

O *Prelúdio* da Suíte *Quatro Coisas* de César Guerra-Peixe: aspectos analíticos de sua linguagem musical¹

Edson Tadeu de Queiroz Pinheiro (Instituto de Artes - Unesp)

Resumo: Em 1987, no seu último período criativo, César Guerra-Peixe compõe a suíte *Quatro Coisas* para harmônica cromática e piano dedicada ao gaitista Rildo Hora; posteriormente, em 1991, ele a transcreve para instrumento solista e orquestra de cordas. No primeiro movimento: *Prelúdio*, é possível constatar alguns de seus principais procedimentos composicionais de sua maturidade artística. A partir de uma sintética revisão bibliográfica aliada a um enfoque textural de seus materiais musicais pautados nos fundamentos do pesquisador Wallace Berry, podemos averiguar mais claramente o delineamento de sua linguagem constituída por justaposições que condensam formalmente o discurso musical e o elemento folclórico.

Palavras-chave: Guerra-Peixe. Música brasileira. Harmônica cromática. Orquestra de cordas.

Title: The *Prelúdio* from Suite *Quatro Coisas* of César Guerra-Peixe: Analytical Aspects of his Musical Language.

Abstract: In 1987, in his last creative period, César Guerra-Peixe composes the suite *Quatro Coisas* for chromatic harmonica and piano dedicated to the harmonica player Rildo Hora; later, in 1991, he transcribed it to solo instrument and string orchestra. In the first movement: *Prelúdio*, it is possible to verify some of his main compositional procedures of his artistic maturity. From a synthetic bibliographic revision allied to a textural focus of its musical materials based on the foundations of the researcher Wallace Berry, we can ascertain more clearly the delineation of its language constituted by juxtapositions that formally condense the musical discourse and the folkloric element.

¹ Este estudo integra a dissertação de mestrado: Harmônica cromática: sua escrita em formações orquestrais nas obras de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe, defendida no IA- Unesp em 2018, e fomentada pela CAPES. Para este artigo foram condensados os elementos mais primordiais à compreensão dos principais aspectos da linguagem musical de Guerra-Peixe. Nesta obra, pelo fato de não haver uso de recursos específicos sobre as possibilidades de se tocar notas simultâneas no instrumento (tétrades, tríades ou bicordes) não foi necessário detalhar tais usos e associar com os movimentos desta suíte. No entanto, na referida pesquisa, foram realizadas análises mais amplas que relacionam aspectos intrínsecos do idiomatismo da harmônica cromática às linguagens dos respectivos compositores.

Keywords: Guerra-Peixe. Brazilian Music. Chromatic Harmonica. String Orchestra.

1. Introdução

Este artigo pretende analisar o *Prelúdio* da Suíte *Quatro Coisas* de César Guerra-Peixe enfocando principalmente aspectos texturais de sua escrita. Para atingir este objetivo nos basearemos no pesquisador Wallace Berry e sua obra *Structural Functions in Music* (1987) como eixo teórico. No segundo capítulo o autor conceitua textura da seguinte maneira:

Textura é concebida como elemento de estrutura modelada musicalmente (determinado, condicionado) pelo número de voz ou número de vozes e outros componentes projetando os materiais musicais no meio sonoro, e (quando existem dois ou mais componentes) pelas interrelações e interações entre eles (BERRY, 1987, p. 191, t.n.).

Nesta análise será colocado em evidência a maneira que o compositor cria sua linguagem musical tendo como uma das referências essa modelagem de texturas baseada em alternâncias mais ou menos densas ao longo desse movimento, e para isso, outros conceitos desse mesmo autor serão colocados. Ao final, também haverá um resumo de como a textura modela e cria uma forma entre os quatro movimentos de toda a peça. Aliado a essa base teórica serão mostrados alguns de seus principais aspectos históricos e estéticos que marcam seu último período composicional.

2. Breve panorama de seu último período criativo

O último período composicional de Guerra-Peixe (1967-1993) é conhecido como fase da *Síntese Nacional*, pois é neste momento que muitos estudiosos consideram que o compositor tenha assimilado todos os preceitos de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), e desta maneira conseguiu atingir um “hábito mental” em que os elementos folclóricos transparecem em sua obra de maneira diluída e estilizada. A pesquisadora Flávia Pereira Botelho na publicação intitulada: *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical* (2013) coloca que nesta última fase o processo de síntese em seu estilo já era latente pois “a diluição do elemento folclórico e ao mesmo tempo o fato desse elemento já se encontrar assimilado de forma inconsciente à prática composicional de Guerra-Peixe” (BOTELHO, 2013, p. 216). Além disso, em 1988, ele publica a obra *Melos e Harmonia Acústica*, livro que condensa diversos princípios composicionais de maneira didática, fruto de sua experiência como professor desde os anos 1960, e

inclusive ministrando aulas de orquestração e composição na UFMG e UFRJ entre 1980 e 1990 (BOTELHO, 2013, p. 260).

Nesta apostila pode-se dizer também que há uma síntese de técnicas de composição, seja o estilo palestriniano, com várias regras de contraponto para condução de vozes e ponto culminante; seja os princípios seriais schoenberguianos e o seu trabalho por células. Cabe lembrar também o princípio de harmonia acústica conceituada pelo próprio compositor: “aplicação harmônica – a duas e mais vozes da tensão proporcional dos intervalos; isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30). Sobre esta tensão proporcional dos intervalos o compositor elabora toda uma série de normas em que a sonoridade desses acordes em si mesmos tem mais importância do que as suas possíveis relações tonais.

Flávia Botelho ainda considera que em seu último período criativo, especialmente na obra para piano *Prelúdios Tropicais* no último ciclo em 1988, o compositor atinge o ápice de sua concisão:

simplicidade da textura, a forma extremamente simples, utilização de *ostinatos* e de progressões melódicas e harmônicas, passagens em uníssono em ambas as mãos próximas ao fim das peças, curta duração, modalismo, utilização da harmonia acústica e de conceitos propostos na obra *Melos e Harmonia Acústica* e a utilização de elementos melódicos e rítmicos simples (BOTELHO, 2013, p. 300).

Vários desses elementos também se encontram na obra analisada e composta no mesmo período.

3. Quatro Coisas

Obra composta em 1987, um ano antes da publicação de *Melos e Harmonia Acústica*, foi originalmente escrita para harmônica cromática² e piano, e dedicada ao gaitista Rildo Hora, que foi seu aluno. Ernani Aguiar na resenha do Cd *Tributo a Guerra-Peixe* dá o seguinte relato:

Quatro Coisas: mais um brasileirismo de Guerra que assim preferiu chamar “coisa” em lugar de “bagatela” ou similar. Esta peça foi composta em dezembro de 1987 especialmente para 'harmônica de boca' (assim o compositor escreveu em seu catálogo manuscrito) e

² Harmônica de boca, gaita de boca, harmônica de beijos (como é conhecida em Portugal), realejo (nas regiões norte e nordeste do Brasil), são algumas das expressões mais comuns para nomear este instrumento. A harmônica cromática, especificamente, é a justaposição de duas harmônicas diatônicas afinadas cada uma em um semitom de distância e articuladas por uma chave lateral. É um instrumento musical temperado de afinação fixa, semelhante ao acordeão e ao piano, não reproduzindo a diferença entre os intervalos diatônicos e cromáticos, podendo produzir notas enarmônicas.

piano, realizando também a versão para a flauta ou violino. Ganhou também versão para instrumento solista e orquestra de cordas em abril de 1991, cuja estreia também regi com Rildo Hora na harmônica e a Orquestra da Uni-Rio. Escrita nos últimos anos de sua vida, é uma obra que representa realmente a 'síntese nacional' da derradeira fase composicional do Mestre” (AGUIAR, 2008, p. 6).

Conforme o próprio Ernani Aguiar relata, esta peça ganhou versão para flauta ou violino. Esta última foi editada pelo selo Opus da editora Irmãos Vitale. Um arranjo escrito por José Staneck para harmônica, violoncelo e piano foi gravada em 2008. Os intérpretes foram Antonio del Claro ao violoncelo e Flávio Augusto ao piano. Outro registro fonográfico com a versão para violino foi realizado por Eliane Tokeshi e Guida Borghoff ao piano.

Não há registros oficiais até o momento da versão para instrumento solista e orquestra de cordas. Para esta análise, consideramos esta última pelo fato de a orquestração congregar algumas variedades timbrísticas que articulam a forma de maneira específica. Foram utilizadas uma digitalização realizada pelo próprio José Staneck e o fac-símile do manuscrito autógrafo dos arquivos da Orquestra Acadêmica da Unesp. No entanto, a edição para piano também foi considerada.

Guerra-Peixe ainda aborda esta suíte seguindo os preceitos de Mário de Andrade, que dizia: “a forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum” (ANDRADE, 1976, p. 31). O Dicionário Grove de Música ainda considera a Suíte como:

(...) em um sentido geral, qualquer conjunto ordenado de peças instrumentais para serem interpretadas em um lugar; durante o período Barroco, um gênero instrumental constituído de diversos movimentos na mesma tonalidade, algumas ou todas foram baseadas em formas e estilos da música de dança (GROVE, 1973, p. 665).

O mesmo Dicionário ainda define que no Século XVIII ela foi usada para designar “peças que seguem”. A consideração de Mário de Andrade pelo seu uso é pertinente principalmente pelo seu caráter formal e ajustável, e por não pertencer a nacionalidade alguma, o que podia servir muito bem não somente às premissas nacionalistas mas a toda uma reação ao anti-romantismo no início do Século XX, além de querer evitar certo academicismo não usando a forma-sonata. Wallace Berry em *Form in Music*, cita Willi Apel ao considerar: “(...) o desenvolvimento da Suíte que culmina nas Suítes de Bach representa exemplo de cooperação internacional” (APEL apud BERRY, 1966, p. 325). Desta forma, compreende-se o motivo da Suíte ser capaz de

ganhar um outro valor no Século XX. Após esta pequena explicação podemos iniciar a sua análise.

Esta Suíte é composta por quatro movimentos: I – *Prelúdio*; II – *Movimentação*; III – *Interlúdio*; IV – *Caboclo de Pena*. Cada uma possui andamentos e texturas contrastantes. Como disse Aguiar, pode-se interpretar essas “coisas” como um abasileiramento de bagatela, significando peças simples, ou sem tanta pretensão.

4. *Prelúdio*

Wallace Berry coloca que o movimento introdutório da Suíte é frequentemente mais livre em ritmo, textura e forma do que nos últimos movimentos (BERRY, 1966, p. 326). Guerra-Peixe sugere um andamento *Solene* com marcação metronômica de semínima = 58. Este movimento tem um total de vinte e oito compassos compreendidos por uma introdução de seis compassos, seguidos por dezessete compassos de uma progressão melódico-harmônica composta por células iniciadas na Letra A de Ensaio até atingir o ponto culminante na Letra B, para então, a partir da Letra C, retomar a introdução e dissipar todo o material apresentado anteriormente nesses cinco últimos compassos.

A introdução inicia-se em pedal nos três primeiros compassos no acorde de Si Maior feito pelas cordas, enquanto existe um solo de violino dobrado em duas oitavas pelo solo de viola.

Essa melodia segue em padrão cromático de transposição uma segunda maior abaixo, e somente no terceiro compasso ela fica diatônica e termina na semibreve Si. A seguir, altera-se a textura para conduzir homofonicamente com variação rítmica criando-se tensão harmônica. Contrabaixos e violoncelos saem da nota Si e saltam para Fá# e fazem uma bordadura superior em Sol#, encerrando-se essa introdução no acorde de Fá menor por duas semibreves.

No último compasso da introdução a harmônica introduz em tempo fraco a linha melódica dos solos de violino e viola apresentada na última vez, mas retrogradada. A partir da letra A de Ensaio inicia-se o tema que é exatamente a célula de colcheias apresentada no compasso de textura homofônica. Essa passagem evidencia o seu procedimento de composição semelhante às orientações de *Melos e Harmonia Acústica* ao sugerir pedais, transportes de células e retrogradações. O exemplo seguinte (Ex. 1) ilustra esse começo.

Quatro Coisas
I - Prelúdio
Para Harmônica e Orquestra de Cordas
Guerra-Peixe
Solese - ca. J = 58

Harmônica
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Tutti

poco rit. A a Tempo

Ex. 1 *Quatro Coisas: I – Prelúdio*: Da Introdução até a letra A de Ensaio

Neste ponto da análise sobre a linguagem de Guerra-Peixe ocorre o que Wallace Berry em *Structural Functions in Music* (1987) chama de *progressão textural*, onde há um alto grau de densidade e interação entre vozes internas, e *recessão textural*, onde a textura se rarefaz em relação a um momento anterior de *progressão textural* (BERRY, 1987, p. 241-246). Devido ao seu aprendizado sob as regras mais ortodoxas do contraponto, e à assimilação da harmonia acústica, acontece um delineamento estrutural mais específico.

Os três primeiros compassos pontuados pelo ritmo da semínima, e amparados pelo *ostinato*, realizam uma *progressão textural* cuja interação das vozes internas produz pouca movimentação rítmica. Deve-se notar também que esta melodia em semínimas está aberta em oitavas na região aguda, refletindo uma densidade de textura bastante ampla no espaço sonoro. Logo no compasso seguinte, muda-se para uma textura homofônica aumentando assim o grau de *progressão textural* criando maior movimentação rítmica. Há compressão de densidade e aumento da tensão harmônica provocado pela compressão desses intervalos mais dissonantes.

No próximo compasso, tudo se rarefaz nas semibreves. A condução melódica de Fá# para Fá natural em segundas serve mais para conduzir as vozes para se chegar a um final do que uma progressão harmônica como ele

mesmo orienta em sua apostila; a harmonia acústica atua aqui para causar tensão e relaxamento sem função tonal. O que causa uma sensação de “cadência” é essa alternância de texturas justapostas, onde principalmente a movimentação rítmica, compressão e tensão harmônica do quarto compasso produz em relação ao que estava antes e depois. Pode-se conjecturar que neste momento ocorre uma espécie de “condução textural” que proporciona certa estabilidade, vai para uma alta instabilidade e para em uma alta estabilidade. O meio harmônico para isso acontecer é a harmonia acústica, com seus potenciais de tensão e relaxamento baseados na sensação sonora nela mesma.

Segue-se o tema na letra A de Ensaio, e como já dissemos antes, é a célula retirada justamente da textura mais movimentada da introdução. Essa célula é transposta uma segunda maior e volta novamente à sua forma original. Ao longo de doze compassos, cria-se uma condução melódico-harmônica baseada nas transposições dessa célula com a ressonância da harmonia acústica provocada pelo naípe de cordas que sustenta essa progressão.

Essa progressão na escrita para piano se dá em arpejos sustentados pelo pedal, mas o que é importante notar é essa relação de arpejo/ressonância, pois na escrita para cordas fica inclusive mais fácil identificar visualmente que esse arpejo provém da mesma célula da melodia, mas retrogradada e transposta criando um impulso rítmico-harmônico o qual Berry vai chamar de *ativação de texturas simples*, em que fatores simples como dinâmica, articulação, ritmo, colorística e outros meios são importantes para vitalizar texturas relativamente simples. Um exemplo característico dado por Berry é o baixo de Alberti, em que seu preenchimento acordal provocado por arpejos locais agem no sentido de compensar uma eventual ausência de funcionalidade textural (BERRY, 1987, p. 222).

Esses arpejos/ressonâncias, baseados na harmonia acústica, atingirão o nível máximo de tensão harmônica seis compassos antes da Letra C de Ensaio com os contrabaixos na região mais aguda na nota Mi natural, para então compensar em sequência para a nota Fá natural descendente. Sem condução tonal, mas por meio do impulso do arpejo que gera ressonância, cria-se uma textura simples de apoio que conduz o discurso para frente.

A melodia chega ao seu ponto culminante um compasso antes da letra C de Ensaio em sua região mais aguda, a dois terços do fim do *Prelúdio*; enquanto isso, no compasso anterior a este clímax, em textura homofônica, primeiros e segundos violinos realizam uma marcha harmônica em quartas

dobradas em oitavas, juntamente com violoncelos e contrabaixos, mas estes com outra linha melódica formando intervalo de terça em relação aos primeiros e segundos violinos sob tensão harmônica mais leve da textura anterior, e que se dissipa em semibreves na Letra C, para então retomar a introdução.

Inicia-se então, todo um movimento de *recessão textural* com a harmônica retomando o tema no meio das melodias do solo de violinos e violas, criando uma diferenciação do início até ela também se dissipar nas semibreves. Da mesma maneira como no início, existe uma justaposição de texturas, mas agora essa condução se dá de maneira mais gradativa até somente ficar o *ostinato* no acorde de Si maior. O exemplo a seguir (Ex. 2) ilustra esse trecho final desde os três compassos antes da Letra C de Ensaio.

The image shows a musical score for 'Quatro Coisas: I - Prelúdio'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with 'Tutti' and 'divisi' for the strings. A box labeled 'C' is placed above the first staff of the first system. The score ends with a final chord in G major.

Ex. 2 *Quatro Coisas: I – Prelúdio*: Da Letra C até o final

5. Considerações finais

Neste primeiro movimento podemos constatar como Guerra-Peixe atinge o ápice de sua *Síntese Nacional*. Por meio de uma escrita transparente, com estruturas extremamente simples, articuladas por justaposições,

maneja esse material por *progressões* e *recessões texturais* como se fosse uma espécie de “condução textural”; e recursos harmônicos não convencionais baseados na harmonia acústica, ele dilui e estiliza o elemento folclórico, e neste *Prelúdio* podemos classificar como ponteio, dada as características desse material semelhante ao arpejo de viola ou violão, e não por acaso ela está no início da Suíte. Esse arpejo, como mostramos, é trabalhado em células transpostas ao longo do movimento, e desta forma também pode-se interpretar que as técnicas oriundas do procedimento dodecafônico se integram à sua *Síntese Nacional*, uma vez que ao longo de sua carreira ele sempre tentou conciliar o dodecafonismo e o elemento nacional.

A Suíte segue com os outros três movimentos: *Movimentação*, *Interlúdio* e *Caboclo de Pena*, cada qual realizada com um elemento textural distinto. *Caboclo de Pena* é o único momento de referência direta ao folclore, podendo-se dizer que há uma síntese de todos os materiais trabalhados ao longo da Suíte.

Para concluir, ainda podemos fazer algumas ponderações sobre a questão formal como um todo. As notas reforçadas nos finais de cada movimento: *Prelúdio* Si; *Movimentação* Mi; *Interlúdio* Lá; e *Caboclo de Pena* de volta ao Si; criando um ciclo de quartas para retornar à nota de início.

Percebe-se assim, que nessas “quatro coisas” que o compositor “junta” existe todo um arco formal próprio, a textura de cada movimento tem a mesma densidade das texturas das suítes barrocas se pensarmos no modo como elas acontecem.

O *Prelúdio*, tal como uma *Allemande*. *Movimentação*, assim como na *Corrente*. *Interlúdio*, igual a *Sarabande*. *Caboclo de Pena*, uma *Gigue*, e se a complexidade polifônica pode acontecer por meio da fuga, em Guerra-Peixe é a complexidade da síntese folclórica que adquire relevo, no entanto, com os elementos mais simples possíveis.

Poucas escalas, acordes às vezes isolados, arpejos e trêmulos que ativam a direção do discurso como suporte para o elemento folclórico. Desta forma, consegue-se sua essência, atingindo-se a tão almejada *Síntese Nacional*.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972. (Obras completas de Mário de Andrade).

BERRY, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1966.

_____. *Structural functions in music*. New York: Dover Edition, 1987.

BOTELHO, Flávia Pereira. *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2013.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia Acústica*. Princípios de Composição Musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1988.

_____. *Quatro Coisas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1987. Flauta ou Violino e Piano. 1 Partitura.

_____. *Quatro Coisas*. São Paulo: partitura para orquestra de cordas. Fac-símile do manuscrito autógrafa. Arquivo da Orquestra Acadêmica da Unesp, Instituto de Artes – Unesp. 1991. 1 Partitura manuscrita.

_____. *Quatro Coisas*. Rio de Janeiro: partitura para orquestra de cordas digitalizada por José Staneck, 1991. 1 Partitura digitalizada.

THE NEW GROVE. *Grove's dictionary of music and musicians*: New York: St. Martin Press, v. I-IX. 1973.

TRIBUTO A GUERRA-PEIXE. César Guerra-Peixe (compositor). José Staneck (arranjador, intérprete, harmônica). Antonio del Claro (intérprete, violoncelo). Flávio Augusto (intérprete, piano). Rio de Janeiro: Hólos Consultores Associados, 2008.[Compact Disc]. Faixas 16-19.