve ser tomado pelo pianista como um momento de criar expectativa para as palavras que seguirão. Já na seção B, os acordes têm a clara função de separar e valorizar as palavras escolhidas. Quanto ao cantor, propomos que toda a seção A seja interpretada de uma maneira simples, aproveitando a liberdade dada pelo recitativo, para pronunciar o discurso com toda a clareza que ele requer. É fundamental o entendimento dessa primeira

parte pelos ouvintes, para que se justifiquem as palavras soltas, ditas na segunda parte da canção. Estas, por sua vez devem ser igualmente pronunciadas com clareza, mas, sobretudo, com o cuidado de aplicar o sotaque correto aos vários idiomas em que foram escritas. Ao termo final: “suave”, sugerimos ao cantor uma atitude que corresponda literalmente ao sentido da palavra, isto é: doce, calmo, delicado, suave...

3.8.7.6 E quando o amor chegar (06/04/1979)

3.8.7.6.1 *Análise musical*

O subtítulo “sugestão impressionista” está evidentemente relacionado às canções francesas incluídas naquele período da história da música. Com isso, o uso do movimento ondulante na linha inferior do piano (c. 1-9), seguido, a partir do c. 10, da movimentação na linha superior, remetem claramente à prática que o francês Gabriel Fauré, por exemplo, fez desses recursos na composição de suas canções. A fim de facilitar o entendimento formal da peça, dividimos a canção em três seções:

A	B	C
c. 1-9	c. 10-15	c. 16-22

Tabela 25 – Estrutura formal

A seção A se caracteriza pelos acordes de quintas justas paralelas em movimento cromático, na parte superior do piano. Já na parte inferior identificamos notas pedais alternando-se principalmente entre o I e o V grau, com centro tonal em Mi maior, no entanto, desestruturado pelas notas cromáticas, evitando o acorde da dominante (figura 179).

♩ = ca. 56

Figura 179 – C. 1-2, quintas paralelas na parte superior, notas pedais na parte inferior do piano.

A seção B, com a linha superior do piano bastante movimentada, antecipa (c.10) e sublinha a linha da melodia vocal quando esta se refere ao ato de “navegar” (figura 180).

10 *mf*

Na - - - ve - gar am - pla -

10 *mf*

Figura 180 – C. 10-11, linha superior do piano

A linha do canto se mantém sobre o 5º grau enquanto a parte inferior do piano mantém a mesma ideia rítmica, acrescentando apenas um pouco mais de movimento pela divisão do tempo em duas partes (colcheias). O centro tonal continua em Mi, evidenciado pela nota pedal, apesar da desestruturação

harmônica provocada pelo restante do acompanhamento. A terceira e última seção (C) se apresenta como um grande recitativo, já com sentido de finalização, justificado pelo esvaziamento do acompanhamento e pela linha descendente da melodia da voz, que se caracteriza por notas repetidas. Estas evoluem num movimento descendente e cromático a cada compasso, com exceção do antepenúltimo que explicita o sentido de conclusão (figura 181).

16 *mf* 3 3 3 *p*
 Des-co-brir re-côn-ditas gru-tas on-de guar-das teus mais ín-ti-mos te-sou-ros e lá se-mear meu

16 *mf* *p*

19 *dim.* *rit.* **Poco meno** *poco rit.* *pp*
 eu, com to-da a do-çu-ra de que sou ca-paz. ^{8^{va}}

19 **Poco meno** *poco rit.* *pp*

Figura 181 – C. 16-22

3.8.7.6.2 *Interpretação*

*E quando o amor chegar
Quero sincronizar-me a ti e a ser tu.
Navegar amplamente através de teu corpo,
A velas pândas, sem medo algum.
Descobrir recônditas grutas
Onde guardas teus mais íntimos tesouros
E lá semear meu eu,
Com toda a doçura que sou capaz.*

Vale observar que esta é a peça com caráter mais sensual de todo o ciclo das canções de Sonia Vieira. É muito importante, para tanto, que os intérpretes estejam atentos a expressão devida às metáforas como: “sincronizar-me a ti e a ser tu”, ou: “navegar amplamente através de teu corpo”, ou ainda: “descobrir recônditas grutas onde guardas teus íntimos tesouros”. Propomos então uma atitude que revele essas intenções sem perder, no entanto, a sutileza e “a doçura que sou capaz”, conforme explicitado pelo próprio texto. Ao pianista, lembramos que, na seção B, o movimento de semicolcheias da parte superior do instrumento é uma referência retórica ao ato de “navegar amplamente”, e o c. 15 com sua terminação sustentando uma nota consonante do acorde de Mi, sublinha retoricamente o mote “sem medo algum”.

É interessante observar que todas as vezes que Guerra-Peixe tem a intenção de deixar fluir o texto com todo o seu sentido e compreensão, ele esvazia a parte instrumental e parte para o estilo recitativo. É exatamente o que ocorre na última seção. Chamamos a atenção do cantor para que este trecho conclusivo esteja carregado de todas as intenções descritas, sem perder, de forma alguma, a sutileza e a delicadeza do canto. O *rit.* nos dois últimos compassos deve ser quase saboreado, para que não se perca seu total significado.

3.8.7.7 O que sou (10/04/1979)

3.8.7.7.1 *Análise musical*

Trata-se de uma peça curta, em sessão única. O acompanhamento do piano é concebido com a função explícita de criar o ambiente misterioso, indicado

pelo autor na rubrica, que pontua toda a canção num crescendo de expectativa justificado pelas indicações dinâmicas já a partir do primeiro compasso. Na melodia da voz, as duas primeiras frases conduzem à nota Ré. A partir da terceira frase as terminações ascendem de terça em terça: a terceira frase em Fa# (c.8), a quarta frase em La (c.10) e a quinta frase em Do# (c. 11). Na verdade, essa evolução, frase a frase, forma um arpejo com fundamental, terça, quinta e sensível. O clímax da peça é atingido no c. 11 com a sétima preparada por notas cromáticas numa dinâmica *forte*, *crescendo* e *ritardando* (figura 182).

Figura 182 – C. 10-11, condução ao clímax

A partir do c. 12 o clima de tensão se dilui tanto pelo efeito dos diminuendos indicados na dinâmica, quanto na melodia da voz que se inicia entoada uma oitava abaixo (figura 183). O caráter misterioso, por sua vez, retorna nessa passagem final, da mesma maneira que foi proposto no início da peça.

12 *mf* *a tempo* *p*
 in-ter-ro-ga - ti - vo ha - bi - ta "o que sou".

12 *mf* *a tempo* *p*

Rea *

Figura 183 – C. 12-15

A melodia do canto é construída na tonalidade de Ré maior e, a partir do c. 10, passa a Ré# menor. O acompanhamento se baseia na repetição rítmica dos mesmos elementos (figura 184), embora harmonicamente seja bastante cromático.

$\text{♩} = \text{ca. } 54$

Piano *p* *misterioso* *poco ritard.*

Figura 184 – C. 1-2, fórmula de acompanhamento.

3.8.7.7.2 Interpretação

*Em qualquer ponto,
 Entre um céu azul marinho
 Pontilhado de brilhantes esparsos,
 Pesado e estranhamente concreto
 E um mar de angústias
 Interrogativo habita "o que sou".*

É interessante observar como Guerra-Peixe, com sua experiência na composição de música para cinema, utilizou o piano para criar uma peça incidental que por si transmite todo o clima de mistério indicado na rubrica. Aos intérpretes cabe então, com sua atitude pessoal, expressar condignamente as intenções propostas pelo texto e pela música. Assim, sugerimos ao cantor que dose paulatinamente as indicações dinâmicas de crescendo, a fim de estabelecer o clima de crescente tensão, até o *f* do c. 10. É importantíssimo que a frase final “interrogativo habita ‘o que sou’” se mantenha com o mesmo nível de tensão, apesar da melodia descer uma oitava, e que o cantor saiba tirar um efeito quase teatral das palavras propositadamente marcadas com sinal de staccato. Sugerimos que a atitude final seja de medo e perplexidade. É importante que o pianista execute o c. 13, absolutamente junto com as articulações do cantor.

3.8.8 **TEMPO DE AMOR** (Rio de Janeiro, 15/09/1980)

Os versos da antropóloga e folclorista Julieta de Andrade (São Paulo, 24/04/1930), discípula dileta de Rossini Tavares de Lima, foram os escolhidos na composição desta peça. No manuscrito consta a dedicatória “para Débora”, pseudônimo da cantora Maria da Glória Capanema, que registrou em gravação do CD intitulado “Canções de Osvaldo Lacerda e Guerra-Peixe”, pelo selo Rio Digital Arts Ltda., tendo Talitha Peres ao piano.

3.8.8.1 Análise musical

A peça, em Dó menor pode ser dividida em duas seções, sendo:

A	B
c. 1-13.3	c.13-25

Tabela 26 – Estrutura formal

A seção A se inicia com uma introdução na parte do piano com pedal de Dó e a harmonia desestruturada por arpejos ascendentes que se reproduzem cromaticamente em movimento descendente. A melodia tem caráter modinheiro corroborado pela linha inferior do piano, com características claramente violonísticas (figura 185). Esta seção conclui com cadência em Dó menor.

Andantino ♩ = ca. 56

Canto

Piano

mf *cresc. e poco accel.* *ritard.* *f*

p *mf* *mp* *p*

a tempo *a tempo*

4 E por-que o a - mo tan - to Sou a quem ampara_o seu can - sa - ço

Figura 185 – C. 1-7, introdução, pedal de tônica, melodia modinheira e parte violonística na linha inferior do piano.

A seção B se inicia com a repetição do trecho da introdução instrumental, seguido de frases suspensivas na melodia da voz que conduzem a um ponto culminante de tensão no c. 20 passando por uma sugestão de Fá maior nos c. 16-17. A canção encerra com a mesma cadência da seção A e o piano repete mais uma vez a fórmula da introdução.

3.8.8.2 Interpretação

*E o porque amo tanto
Sou a quem ampara o seu cansaço
Mas se pergunto o dia, a hora, quando,
Ele me diz: “é tempo para o amor.”
Mas se fiquei sem lei sem calendário,
Como saber o instante de partir?
Ele me diz: “quando o amor terminar,
É tempo de morrer.”*

Os três compassos iniciais, com sua introdução instrumental, têm a evidente finalidade de preparar um ambiente para os versos excessivamente românticos que seguem. Ao pianista, chamamos atenção, ainda, para a parte inferior do instrumento: esta é escrita de uma maneira propositadamente violonística, notadamente nas passagens de condução ascendente em que o autor utiliza grupos de semicolcheias que conferem à peça um caráter sutilmente seresteiro. Ao cantor é oportuno observar as funções retóricas das frases musicais, na linha da voz, verificando que as duas primeiras, por exemplo, iniciam-se sempre com notas curtas (colcheias), deixando para o final notas longas (mínimas), valorizando assim palavras como “tanto” (c. 5) e “cansaço” (c. 7), conforme a figura 186.

The musical score shows a voice line in treble clef, 4/4 time, starting at measure 4. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'mf' and 'mp'. The lyrics are: 'E por-que o a - mo tan - to Sou a quem am-pa-ra_o seu can - sa - ço'. The melody consists of eighth and quarter notes, with a long note at the end of each phrase.

Figura 186 – C. 4-7

O texto que segue: “mas se pergunto o dia, a hora, quando” (c. 8-10), com suas notas curtas e entrecortadas por pausas, dão bem a intenção do autor de fazer com que esta passagem seja interpretada numa atitude de expectativa e angústia. É importante que o intérprete esteja atento a esses contrastes e saiba, com a devida sutileza, transmitir tais sentimentos adequadamente. A partir do c. 16 até o c. 20.1 se dá o crescendo que levará ao clímax da canção, com suas frases ascendentes e o limite agudo da tessitura sobre as palavras “ele me diz:” Cabe aos intérpretes observarem e expressarem, com a devida ênfase, as intenções do autor com suas rubricas de *cresc. sempre, un poco largamente e forte*, indicadas nesse trecho. A frase que segue (“quando o amor terminar”), com sua linha descendente, suas tercinas aliadas à rubrica *diminuendo* (c.20-21), indica retoricamente a desestruturação do sentimento amoroso, devendo ser interpretada com uma expressão de expectativa negativa que se resolverá na última frase (“é tempo de morrer”) plena de melancolia e tristeza. Os três últimos compassos devem acompanhar instrumentalmente esses sentimentos, valendo-se das rubricas *cresc. e poco accel.* (c.23) e *ritard.* (c. 24), valorizando devidamente as apojeturas do último compasso.

3.8.9 A SOLIDÃO E SUA PORTA (Rio de Janeiro, 26/09/1980)

Esta canção, foi composta sob poesia de Carlos Pena Filho (Recife, 17/05/1929 – Recife, 10/06/1960), que, apesar de ter vivido pouco tempo (foi vítima de um acidente aos 31anos), tem a sua obra poética considerada uma das mais relevantes do estado de Pernambuco, sendo equiparada a de João Cabral de Melo Neto. **A Solidão e Sua Porta** teve sua primeira audição executada no dia 19 de maio de 1983, num espetáculo intitulado “Concerto de Compositores Contemporâneos”, tendo como intérpretes a cantora Maria da Glória Capanema e a pianista Berenice Menegale. O local foi a Sala Vera Janacopolus, na cidade do Rio de Janeiro.

3.8.9.1 Análise musical

Podemos dividir a peça em três seções, no seguinte esquema:

A	B	A'
c. 1-10	c. 11-19	c. 20-29

Tabela 27 – Estrutura formal

A seção A, com um caráter eminentemente recitativo, inicia-se em Dó # menor, concluindo em Mi menor. A seção B apresenta um acompanhamento mais preenchido por acordes e notas curtas, embora o caráter recitativo permaneça, considerando que a linha melódica é sempre apoiada por notas longas. Esse trecho apresenta várias modulações, iniciando-se explicitamente em Mi menor no c. 11 passando por Dó # menor, Si menor, Lá maior, Ré maior e terminando em Mi menor (figura 187).

11 *a tempo* *mf* *cresc.*
 quan-do, pe-lo de-su-so da na-va-lha a bar-ba-li-vre-men-te ca-mi-

11 *a tempo* *mf*

13 *f*
 nhar e a-té Deus em si-lên-cio se a-fas-tar dei-

13 *f* *(poch. rit.)*

15 *poco accel.* *rit.*
 xan-do-te so-zi-nho na ba-ta-lha e ar-qui-te-tar na som-bra des-pe-

15 *a tempo* *poco accel.* *rit.*

17 *a tempo* *mf*
 di-da do mun-do que te foi con-tra-di-tó-ri-o,

17 *a tempo* *dim.* *mf* *mp*

Figura 187 – C. 11-19, seção B modulante

A seção A' é basicamente uma repetição da seção A havendo, a partir do c. 25, uma ampliação descendente da melodia que confere à canção um sentido conclusivo. A peça se encerra em Mi menor apesar do último acorde lhe sugerir um caráter suspensivo.

3.8.9.2 Interpretação

*Quando mais nada resistir que valha
A pena de viver e a dor de amar
E quando nada mais interessar
(nem o torpor do sono que se espalha),
Quando, pelo desuso da navalha
A barba livremente caminhar
E até Deus em silêncio se afastar
Deixando-te sozinho na batalha
E arquitetar na sombra a despedida
Do mundo que te foi contraditório,
Lembra-te que afinal te resta a vida
Com tudo que é insolvente e provisório
E de que ainda tens uma saída:
Entrar no ocaso e amar o transitório.*

Mais uma vez Guerra-Peixe lança mão da temática existencialista para compor uma peça cuja linha melódica da voz, associada aos esparsos acordes do acompanhamento instrumental, permite que flua quase livremente o texto poético. E, o que à primeira vista tem uma feição de simplicidade, é o que torna a execução desta canção relativamente complexa. Os intérpretes, sobretudo o cantor, carecem de suficiente maturidade artística, para expressar adequadamente as propostas emocionais e psicológicas dos versos de Carlos Pena Filho. Estes fluem sobre uma linha melódica que transita numa tessitura média, sem grandes arroubos de extensão, apoiada por um piano cuja função é basicamente a de sustentar a atmosfera criada pelo autor. Ao pianista então, sugerimos que fique atento às apojeturas que antecedem quase todos os acordes. São elas que, se forem executadas com a devida precipitação, conferirão o clima referido acima. As duas frases iniciais devem ser efetuadas pelo cantor numa

atitude de perplexidade e expectativa. Expectativa esta que vai num crescendo de tensão, a partir de “quando, pelo desuso da navalha...”, justificado pelas indicações de *crescendo* e *forte* (c.11-14). Essa tensão contrasta com a frase seguinte “deixando-te sozinho na batalha...” que, propomos, seja interpretada com a mesma atitude aplicada ao início da peça. Chamamos atenção para o pianista no c. 14, onde tanto a rubrica *ritardando* quanto a condução melódica descendente têm a função retórica de retomar o mote inicial. O trecho que se segue, a partir do c. 19 até o final da canção, embora não vislumbre um desfecho propriamente otimista, deve ser encarado pelo cantor como uma possibilidade de redenção e por isso sugerimos uma expressão positiva para toda esta seção final.

3.8.10 **VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA** (Rio de Janeiro, 05/05/1986)

Esta canção, sob o mítico poema de Manuel Bandeira (Recife 19/04/1886 – Rio de Janeiro 13/10/1968) foi sugerida pelo crítico musical Eurico Nogueira França para ser musicada por Guerra-Peixe, posto que, até então ninguém se atrevera a abordar aquele que era considerado um monumento da poesia modernista brasileira.

3.8.10.1 Análise musical

Para efeito de análise, dividimos a canção nas seguintes seções:

A	B	C	D	Ligação	E	F	G
c. 1-16	c. 17 (anacruse) -24	c. 25 (anacruse) - 34	c. 35 (anacruse) -46	c. 47 (anacruse) -50	c. 51-60	c. 61 (anacruse) -67	c. 68-79

Tabela 28 – Estrutura formal

A Seção A (c. 1-16) se apresenta no modo nordestino em Ré (Lídio-Mixolídio). E a parte instrumental com *ostinato* que se repete integralmente até o c. 7, conforme figura 188.

Figura 188 – C. 1-4, *ostinato*

No c. 8 há uma quebra rítmica e harmônica na parte instrumental que coincide com a nota mais aguda da melodia (figura 189)

Figura 189 – C. 7-8

No c. 12 há nova interpolação de novo elemento rítmico, também sobre a nota mais aguda da melodia (Mi), com a mesma harmonia do c. 8 (figura 190)

Figura 190 – C. 11-13, interpolação de novo elemento rítmico e harmônico

A seção B, c. 17(com anacruse)-24 (figura 191), tem melodia no modo Eólio. Sua parte instrumental vai se esvaziando até terminar com um acorde de Mi menor sustentado (c. 22-24).

16 **Andantino** ♩ = ca. 64
mf
 Vou-me em - bo - ra pra Pa - sár - ga - da A - qui eu não sou fe - liz Lá a e - xis -

16
espress. il basso

21 *p*
 tên - cia é u - ma a - ven - tu - ra De tal mo - do in - con - se - quên - te

21

Figura 191 – C. 17-24, seção B

A seção C c.25 (anacruse)-34 é um recitativo *a cappella* no modo Eólio, conforme a figura 192.

24 **Tempo I** ♩ = ca. 92
 Que Jo - a - na a Lou - ca de Es - pa - nha Ra - i - nha e fal - sa de -

28
 men - te Vem a ser con - tra - pa - ren - te Da no - ra que nun - ca ti - ve

Figura 192 – C. 25-32

No c. 33 há um elemento de ligação que prepara a entrada da seção D (figura 193).

Figura 193 – C. 32-34, elemento de ligação

A seção D, que vai do c. 35 (anacruse)-46 tem melodia no modo Dórico sobre pedal de Ré, aumentando, a cada compasso, sua amplitude até alcançar a sétima. É uma frase de sete compassos que se repete integralmente, sendo os dois últimos compassos acompanhados.

Do c. 47 (anacruse)-51 há um elemento de ligação que recapitula o final da seção A (figura 194)

Figura 194 – C. 47-51, ligação com recapitulação do final da seção A

A seção E (c. 51-60), em Sol Lídio apresenta fórmula de acompanhamento instrumental que se repete a cada dois compassos, terminando com um recitativo falado sobre pedal de Sol (figura 195).

51 *Molto meno* ♩ = ca. 66 *p* *mf*
 Em Pa-sár-ga-da tem tu - do É ou-tra ci-vi-li - za - ção Tem um pro-ces - so se -

51 *mp*

54 *mp*
 guro De im-pe - dir a con-cep - ção Tem te-le - fo-ne - au-to má-ti-co Tem al-ca - lói-de à von -

54 *p*

57 *Declamar com malícia e um pouco apressado.*
 ta - de Tem pros-ti - tu - tas bo - ni - tas Pa - ra a gen - te na - mo - rar

57 *Sem rigor de tempo*

Figura 195 – C. 51-59.1, seção E em Sol Lídio

Nos compassos 59-60 há um elemento de ligação (figura 196) que prepara a entrada da seção F com o aparecimento de um acorde de dominante.

Figura 196 – C. 59-60, elemento de ligação

A seção F, c. 61(anacruse)-67, apresenta cromatismo descendente na parte instrumental terminando (figura 197) em Lá Maior preparando a recapitulação da seção A. A melodia oscila entre Ré Frígio e Ré menor harmônica.

Figura 197 – C. 61-67, cromatismo descendente na parte instrumental

A seção G traz a recapitulação dos compassos 6- 11 e termina com a repetição da frase inicial da melodia nos c. 74 (anacruse)- 79 (figura 198)

73 *ff*
rei Vou-me em - bo - ra pra Pa - sár - ga - da

73 *Piu f*

76 *pochissimo rit.* *ff*
Vou-me em - bo - ra pra Pa - sár - ga - da

76 *pochissimo rit.* *ff*

Figura 198 – C. 73-79, repetição da frase inicial da melodia

3.8.10.2 Interpretação

*Vou-me embora pra Pasárgada
 Lá sou amigo do rei.
 Lá tenho a mulher que eu quero,
 Na cama que escolherei.
 Vou-me embora pra Pasárgada!
 Aqui eu não sou feliz
 Lá a existência é uma aventura
 De tal modo inconsequente,
 Que Joana, a louca de Espanha,
 Rainha e falsa demente,
 Vem a ser contra-parente
 Da nora que nunca tive.
 E como farei ginástica,
 Andarei de bicicleta, montarei no burro brabo,
 Subirei no pau-de-sebo,
 Tomarei banho de mar...
 E quando tiver cansado, deito na beira do rio,*

*Mando chamar a mãe d'água pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino, Rosa vinha me contar...
Vou-me embora pra Pasárgada!
Em Pasárgada tem tudo: é outra civilização.
Tem um processo seguro de impedir a concepção,
Tem telefone automático, tem alcaloide à vontade.
Tem prostituta bonita pra gente namorar.
E quando eu estiver mais triste
Mais triste de não ter jeito,
Quando de noite me der vontade de me matar...
Lá sou amigo do rei
Terei a mulher que eu quero, na cama que escolherei.
Vou-me embora pra Pasárgada!*

Já nos primeiros compassos (c. 1 e seguintes) o autor estabelece, na parte do piano, um modelo rítmico recorrente em toda a canção, que sugere as passadas do personagem a caminho de Pasárgada. É, portanto, importantíssimo que o pianista esteja atento a essa sugestão. Ao cantor propomos, de início que deixe claro o contraste de sentimentos entre a primeira afirmação: “vou-me embora pra Pasárgada, lá sou amigo do rei; lá tenho a mulher que eu quero, na cama que escolherei” (c. 3-13) e a segunda, quando informa: “vou-me embora pra Pasárgada, aqui eu não sou feliz” (c. 16-20). Esta deve conter um tom de desabafo e de melancolia que será subitamente substituída pela expectativa positiva contida no trecho: “lá a existência é uma aventura...” (c. 16.3-24). Chamamos a atenção do pianista para a passagem dos c. 17-20 onde a parte inferior do instrumento, com seu arpejo descendente seguido da passagem cromática, sublinha o tom de tristeza informado na linha vocal. O trecho *à capella* que segue: “que Joana a louca de Espanha...” deve ser interpretado pelo cantor com a atenção especialmente voltada para o trecho “vem a ser contra-parente”, tirando partido da síncope retórica que sublinha o termo: “contra-parente” (c. 28-30). Todo o trecho que segue (c. 34-39), com a melodia vocal em crescentes saltos melódicos deve ser tomado pelo cantor, proporcionalmente, como um desafio das crescentes peripécias que o personagem se dispõe a fazer (ginástica, andar de bicicleta, etc.). O melisma sobre a passagem “tomarei banho de mar” (c.39-40) reproduz retoricamente o relaxamento e o gozo do personagem após

tantas atividades. É importante que o cantor esteja atento a essa passagem para expressá-la adequadamente. O trecho a seguir deve contrastar claramente com a passagem anterior. Agora (c. 40.2-46) os saltos melódicos denotam o crescendo de tranquilidade e relaxamento indicados no texto: “e quando estiver cansado, deitado na beira do rio...”). Ao trecho seguinte (c. 51-59), sugerimos ao cantor uma atitude afirmativa e laudatória quando descreve as maravilhas da modernidade que se encontram em Pasárgada. Evidentemente que a parte declamada (c. 57-59) deve ser expressa com toda a malícia proposta pela rubrica indicada pelo autor. E é importantíssimo o contraste que segue quando subitamente o personagem mergulha numa profunda tristeza, a ponto de querer dar cabo da própria vida (c. 60-67). Trata-se de um momento extremamente dramático, no qual se exige do intérprete grande comoção e energia. Eo trecho final em que, da mesma maneira súbita, o intérprete mudará radicalmente de atitude, ao reafirmar, positivo e feliz, sua decisão de ir embora pra Pasárgada.

3.8.11 CÂNTICOS SERRANOS Nº 4 (Rio de Janeiro, 25/04/1991)

Cânticos Serranos nº 4 foram os penúltimos escritos de Guerra-Peixe para voz, sendo ainda o último ciclo de toda a série de Cânticos Serranos, iniciada em 1970. É curioso observar que Guerra-Peixe, então nos últimos anos de sua vida, volta a utilizar os versos de Raul de Leoni, o poeta petropolitano que tanto remete à sua infância, aos tempos em que sua irmã Emília colecionava os poemas do autor, que eram publicados num periódico petropolitano. Os sombrios e ameaçadores versos de “Prudência” e “Vivendo” são colocados por Guerra-Peixe numa sucessão de melodias de extremo efeito dramático, sublinhadas por um piano de harmonia tonal densa, em ritmos sutilmente inspirados nas fontes populares, mas que, dentro dos andamentos lentos e “pesantes”, adquirem um caráter altamente dramático, para corroborar textos como: “não aprofundes nunca nem pesquisas o segredo das almas que procuras. Elas guardam surpresas infelizes a quem lhes desce às convulsões obscuras”, ou ainda: “Nós, incautos,

efêmeros passantes, vaidosas sombras desorientadas; sem mesmo olhar o rumo das passadas, vamos andando para fins distantes...”. Em síntese, os dois poemas referem-se aos perigos daquele que vislumbra a possibilidade de envolvimento com outrem, ficando sujeito a toda sorte de riscos que tal envolvimento pode levar.

A obra, dedicada à compositora e amiga Cirlei de Hollanda, foi por nós estreada, com Laís Figueiró ao piano, no ano de 1991 por ocasião do XIV Panorama da Música Brasileira Atual. O evento teve lugar no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ.

3.8.11.1 I – Prudência

3.8.11.1.1 *Análise musical*

A primeira parte da canção está estruturada sobre uma harmonia de Si Mixolídio, com função de dominante de Mi menor, tonalidade da segunda parte da peça, e pode ser dividida em duas seções, a saber:

A	B
c. 1-19	c. 20-38

Tabela 29 – Estrutura formal

A seção A é um recitativo que foi subdividido em três partes: “a” – uma introdução com quintas paralelas com movimento contrário (c.1- 3), conforme figura 199, e duas frases que se repetem (c. 4-11).

Andante ♩ = ca. 58

Figura 199 – C. 1-3, introdução com quintas paralelas.

O acompanhamento da seção A, contrastando com o da seção B, apresenta um movimento contrário nas duas partes do piano (figura 199). Em “b” – uma terceira frase (c. 11 do acompanhamento- c.15), com os mesmos elementos melódicos da primeira frase, transposto uma 2ª acima; e em “c” – (c.15-19) há repetição integral da melodia da primeira frase. A seção B, em Mi menor, apresenta um pedal de tônica na parte inferior do piano, que perpassa quase todo o trecho (figura 200).

Figura 200 – C. 5-11, movimento contrário no piano.

Nesta seção a parte do acompanhamento é mais desenvolvida preservando, no entanto (figura 201), o caráter de recitativo da seção anterior. Esta também pode ser dividida em duas partes: “a” c. 20-29 – introdução, com a repetição da introdução seguido de frase suspensiva, que termina sobre o 5º grau de Si, e “b” c. 30-36 – frase consequente, com a inclusão de um pequeno contracanto na parte inferior do piano (c. 32-34), encerrando a peça explicitamente em Mi menor.

22 *mf*

Tra - ta - as as - sim, co - mo se fos - sem ro - sas,

22 *mf*

Figura 201 – C. 22- 24, pedal de Mi e acompanhamento mais desenvolvido.

3.8.11.1.2 Interpretação

*Não aprofundes nunca, nem pesquises
O segredo das almas que procuras:
Elas guardam surpresas infelizes
A quem lhes desce às convulsões obscuras.
Contenta-te com amá-las, se a bendizes,
Se te parecem límpidas e puras,
Pois, se às vezes nos frutos há doçuras,
Há sempre um gosto amargo nas raízes...
Trata-as assim, como se fossem rosas,
Mas não despertes o sabor selvagem
Que lhes dorme nas pétalas tranquilas,
Lembra-te dessas flores venenosas!
As abelhas cortejam de passagem,
Mas não ousam prová-las, nem ferí-las...*

O tom soturno e temível que perpassa todo o poema deve ser antecipado já a partir dos três primeiros compassos, com a introdução pianística expressando instrumentalmente o que será dito através da melodia da voz. Muito importante também será observar a devida valorização dos acordes dos terceiros tempos da parte superior do piano (figura 202). São eles os responsáveis pela manutenção do “clima” expresso pela melodia.



Figura 202 – C. 5-9, acordes da parte superior do piano.

Quanto ao cantor, propõe-se que toda a primeira parte da canção (c. 4-19) seja recitada com o devido tom ameaçador expresso no poema. Os dois compassos introdutórios da seção B (c.20-21) devem ser contrastantes com os da introdução, embora seja uma repetição. É importante que o pianista perceba que esta reintrodução agora tem a função de preparar outro momento em que a linha vocal refere-se a tratá-las “como se fossem rosas”. Esse trecho (c. 22- 29) ficará muito valorizado se o cantor souber criar um contraste claro entre os motes “trata-as assim como se fossem rosas” e “mas não despertes o sabor selvagem que lhes dorme na pétalas tranquilas”. O c. 29 deve ser expresso pelo pianista com toda a ênfase que criará o momento de tensão máxima da peça. É importantíssimo observar neste ponto as rubricas de *cresc.* e *poco rit.* Quanto ao cantor é necessária toda uma energia direcionada ao ponto máximo de tensão (C. 30-32), sem deixar perder o tom ameaçador, mesmo nas frases descendentes finais.

3.8.11.2 II – Vivendo

3.8.11.2.1 Análise musical

A peça, baseada na tonalidade de Re menor pode ser dividida em duas partes, a saber:

A	B
c. 1-27	c. 28-52

Tabela 30 – Estrutura formal

A seção A, com a parte superior do piano num *ostinato* ondulante (figura 203), pode ainda ser dividida em duas partes: “a” – c.1-15, com três frases suspensivas com as duas primeiras terminando sobre o 5º grau e a terceira repousando sobre o 7º grau; e “b” – c.16 *con levare*-26, com três frases igualmente suspensivas, com os mesmos elementos da primeira seção A, encerraando com a melodia da voz sobre o 5º grau de Re, desestruturada pelo acompanhamento.

Figura 203 – C. 1-5, fórmula do acompanhamento instrumental

Na parte B, o acompanhamento contrasta com a seção anterior pela inserção de acordes na parte superior do piano (figura 204) e pode ser dividida ainda em duas partes: “a” – c. 28- 40, com frases descendentes conduzindo à

tônica, e “b” – c. 41-52, com três frases, sendo as duas primeiras suspensivas, conduzindo a um clímax no c. 45, explicitado pelo limite agudo da extensão, seguido da última frase, descendente e conclusiva, repousando sobre a tônica. O piano recorda nos três compassos finais o acompanhamento da primeira parte.

The image shows a musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line, starting at measure 29. It begins with a fermata, followed by the lyrics "Um di - a, to - do fim a que che - ga - - - mos,". The bottom staff is the piano accompaniment, also starting at measure 29. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The score includes markings for "rit." (ritardando), "f" (forte), and "Poco meno" (poco meno mosso). There are also dynamic hairpins and a fermata at the end of the piano part.

Figura 204 – C. 30-33 (anacruse), acordes do acompanhamento da seção B.

3.8.11.2.2 Interpretação

*Nós, incautos e efêmeros passantes,
 Vaidosas sombras desorientadas,
 Sem mesmo olhar os rumos das passadas,
 Vamos andando para fins distantes...
 Então, sutis, envolve-nos ciladas
 De pequenos acasos inconstantes,
 Que vão desviando, a todos os instantes,
 A linha leviana das estradas...
 Um dia, todo fim a que chegamos,
 Vem de um nada fortuito, entretecido
 Nas surpresas das horas em que vamos...
 Para adiante! Ó ingênuos peregrinos!
 Foi sempre por um passo distraído
 Que começaram todos os destinos...*

O pianista deve observar em toda a seção A a função retórica do movimento ondulante na linha superior do piano. Este é que vai sublinhar o sentido da caminhada expressa nas palavras: “nós, incautos, efêmeros passantes,

vaidosas sombras desorientadas, sem mesmo olhar o rumo das passadas vamos andando para fins distantes”. Ao cantor é importante manter, por toda a peça, o caráter existencial e pessimista que expressa o poema. Na seção B, onde o acompanhamento passa a ser efetuado através de acordes, note-se que estes têm a função psicológica de inexorabilidade. A partir do c. 41, onde a canção caminha para o seu clímax, é muito importante que o cantor saiba cultivar, pouco a pouco o sentido de *alargando* e *crescendo*, para chegar com toda a energia ao ponto máximo de tensão expresso nas palavras: “foi sempre por um passo distraído”.

3.8.12 DOIS POEMAS DE PORTINARI (Rio de Janeiro,1992)

O texto que contextualiza este pequeno ciclo está descrito no corpo deste capítulo. O primeiro poema, “Grunewald” refere-se, na verdade a uma situação vivida pelo próprio Cândido Portinari, quando, na Europa, tentou visitar uma Igreja onde havia um quadro importante do pintor Mathias Grünewald. Ele teria chegado para apreciar o tal quadro, mas encontrou a Igreja já fechando para visitas. Pôde, no entanto, através de uma fresta da porta, vislumbrar a beleza da obra. O poema escrito é a descrição metafórica desse episódio. As informações acerca da escolha da segunda peça “As Pedras Bicudas”, como se referem diretamente às relações de Guerra-Peixe com Maria da Glória Capanema, estão contidas no corpo do texto acima.

3.8.12.1 I – Grunewald

3.8.12.1.1 *Análise Musical*

Esta peça desenvolve-se num grande recitativo que dividiremos em seções considerando os diferentes blocos tonais, sendo:

A	B	C
c. 1-22 Re m	c. 23-29 Sol M	c. 30-38 Re m, Mi M, retornando a Re m a partir do c. 36

Tabela 31 – Estrutura formal

A seção A está totalmente construída sobre um ambiente tonal de Ré (figura 205).

Moderato ♩ = ca. 72 ^(A)
mf a piacere
 Mor-to, mas a - in - da ca - mi-nhan-do quis te ver. Não im-

Pedal

Figura 205 – C. 1-4, pedal e melodia em Ré menor

O acorde final da seção, no c. 22 prepara a nova tonalidade de Sol maior. A seção B, em Sol maior, traz no acompanhamento acordes dissonantes (figura 206) cuja função evidente é sublinhar as intenções do texto cantado.

22

dor... Sen - ti a - que - les mes - mos ven - tos dos su - b - ter -

risoluto

f

Deixa permanecer o pedal nos dois acordes, misturando-os.

22

24

24

Figura 206 – C. 22-24

A seção C se inicia em Ré menor com o inusitado dobramento pelo piano da melodia da voz e segue com a melodia em Mi maior, começando a preparar, no c. 34, o retorno de Ré menor no c. 36, onde, mais uma vez, a melodia da voz é dobrada pelo acompanhamento (figura 207).

30 *mf* *poco rit.* *p* *a tempo p* *pp*

Que-rem es-ca-pu-lir da som - bra. No di-a de lu-a no - va te le-vei a po-ei-ra ver-

30 *mf* *poco rit.* *p*

col canto

34 *p*

me-lha do meu po - vo - a - do, e - ra só o que - ti - nha...

34 *pp* *mp*

Figura 207 – C. 30-38, seção C

3.8.12.1.2 Interpretação

Morto, mas ainda
 Caminhando quis te ver.
 Não importa se fecharam a entrada.
 Não quiseram que te visse,
 Maus ventos sopraram.
 Vi-te do buraco da luz,
 Vi-te na asa do sol,
 Vi-te no espaço como uma asa,
 Vi-te brincando com as crianças.
 Vi o circo ao teu redor...
 Senti aqueles mesmos ventos
 Dos subterrâneos que penetraste.
 Senti-os sob os meus pés:
 Povoados de assombrações.
 Querem escapulir da sombra.
 No dia da lua nova
 Te levei a poeira vermelha de meu povoado,
 Era só o que tinha...

Informamos, inicialmente, a suma importância da atenção dos intérpretes para as circunstâncias em que este poema foi escrito e da relação que Guerra-Peixe estabeleceu, ao compor esta canção, considerando o seu momento pessoal de vida. Assim, é necessário que o cantor e o pianista tenham plena consciência da metáfora apropriada por Guerra-Peixe quando compara a malograda visita que Portinari tentou fazer ao quadro de Grunewald, com o fato ocorrido com Guerra-Peixe, espiando pela fresta da janela de sua casa, a cantora Maria da Gloria Capanema que, na calçada da rua, tentava fazer-lhe uma visita. O mote inicial “morto, mas ainda caminhando quis te ver” deve ser expresso com a consciência de que Guerra-Peixe, ao compor esta canção, estava já bastante doente, vindo a falecer no ano seguinte. O estilo recitativo que perpassa toda a peça corrobora as intenções do texto que deve ser interpretado de maneira intensa e soturna. Propomos ainda, uma atitude mais enfática nos dois momentos em que a melodia da voz se faz dobrar pelo piano nos c. 21-22 (“vi o circo ao teu redor”) e nos c. 30-31 (“querem escapulir da sombra”).

3.8.12.2 II – As pedras bicudas

3.8.12.2.1 *Análise musical*

Pode-se dividir a peça em três seções, da seguinte forma:

A	B	A'
c. 1-11	c. 12-28	c. 29-35

Tabela 32 – Estrutura formal

A seção A se apresenta integralmente em Dó menor acompanhada por um *ostinato* rítmico no piano (figura 208).

Allegro comodo ♩ = ca. 100 *f* (A)

As pe - dras bi - cu - das no es

Figura 208 – C. 1-4, *ostinato* rítmico.

A seção B é um recitativo e pode ser dividida em duas pequenas partes. A primeira (c. 12-18), no modo de Si Mixolídio, encontra-se integralmente sobre pedal de Si (figura 209).

(B)

12 *a tempo* *mf* 3

Meus cí - lios ca - í - ram, no chão du - ro, fa - zen - do ru -

12 *a tempo* *mf*

15

í - do e es - pan - tan - do as â - guas. Es - ta - re - mos an - dan - do mes - mo?

15

8^{vb}

Figura 209 – C. 12-18

A segunda (c. 19-28) se inicia em Si Mixolídio, passa pelo modo de Mi Lídio (c. 21-23), depois Sol menor (c. 24-25), até se desestabilizar totalmente ao apresentar melodia em Fá sobre acorde de Lá maior com sétima menor (figura 210).

Poco meno ♩ = ca. 80

19 *mf* (C) 3
E-ram cla-ras e lu-mi-no-sas as noites. Por que tan-ta

22 *p* *mf* Tempo I 3 *cresc.* (D)
tre-va nes-tes dí-as de sol? A mor-te de-ve ser be-la. E-xis-ti-

22 Tempo I
p *mf* *cresc.*

26 *mf* *rit.* 3 3 *mp*
rá? Ga-lo-pan-do a men-ti-ra quer en-ga-nar.

26 *mf* *rit.* *mp*

Figura 210 – C. 19-28

A partir do c. 29-35 o acompanhamento retoma o motivo inicial em Dó menor, evidenciando a seção A' na qual a melodia atinge notas mais agudas criando o clímax final.

3.8.12.2.2 *Interpretação*

*As pedras bicudas no espaço são invisíveis.
O cheiro da terra encobre a luz do dia.
Meus cílios caíram, no chão duro,
Fazendo ruído e espantando as águas.
Estaremos andando mesmo?
Eram claras e luminosas as noites.
Por que tanta treva nestes dias de sol?
A morte deve ser bela. Existirá?
Galopando, a mentira quer enganar.
O sono eterno virá e será a glória*

Propomos, para a primeira seção, um tom narrativo em que a interpretação acompanhe o estrito sentido do texto. É interessante notar, no entanto, os saltos intervalares, evidentemente retóricos, na melodia da voz, utilizado para sublinhar o texto "as pedras bicudas" (c.2-4). A partir do c.12 sobrevém um estilo recitativo, no qual os saltos, agora cada vez mais distantes, corroboram musicalmente o texto cantado: "meus cílios caíram no chão duro..." (c.12-18). O trecho que segue, a partir do c. 19-23, embora permaneça com caráter recitativo, a melodia vocal se torna mais ondulante e proeminente. É importante que o cantor esteja atento a essa mudança, ainda que sutil. A partir do c. 24 há um crescendo de expectativa que deve ser observado pelos intérpretes, desaguando no mote final "e será a glória" (figura 211), que deve ser expresso com toda a força que o texto propõe, valendo-se das indicações de *crescendo* e *ritardando*.

32

The musical notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B-flat4, a half note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. There is a fermata over the B4 note. The piece ends with a double bar line.

e se - rá a gló - ri - a.

Figura 211 – C. 32-35, melodia da voz

CONCLUSÃO

É curioso poder observar a maneira pela qual Guerra-Peixe se desenvolveu, ao longo de sua trajetória, na escolha dos textos que musicou. Iniciou utilizando temas populares como provérbios e trovas, seguiu com temas folclóricos até desaguar, em sua última fase, numa opção estética romântica e existencialista. Aí, procurando, na medida em que se sentia à vontade com a composição vocal, textos cada vez mais complexos e elaborados, estabelece um estilo declamativo que vai permear toda a sua produção, sempre marcada pela intenção de deixar fluir a palavra.

Ao abordarmos a sua obra vocal, rastreamos suas idéias, tentar entender suas escolhas e acompanhar seus passos, foi possível encontrar segurança para chegarmos a algumas conclusões. A mais importante delas é a necessidade de o intérprete ter cultura e sagacidade para não se deixar levar por nenhuma sugestão folclórica óbvia, mas perceber que está diante de uma obra formalmente elaborada. É isso que emerge das análises feitas, que apontam para uma chave interpretativa de profundidade e contenção. As situações dramáticas jamais são rasgadas, mas pensadas, refletidas, contemplativas.

O amadurecimento artístico é um pré-requisito àqueles que vierem a abordar a obra vocal de Guerra-Peixe. O presente trabalho pretendeu fornecer o maior número de subsídios ao intérprete, iluminando as circunstâncias em que cada uma dessas canções foi composta, precisamente para mostrar sua trama elaborada. A aparente simplicidade de algumas peças exige do intérprete uma desenvoltura que só pode advir de informações que estão subjacentes a cada uma das canções compostas.

O trabalho apresentado, através de minuciosa busca e pesquisa de informações, por vezes difíceis de serem localizadas, pretendeu montar a base de dados para os intérpretes que venham a abordar a obra de Guerra-Peixe.

A utilização de poesias que ele mesmo, no início de sua carreira, considerava banais: “Peguei três canções, versos de Jayme Griz. Jayme Griz não tinha nem nome no Recife. É do interior mesmo, do engenho. Poeta menor mesmo, de terceira categoria.”(entrevista pg. 1) não faz de suas canções, de maneira alguma, peças igualmente “banais”. Pelo contrário, é impressionante constatar como Guerra-Peixe consegue, no fazer musical, transformar textos que, à primeira vista pareceriam opacos, em sua simplicidade, em peças musicalmente sofisticadas, nas quais o intérprete atento pode tirar o máximo proveito.

A conclusão mais contundente, no entanto, foi, ao término de nossa pesquisa, chegarmos à constatação de que o ponto de partida para a composição para voz de Guerra-Peixe foi, na maioria dos casos, fruto de suas relações pessoais e de como essas relações influenciaram sua vida, repercutindo em seu *modus operandi*.

Suas primeiras peças como, por exemplo: **Provérbios** (1947-1949), estão explicitamente ligadas à sua vertente estilística à época, tendo o primeiro deles sido composto para ser gravado pelo diplomata Vasco Mariz, que à ocasião fazia um trabalho de difusão da música brasileira junto a alguns países da América Latina. Toda uma produção composta a partir de 1955, por sua vez, está sob a influência de sua experiência nordestina, aliada à sua interlocução com Mozart de Araújo, o grande incentivador de suas pesquisas folclóricas, e à convivência com Rossini Tavares de Lima, que foi, inclusive quem o instigou a escrever “Os Maracatus do Recife”, conforme apontamos no capítulo II deste trabalho. São elas: **Trovas Capixabas** (1955); **Trovas Alagoanas** (1955); **Ê-Boi!** (1956); **Ô Vaquêro** (1957) e **Eu ia nadá** (1957). É a partir do último ano da década de 1960, no entanto, que se concentra o maior e mais expressivo volume de sua produção vocal.

Praticamente toda ela influenciada pelas suas relações pessoais: **Nesta Manhã** (27/08/1969); **Resta sim, é Remover** (31/08/1969); **Cânticos Serranos nº 2** (24/03/1976); **Cânticos Serranos nº 3** (08/07/1976); **Cantigas do Amor Existencial** (24/07/1976); **Toadas de Xangô** (25/12/1977); **Linhas de Catimbó**

(26/12/191977); **Drummondiana** (06/07/1978); **Tempo de Amor** (15/09/1980); **A Solidão e Sua Porta** (26/09/1980); **Rapadura** (04/10/1980) e **Dois Poemas de Portinari** (23/08/1992) foram todas compostas ou por sugestão ou para serem efetivamente interpretadas pela cantora Maria da Glória Capanema. O ciclo de canções intitulado **Sumidouro** (24/08/1980) foi elaborado a partir dos encontros e das noitadas com sua companheira de dança de gafieira à ocasião, a poeta Olga Savary. De suas relações com a pianista Sonia Maria Vieira brota uma verdadeira erupção de composições vocais, num curtíssimo espaço de tempo: **Utopia** (08/03/1979); **Sinto e Provo** (18/03/1979); **Da Fatalidade** (22/03/1979); **Amo as Interrogações** (25/03/1979); **Suave** (27/03/1979); **E Quando o Amor Chegar** (06/04/1979); finalizando com **O Que Sou** (10/04/1979). **Vou-me embora prá Pasárgada** (07/05/1986) foi composto por sugestão expressa do crítico Eurico Nogueira França e pela ocasional visita de Guerra-Peixe às reuniões do sabadoyle. A compositora Cirlei de Hollanda, após uma relação que o remete à sua primeira namorada, Otilia, não somente o inspira para a composição dos **Cânticos Serranos nº 4** (25/04/1991), como o persuade a criar uma versão camerística da obra vocal que Guerra-Peixe mais se orgulhava: o ciclo **Drummondiana**.

Nos parece evidente que Guerra-Peixe, com sua forte personalidade, mas com consciência suficiente para avaliar sua própria trajetória com absoluta independência, tinha total noção do nível de influência que cada uma dessas relações tinha em sua obra vocal. A leitura de seus **Principais traços evolutivos da produção musical**, uma espécie de memorial, em que descreve, passo a passo, e defende com palavras o que traduziu em forma de música, comprova essa afirmação. Escolhendo, então, um termo que o autor gostava de usar para se referir a si mesmo, diríamos que ele deixou-se “enculturar” pelas suas relações pessoais e a partir disso entregou-se à criação de sua composição vocal. As suas relações pessoais, segundo nossa avaliação, no entanto, em muito contribuíram para levar Guerra-Peixe a concretizar sua tão almejada fase de “inconsciência”.

Aquela que ele próprio tão bem definiu como o momento em que “a gente pode se largar e escrever à vontade...”.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Manual de editoração. Rio de Janeiro, 2005.

AGUIAR, Ernani Henrique Chaves. **César Guerra-Peixe, seu instrumento e a Sonata nº 1 para violino e piano**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ANDRADE, Julieta de. **Julieta de Andrade**. Rio de Janeiro, 04 abr. 2011. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

ARAGÃO, Diana. Um prêmio para um grande artista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 set. 1986. Caderno B.

ARAÚJO, Mozart. **Correspondência**. Rio de Janeiro, 23 maio 1950⁽¹⁾. Carta a Guerra-Peixe.

_____. **Correspondência**. Rio de Janeiro, 24 maio 1950⁽²⁾. Carta a Guerra-Peixe.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUER, Guilherme. **Guilherme Bauer**. Rio de Janeiro, 03 abr. 2010. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

BICUDO, Fernando. **Fernando Bicudo**: depoimento. Rio de Janeiro, 09 maio 2012. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

BOLETIM MÚSICA VIVA. Rio de Janeiro: [s.n.], 1940.

CAPANEMA, Maria da Glória. **Maria da Glória Capanema**: depoimento. Rio de Janeiro, 25 nov. 2007. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950**: o compositor Guerra-Peixe. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2004. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/943/?sequence=1>>. Acesso em: jun. 2011.

FARIA, Antonio Guerreiro de. et al. **Guerra-Peixe**: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 dez. 1950.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. 2. ed . São Paulo: Irmãos Vitale, 1981.

GUERRA-PEIXE, César. **Melos e harmonia acústica: princípios de composição musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

_____. **César Guerra-Peixe**. São Paulo, 08 ago. 1992⁽¹⁾. Depoimento concedido ao Museu da Imagem.

_____. **César Guerra-Peixe**: depoimentos. Rio de Janeiro, 1988-1992. Coletânea de entrevistas concedidas a Randolf Miguel.

_____. **César Guerra-Peixe**: depoimento. Rio de Janeiro, 6 jan. 1992⁽²⁾. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

_____. **César Guerra-Peixe**: carta. Recife, 10 abr. 1952. Carta a Eunice Catunda.

_____. **Curriculum vitae**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971⁽¹⁾.

_____. **Drummondiana**: dedicatória no cabeçalho do manuscrito. Rio de Janeiro: [s.n.], 1978.

_____. **Principais traços evolutivos da produção musical**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971⁽²⁾.

_____. **Relação cronológica de composição**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1974.

_____. **Relação de obras para canto**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1991.

_____. **Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971⁽³⁾.

GUERRA-PEIXE, C. e LANGE, F. C. **Correspondência**: (1946-1985). Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG: Série Correspondências. 176f.

HOLLANDA, Cirlei de. **Cirlei de Holanda**: depoimento. Rio de Janeiro, 14 maio 2008. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

HORTA, Luiz Paulo. **Cadernos de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Hans-Joachim Koellreuter. **Folha de São Paulo**, 7 nov. 1999.

KRIEGER, Edino. **O balanço musical do 60**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 maio 1974. Caderno B.

_____. **Edino Krieger**: depoimento. Rio de Janeiro, [s.n.], 28 nov. 2008. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

NONNO, Inácio De. **Nacionalismo, enculturação e estética: uma Leitura dos Ciclos Drummondiana e Sumidouro de César Guerra-Peixe**. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

O CANTO simples de Maria da Glória. [S.l.]: Fermata, p1979. 1 disco sonoro.

RAINHO, Renê Louis Cavé. **Renê Louis Cavé Rainho**. Rio de Janeiro, 07 maio 2012. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

VIEIRA, Sonia Maria. **Sonia Maria Vieira**. Rio de Janeiro, 29 nov. 2007. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

WILSON, Charles. **Hexatonic**. England: Grove Music online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: maio 2011.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950. Disponível em: <<http://jangadabrasil.com.br/realejo/exibirtitulo.asp?id=38>>. Acesso em: 28 maio 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

ANDRADE, Maria Julieta Drummond de. Guerra-Peixe, a noite de festa no Municipal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1985. Segundo Caderno.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **As melodias do boi e outras peças**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

_____. **Os cocos**. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

_____. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. **Pequena história da música brasileira**. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Elo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música brasileira: 1800-1950**. Rio de Janeiro: José Olympio: 1956.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. A criação musical na América Latina e o mundo sonoro de hoje. **Revista Brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 13, 1983.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.

BANNERMAN, Betty (Ed. and transl.). **The Singer as interpreter**: Claire Croiza's master classes. London: Victor Gollancz: 1989.

BÉHABE, Gerard. **La musica em America Latina**. Caracas: Monte Ávila, 1983.

BERNAC, Pierre. **The interpretation of French Song**. London: Victor Gollancz, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CEARENSE, Catulo da Paixão. **Modinha brasileira**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1972.

CHENG, Stephen Chun-Tao. **The Tao of voice: a new East-West approach to transforming the singing and speaking voice**. Rochester, Vt.: Inner Traditions, 1991.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1978. (Coleção Ensaios).

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

DELAMONT, Gordon. Modern harmonic technique, v.1: the elements of harmony. Delevan, N.Y.: Kendor Music Inc, 1965.

DUARTE, Francisco. Guerra-Peixe, meio século de engajamento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1979. Caderno B.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Arte Editora, 1998.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FISCHER-DIESKAU. **Los lieber de Schubert: creación, esencia, efecto**. Versión española de Adriana Hochleitner de Vigil. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

GUERRA-PEIXE, Jane Taylor. **Jane Taylor Guerra-Peixe**. Petrópolis, RJ, 19 maio 2008. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

HERNANDES, Antonio. Guerra-Peixe recebe prêmio Shell. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 set. 1986. Segundo Caderno.

_____. Visão da música de Guerra-Peixe. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 set. 1986. Segundo Caderno.

KAPLAN, Sheila. Uma longa caminhada à procura das raízes da música brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1984. Segundo Caderno.

KIEFER, Bruno. **Modernismo na música brasileira**. São Paulo: Movimento, 1986.

LAMAS, Dulce. A cantoria tradicional do nordeste brasileiro e suas características poético-musicais. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.16, 1986. p. 30-41.

LE ROUX, François e RAYNALDY, Romain. **Le chant intime de l'interprétation de La melodie française**. Paris: Fayard, 2004.

LIMA, Maria do Rosário Tavares. **Maria do Rosário Tavares Lima**. Rio de Janeiro, 12 out. 2010. Entrevista concedida a Inácio De Nonno.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **A imagem de Mário**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984.

MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. *In:_____*. **Figuras da música brasileira contemporânea**. 2. ed., rev. e ampl. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1970.

_____. **A canção de câmara no Brasil**. Porto: Progredior, 1948.

_____. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.

_____. Guerra-Peixe aos 70 anos. **Humanidades**, Brasília, v.2, n.6, p. 172.

MIRANDA, Oswaldo. Fixação das bases definitivas da música nacionalista brasileira. **Última hora**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1952.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NONNO, Inácio de. Drummondiana: um caso típico/atípico na obra vocal de Guerra-Peixe. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 20, [1992?].

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Editora Musimed, 2002.

REVISTA FUNDAMENTOS. São Paulo: [s.n.], n. 29, 1952.

REVISTA VENTURA. Rio de Janeiro: Ventura Cultural Ltda, n. 44, 2004.

SALAMAN, Esther. **Unlocking your voice**. London: Victor Gollancz, 1989.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacionalismo e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art. Editora, 1986.

TRAGTEMBERG, Livio. **Artigos musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VIEIRA, Sonia Maria. **Características instrumentais na obra para piano de Cesar Guerra-Peixe**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985, 112f.

WEIL, Pierre. **Amar e ser amado** a comunicação no amor. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

UT IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS

S. Benedict