



## **Os *Prelúdios Tropicais* para piano: uma expressão do último período da fase nacional de Guerra-Peixe**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Flávia Pereira Botelho*  
IARTE – UFU - flaviabote@bol.com.br

**Resumo:** Este artigo tem como foco o último período da fase nacional de Guerra-Peixe e sua forte relação com a obra *Prelúdios Tropicais* para piano. Buscou-se na análise musical dessas obras a identificação de características da linguagem composicional de Guerra-Peixe pertencentes ao período em questão.

**Palavras-chave:** Guerra-Peixe, fase nacional, *Prelúdios Tropicais* para piano.

**The *Tropical Preludes* for Piano: Expression of the Last Period of the Guerra-Peixe's National Phase**

**Abstract:** This article focuses on the last period of the national phase of César Guerra-Peixe (1914-1993). It describes the Guerra-Peixe's piano work *Tropical Preludes* as one of his most celebrated work of that period. An analysis will point out the characteristics of the composer's musical language of his last compositional phase.

**Keywords:** Guerra-Peixe, national phase, *Tropical Preludes* for piano.

### **1. Introdução**

O compositor Guerra-Peixe dividiu sua obra em três fases estéticas (GUERRA-PEIXE, 1971): fase inicial (1938-1944), fase dodecafônica (1944-1949) e fase nacional (1949-1993). Esta divisão pode ser entendida como um reflexo das profundas transformações ocorridas na música erudita brasileira do século XX, as quais Guerra-Peixe vivenciou de forma efetiva. As fases citadas se caracterizam respectivamente por: primeiro contato com a estética nacionalista-modernista (pensamento de Mário de Andrade); participação no Grupo Música Viva e adoção do dodecafonismo como principal orientação; volta ao pensamento de Mário de Andrade e à estética nacionalista (GUERRA-PEIXE, 1971).

Na fase nacional, Guerra-Peixe inicia sua busca pela renovação de uma linguagem já estabelecida como paradigma: o nacionalismo. Passando por diferentes períodos que configuram seu pensamento estético e sua linguagem composicional, essa busca se estende até o fim de sua vida e se confunde com a busca de renovação de sua própria linguagem.

A divisão em períodos da fase nacional aqui apresentada se baseia nos deslocamentos realizados por Guerra-Peixe dentro do território nacional e suas respectivas datas, e, principalmente nas ações por ele realizadas, bem como as características de seu pensamento estético e linguagem composicional dentro de cada período. Foram tomados como base para essa divisão o pensamento do próprio compositor, expresso numa extensa



bibliografia pesquisada, principalmente o documento *Curriculum Vitae* (de 1971) e também os trabalhos de Faria (1997) e Savary (2007).

<b>Data/Local</b>	<b>Período</b>	<b>Ação</b>
1949/1950 Rio de Janeiro e Recife	Período de reflexão	Reflexão e questionamentos sobre os caminhos possíveis da estética nacionalista
1950/1954 Recife	Período de Incubação	Pesquisa [folclore/música popular], fundamentação estética, experimentação composicional
1954/1960 São Paulo	Despertar de uma nova linguagem nacional	Elaboração do material folclórico/popular dentro da linguagem composicional Reelaboração das teses andradeanas Continuidade das pesquisas
1960/1967 Rio de Janeiro	Pausa na composição	Reflexão (crise)
1967/ 1993 Rio de Janeiro	Síntese Nacional <sup>1</sup> .	Síntese composicional entre elemento folclórico/popular e aspectos composicionais Economia de meios Simplificação técnica

Quadro 1: Subdivisão da fase nacional (1949 - 1993) de Guerra-Peixe (BOTELHO, 2013:83).

## 2 - Síntese nacional

Denominado de síntese nacional, o último período da fase nacional é o de maior produtividade de Guerra-Peixe e sua linguagem composicional passa a expressar uma grande capacidade de síntese entre o elemento nacional pesquisado (popular e folclórico) e os aspectos técnico-composicionais, caracterizando sua maturidade musical e ainda sua busca pela renovação do nacionalismo musical. Gradativamente, essa linguagem passa a apresentar uma maior economia de meios e de simplificação técnica associadas a um grande refinamento artístico e musical. Segundo Botelho (2013) esse processo pode ser representado pelas obras para piano *Sonata n.2* (1967) e *Prelúdios Tropicais* (1979, 1981, 1988). A primeira representa o início desse processo e a segunda o fim do mesmo, no que diz respeito às questões composicionais e técnico-pianísticas.

Neste período outro aspecto importante é o trabalho de Guerra-Peixe como professor de composição, no qual projetou todo o seu trabalho de pesquisa e de elaboração composicional do material folclórico/popular pesquisado (estilização), bem como sua experiência estética. Esta atividade também exerceu grande influência em sua própria linguagem composicional.

## 3 – A atividade como professor de composição

Iniciada em meados de 1960, esta atividade perdurou até o fim de sua vida e pode ser entendida como uma extensão de sua busca pela renovação do nacionalismo musical, ao mesmo



tempo em que se configura como um importante aspecto dentro do último período da fase nacional. Esta atividade foi fundamental para Guerra-Peixe em dois sentidos: particular e universal. Particularmente, consolidou todo um processo composicional vivenciado por meio da reflexão de seus próprios caminhos composicionais e de sua posição estética. Universalmente, coloca em questão as possibilidades de contribuição para a consolidação de uma nova escola - não rotulada como nacionalista, mas nacional<sup>2</sup>, como costumava dizer, mesmo que isso representasse algo para o futuro.

Guerra-Peixe ministrou cursos de composição em diversas regiões do país, orientando diversos nomes da atual música brasileira erudita e popular. Abordava a composição de forma aberta, possibilitando a discussão e o debate, dando liberdade ao aluno na escolha de seu caminho estético, sem impor suas escolhas próprias. Suas últimas atividades nesta área ocorreram nos Cursos de Música da UFMG (1980-1990) e UFRJ (1990).

Enquanto atuou na Escola de Música da UFMG concebeu sua obra *Melos e Harmonia Acústica* (1988), cuja origem é uma apostila, datada de 1983, destinada ao curso de composição desta instituição<sup>3</sup>. Chama a atenção nesta apostila a parte que trata da música de caráter nacional e as possibilidades de abordá-la. O livro *Melos e Harmonia Acústica* deriva da primeira parte dessa apostila, na qual o compositor aborda a estruturação melódica (*melos*) e a harmonia acústica<sup>4</sup>.

#### **4 – Os Prelúdios Tropicais para piano**

Escrita em diferentes anos (1979 – Prelúdios 1-4; 1980 – Prelúdios 5-7; 1988 – Prelúdios 8-10), a série de *Prelúdios Tropicais* está entre as dez principais obras de Guerra-Peixe (seleção feita pelo próprio compositor). A obra possui os seguintes títulos, respectivamente: *Cantiga de Folia de Reis*; *Marcha Abaiana*; *Persistência*; *Ponteado de Viola*; *Pequeno Bailado*; *Reza-de-Defunto*; *Tocata*; *Cantiga Plana*; *Polqueada*; *Tangendo*.

Segundo Botelho (2013) a obra se relaciona diretamente à pesquisa em torno do material folclórico/popular feita por Guerra-Peixe em sua trajetória<sup>5</sup> e é uma forte expressão do processo de síntese ocorrido na linguagem composicional de Guerra-Peixe no fim da fase nacional, bem como de sua visão aberta acerca do conceito de nacionalismo.

Abordaremos um prelúdio de cada agrupamento, buscando identificar nos mesmos características marcantes do último período da fase nacional: economia de meios, síntese entre elemento folclórico/popular e processos composicionais e simplificação técnica.

No prelúdio *Cantiga de Folia de Reis* (1979), é possível identificar a síntese entre elemento folclórico e processo composicional a partir da forma, inicialmente (o que também

ocorre nos prelúdios de n. 2 e 4). O contraste entre os momentos existentes na *Folia de Reis* (canto, solo ou em coro e partes instrumentais) é utilizado como elemento de contraste entre as seções: **A** (alusão ao coral), **B** (parte instrumental), **A'** (retorno ao coral) e retratado através da escrita: acordes em paralelismo sobre pedal (**A** e **A'**) e melodia em semicolcheias sobre pedal (*baião-de-violão*, toque típico da viola, instrumento presente na folia - **B**). A economia de meios se dá pela utilização do desenvolvimento contínuo dos temas, associado ao paralelismo, como podemos visualizar na figura seguinte.



Figura 1: Guerra-Peixe, *Cantiga de Folia de Reis*, compassos 1-5, referência ao coro na Folia de Reis; compassos 18-21, referência à parte instrumental na Folia de Reis.

A capacidade de síntese se dá também através da utilização da ideia da sobreposição de vozes (característica marcante no final do canto da folia) como fio condutor do desenvolvimento contínuo que ocorre na seção **B**. Ocorre a repetição de uma mesma frase, partindo cada vez de um ponto superior (sobreposição) e ao mesmo tempo associada ao aumento gradativo da tensão harmônica (princípio da harmonia acústica), como mostra a segunda parte da figura 1 e as figuras 2 e 3:



Figura 2: Guerra-Peixe, *Cantiga de Folia de Reis*, compassos 17-19, 26-29, respectivamente.

Figura 3: Guerra-Peixe, *Cantiga de Folia de Reis*, 39-42.

No prelúdio *Pequeno Bailado* (1980) Guerra-Peixe revisita a Valsa, gênero abordado no período de reflexão (1949), com forte associação ao choro. O caráter cíclico da valsa é explorado e toda a peça (cuja forma é **A B A' C Coda**) é baseada em duas células geradoras<sup>6</sup>, que são colocadas em desenvolvimento contínuo, sintetizando também a linguagem do choro (caracterizada por cromatismos, progressões melódicas e harmônicas, variações de métrica e expressividade melódica).

Figura 4: Guerra-Peixe, *Pequeno Bailado*, células geradoras, compasso 1-3.

Na seção **A**, o desenvolvimento contínuo (variação da melodia) ocorre a partir do conceito de “tensão melódica” (GUERRA-PEIXE, 1988:12): direcionamento de um fragmento melódico ou célula de forma gradativa a um ponto de maior tensão. Em toda a seção a melodia recebe este tratamento, o que caracteriza uma redundância proposital no discurso, uma vez que toda expansão melódica parte do mesmo ponto, até que se atinja o clímax melódico. A aceleração do pulso é associada a esse processo, sintetizando a característica cíclica da valsa, a liberdade do choro e os procedimentos propostos em *Melos e Harmonia Acústica* (1988).

Figura 5: Guerra-Peixe, *Pequeno Bailado*, desenvolvimento da melodia, compassos 9-18.

Na seção **B**, o desenvolvimento contínuo culmina numa melodia mais expansiva (ainda derivada das células geradoras), em compassos alternados, sob um ostinato também derivado das células geradoras, como mostra a figura 6. Todos esses elementos continuam expressando as características do choro (expressividade melódica, síncopes, quebras de métrica, progressões e cromatismos) numa nova síntese.



Figura 6: Guerra-Peixe, *Pequeno Bailado*, seção **B**, compassos 19-24.

No prelúdio *Polqueada* (1988), Guerra-Peixe volta a abordar a polca como gênero, fazendo referências às fusões entre este e outros gêneros e tradições musicais (o que já havia feito na *Suíte n. 2* e na *Sonata n. 2*, ambas para piano). Nesta obra o compositor sintetiza numa linguagem pianística extremamente simples as fusões da polca com os gêneros militares presentes no repertório da Zabumba<sup>7</sup>. Em forma **A B A'** a peça tem como elemento central um ostinato rítmico-melódico, o qual se relaciona à percussão na marcação das marchas e dobrados. Sinteticamente a melodia é construída a partir do ostinato (intervalos), com padrões rítmicos comuns às marchas e dobrados e também apresenta alternância de modos (algo comum à música nordestina). O elemento folclórico/popular é estilizado numa linguagem pianística simples, mas de processos composicionais refinados, quase artesanais.



Figura 7: Guerra-Peixe, *Polqueada*, ostinato e melodia, compassos 1-6.

O ostinato sofre desenvolvimento contínuo na seção **B** e se transforma em terças paralelas que se movem por semitons. Na melodia surgem progressões cujo final resulta em

apojaturas, semelhantes às utilizadas na *Marcha Abaianada*, numa alusão aos pratos na *Zabumba*. Nesses pontos de chegada podemos visualizar as relações de segundas (propostas no tratamento da melodia no *Melos e Harmonia Acústica*). A seção se direciona para o ponto culminante melódico associado ao clímax da tensão (também propostos na obra citada).



Figura 8: Guerra-Peixe, *Polqueada*, compassos 12-15, 18-19.

Numa grande capacidade de síntese, a peça é concluída com uma passagem em uníssono, consequência do desenvolvimento de elementos apresentados em **A**, numa grande afirmação do ostinato (que passa a ser a melodia) e é diluído em todas as regiões do teclado. Ao final, um grande acorde, no qual é explorada a dubiedade em relação aos modos (eólio e mixolídio), conferindo humor à peça.



Figura 9: Guerra-Peixe, *Polqueada*, compassos 30-38.

Entendemos que os *Prelúdios Tropicais* expressam de forma fiel a síntese por nós ressaltada na linguagem composicional de Guerra-Peixe no último período da fase nacional, representando um ponto final na sua busca por uma linguagem de identidade nacional e pela renovação do nacionalismo musical. Nesta obra todos os conceitos e processos de estilização criados por Guerra-Peixe nesta busca encontram-se sintetizados e refinados.

## Referências

BOTELHO, Flávia Pereira. *Guerra-Peixe e a busca pela renovação do nacionalismo musical: reflexos na obra para piano*. São Paulo, 2013. 336 p. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 2013.



FARIA, Antônio Emanuel Guerreiro de. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Rio de Janeiro, 1997. 131p. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e Artes – UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1997.

GUERRA-PEIXE, César. *Composição (Parte I a IV)*. Belo Horizonte, cópia mimeografada, 1983. [Apostila destinada ao Curso de Composição da Escola de Música da UFMG. Arquivo pessoal de Nelson Salomé de Oliveira, Belo Horizonte/MG].

\_\_\_\_\_. *Curriculum Vitae*. Belo Horizonte: texto datilografado, 1971.

\_\_\_\_\_. *Prelúdios Tropicais* [1-10]. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979, 1982, 1988. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVARY, Olga. Guerra-Peixe, um grande brasileiro. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) *Guerra-Peixe. Um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 210-212.

## Notas

<sup>1</sup> Utilizando a expressão de Savary (2007) na denominação do período entre 1967 a 1993 nas composições de Guerra-Peixe.

<sup>2</sup> Cabe aqui ressaltar que o nacionalismo era para Guerra-Peixe não apenas uma posição estética, mas sim uma atitude, dentro da qual poderiam caber tendências estéticas diversas.

<sup>3</sup> Documento datilografado, organizado por Guerra-Peixe, apresenta uma página inicial (com um roteiro resumido do curso e de três partes). Na Parte I há a descrição dos conteúdos dos semestres (conteúdo fundamental e paralelo) e as formas de avaliação. A Parte II contém um sumário das principais formas musicais a serem abordadas e sua definição, bem como exemplos musicais (de trechos de compositores conhecidos ou de suas próprias obras). A parte III apresenta “sugestões de tradições musicais populares, no que tange à melodia e ao ritmo e por vezes a harmonia”, com o objetivo de oferecer material para trabalhos dos alunos “objetivando a permuta de apoio com uma cultura nacional”. Material pertencente ao acervo particular de Nelson Salomé de Oliveira, compositor mineiro e aluno de Guerra-Peixe na Escola de Música da UFMG na década de 1980.

<sup>4</sup> Afastada de tradicionalismos, esta obra apresenta uma forma inovadora de estudo da melodia e harmonia. Relaciona-se à fase dodecafônica de Guerra-Peixe, às suas experiências na construção de séries e células melódicas, e ao primeiro contato, por meio de Koellreutter, com a harmonia acústica. Tal abordagem da harmonia tinha como base “o valor acústico dos intervalos harmônicos, independente do estilo e de tendências” (GUERRA-PEIXE, 1988: prefácio). Na obra o compositor elaborou exercícios que visavam a progressão da tensão harmônica dos acordes, abordando a construção dos acordes de diversas formas (duas, três, quatro, seis, vozes; com utilização de nota pedal; por acumulação de notas até se atingir doze sons). A construção melódica era abordada em momentos específicos: fragmentação melódica, melodia inteira, melodia com células, liberdade no acréscimo de alterações, processos de variações da melodia (estruturação melorítmica e estruturação das vozes). Os exercícios incentivam a construção do clímax melódico e a criação de possibilidades de variações das células melódicas, e que se evitasse o estabelecimento de centros tonais e movimento melódico previsível, (GUERRA-PEIXE, 1988).

<sup>5</sup> A maioria desse material é citada em textos diversos do compositor, na apostila destinada ao Curso de Composição da UFMG e é referência para outras obras para piano da fase nacional.

<sup>6</sup> A experiência com a elaboração de células geradoras e suas possibilidades de utilização foi algo marcante na fase dodecafônica de Guerra-Peixe. Esses processos perduraram na fase nacional associados à música nacional.

<sup>7</sup> Formação instrumental típica do nordeste que reúne pífanos, tambores, *zabumba*, tarol ou caixa e pratos. O termo também define um instrumento de percussão deste conjunto. A *Zabumba* se apresenta em diferentes espaços: festas, festas religiosas, procissões religiosas, e executa gêneros diversos: dobrados, baião, “marcha-caminheira”, frevos, tango brasileiro, valsas (GUERRA-PEIXE, 2007).