

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
LICENCIATURA EM MÚSICA

GUERRA-PEIXE: DUO PARA CLARINETA E FAGOTE,  
TRAÇOS BRASILEIROS DE UMA COMPOSIÇÃO

LUANDA MAGALHÃES BEM

RIO DE JANEIRO, 2004.

**GUERRA-PEIXE: DUO PARA CLARINETA E FAGOTE,  
TRAÇOS BRASILEIROS DE UMA COMPOSIÇÃO**

por

**LUANDA MAGALHÃES BEM**

**Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos na  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
para obtenção do grau de licenciado em Educação  
Artística/Música, sob a orientação do Professor  
Antônio Guerreiro.**

**Rio de Janeiro, 2004.**

*Dedico este trabalho à minha mãe, Sandra Magalhães, por seu apoio incondicional  
&  
à memória do compositor Guerra-Peixe.*

## **AGRADECIMENTOS**

À todos os que colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho, em especial à José Botelho, Noel Devos, Elione Medeiros, Jane-Guerra-Peixe Antônio Guerreiro e Michael Sexauer. Sem esquecer do enorme apoio dos professores David Korenchender, Josimar Carneiro, Rodolfo Cardoso e Elizabeth Travassos.

Aos meus amigos Diego Abreu, Anita Ugarte e Ana Letícia Barros, companheiros de graduação.

BEM, Luanda Magalhães. Guerra-Peixe: Duo para Clarineta e Fagote, traços brasileiros de uma composição. 2004. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este trabalho valoriza os aspectos brasileiros da música de Guerra-Peixe a partir do estudo da obra: *Duo para clarineta e fagote*. A análise desta obra da maturidade é de grande utilidade para a compreensão e interpretação da estética do compositor. A pesquisa de campo se tornou fundamental, reunindo importantes fontes primárias que baseiam este estudo.

Palavras-chave: Guerra-Peixe – composição musical – música brasileira

## Sumário

Introdução.....	1
I – Compositores em busca de uma estética Nacional.....	5
II – César Guerra-Peixe.....	12
III – Duo para Clarineta e Fagote.....	15
Conclusões.....	33
Sobre a edição	
Sobre a elaboração da obra	
Pesquisa fonográfica	
Considerações finais	
Epílogo.....	39
Referências Bibliográficas.....	40
Anexos.....	42

## INTRODUÇÃO

Por ser um país relativamente jovem, a pesquisa do caráter nacional e o processo de identificação e valorização de sua cultura ainda são temas atuais, resultado da fusão de elementos principalmente africanos e europeus. Ao longo dos séculos que se seguem ao descobrimento, as manifestações se desenvolveram, permitindo variações em diferentes regiões, gerando um novo e grande leque cultural.

*Talvez seja a música o melhor indicador desta pluralidade. É na pesquisa das novas combinações que muitos compositores brasileiros, principalmente a partir do século XIX, criaram suas obras, resgatando, transformando e consagrando a cultura genuinamente brasileira, como veremos no primeiro capítulo.*

Uma das figuras de maior destaque na luta por uma estética nacional no século XX foi o compositor César Guerra-Peixe (1914/1993), que abandonando a técnica dodecafônica fundamentou suas obras nas raízes populares. Falaremos particularmente sobre este compositor no segundo capítulo deste estudo.

O enfoque central do trabalho será o Duo para clarineta e fagote de Guerra-Peixe, sendo considerada relevante a entrevista ao Suplemento Literário de Belo Horizonte, 1984, em que o próprio compositor propõe um roteiro de suas principais obras:

O noneto dodecafônico (1945); a Suíte Sinfônica nº2 de ambientação nordestina (1955); a Sinfonia nº2 - Sinfonia Brasília - (1969); Sonata nº2, para piano (1967); Duo, para clarineta e fagote (1970), que tem sido considerado obra prima; Cânticos Serranos nº2, para canto e piano; Sonata nº2, para violino e piano (1978); Drummondiana, para meio-soprano e orquestra; Prelúdios Tropicais para piano (1978-79); Lúdicas, para violão. (Guerra-Peixe, 1984, pg 1, grifo nosso)

Podemos perceber que apenas a primeira peça pertence à estética dodecafônica (posição defendida pelo compositor de 1944 até 1949), o que nos indica a importância que ele atribuiu ao seu período nacional. Portanto, a escolha pelo estudo do *Duo para clarineta e fagote* se fez, por ser uma obra da maturidade, que sintetiza seu idioma musical.

Partindo do maior conhecimento de uma obra significativa, poderemos obter uma melhor compreensão de sua linguagem, visando despertar o leitor para a valorização desta abordagem musical, apontando para a necessidade de maior divulgação deste repertório. Para isto, realizamos não apenas este estudo teórico, como também uma apresentação desta obra na Universidade, dia 13 de dezembro de 2004, Sala Villa-Lobos, de acordo com o programa que segue em anexo.

A partir da década de 90 o meio acadêmico vem fornecendo novo material de pesquisa, utilizando como base principal o acervo do compositor, que se encontra sob os cuidados de sua sobrinha-neta, Jane Guerra-Peixe. Como fonte primária de pesquisa, destacamos além deste enorme acervo, entrevistas com instrumentistas contemporâneos ao compositor e pertencentes a nova geração.

O estudo desta peça, situando-a no contexto musical em que foi composta e focalizando os elementos brasileiros, poderá servir para futuros intérpretes e estudiosos como um suporte e estímulo à pesquisa e divulgação.

Objetivamos valorizar os aspectos brasileiros na música de câmara de Guerra-Peixe, analisando alguns processos de composição e interpretação do *Duo para clarineta e fagote*, de forma a orientar não só o intérprete, mas também o ouvinte, na apreciação dos valores musicais e na fruição estética, além de estimular a pesquisa, interpretação e a audição da música brasileira.

A análise desta obra pretende fornecer a intérpretes e estudantes subsídios para uma maior compreensão e percepção da linguagem, estrutura e estética da música brasileira de Guerra-Peixe, apontando para a necessidade da divulgação deste repertório.

Para o desenvolvimento deste estudo, se fez necessário uma profunda revisão da literatura de diversos musicólogos, a fim de melhor situar o leitor no contexto histórico. Destacaremos aqui Mário de Andrade, autor de maior relevância, que impulsionou no século XX a produção estética nacional.

A partir das premissas andradeanas, podemos melhor compreender os passos seguidos por Guerra-Peixe, não só em seus estudos teóricos, como também em suas composições. Serviram de suporte teórico fundamental o acervo e o material editado do compositor, sendo a principal fonte para o desenvolvimento desta análise. Também direcionamos este estudo segundo depoimentos de instrumentistas de renome no Brasil.

Este projeto melhor se adequa a uma pesquisa exploratória, já que o problema focalizado é historicamente recente. A revisão da literatura consta não somente de obras escritas sobre o compositor, como também obras escritas pelo compositor e artigos publicados em revistas especializadas. Além das fontes bibliográficas disponíveis e da documentação fonográfica pesquisada, foram realizadas entrevistas com personalidades do cenário musical brasileiro no século XX.

O acesso ao acervo de Guerra-Peixe só foi possível graças à disponibilidade e ao apoio de Jane Guerra-Peixe, a quem oferecemos todo o nosso agradecimento, por nos permitir entrar em contato com as fontes primárias do compositor.

A peça em estudo foi dedicada a dois grandes intérpretes, que foram entrevistados com o intuito de obtermos o máximo de informações, não só sobre as primeiras audições e do registro

fonográfico do Duo, como também sobre os aspectos musicais da época e o prisma interpretativo dos instrumentistas. O aproveitamento das experiências práticas de José Botelho (1931), clarinetista e Noel Devos (1929), fagotista, foi fundamental, considerando a extrema relevância do papel artístico que estes músicos desempenharam no processo de divulgação da música de câmara brasileira, bem como a presença constante desses instrumentistas junto ao compositor. Foi realizada outra entrevista com Elione Medeiros (fagote), intérprete de destaque na atual geração, que também realizou importantes contribuições para este estudo.

Procuraremos localizar na partitura as indicações interpretativas fornecidas pelo compositor e levantar questões técnicas, considerando o suporte dos depoimentos obtidos.

O trabalho que aqui se segue não é apenas o término de uma fase acadêmica, mas também uma perspectiva para futuras pesquisas.

## I – COMPOSITORES EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA NACIONAL

A música brasileira deve ser pensada a partir do pensamento de uma colônia de exploração e o processo para ser o *sujeito* de sua própria história foi consideravelmente lento. Longo é o tempo necessário para a criação e definição de qualquer elemento artístico, que envolva relações de diferentes traços culturais, produzindo novas características. Durante os primeiros séculos, a referência cultural se manteve diretamente ligada à metrópole. A nossa elite, lentamente começou a despertar para a produção realizada em território brasileiro, levando em consideração seu sangue mestiço e sua percepção e vivência com a cultura do negro trazido como escravo.

É neste contexto que a  *fusão* torna-se a palavra chave no que se refere a cultura brasileira. Esta fusão engloba não apenas os elementos afro-brasileiros e europeus, mas também o da idealização de tradições tribais ameríndias.

Entre os compositores mais representativos, destacaremos aqueles cuja ressonância no mundo musical nos pareceu mais aproximada com o objetivo do presente trabalho, deixando nossas desculpas pelos importantes nomes que não serão citados.

Segundo José Maria Neves, no fim do século XVIII temos as primeiras manifestações do processo de consciência nacional:

...a música erudita desta época não tem quase nenhuma preocupação em manter e desenvolver características nacionais (...) mas, ainda que segundo os postulados estilísticos e formais da música européia da época, os compositores não deixavam de ser sensíveis ao apelo da música popular. José Maurício compôs diversas modinhas e encontra-se frequentemente em suas obras religiosas trechos que guardam o gosto de canção popular – seja em certas árias, seja em trechos corais harmônicos aos quais se sobrepõem linhas instrumentais cantantes de gosto popular, tudo com bastante gosto de ópera italiana. (Neves, 1981, p.15)

Padre José Maurício Nunes Garcia (1767/1830), mulato, filho de escrava e praticamente autodidata é o principal compositor deste período e a modinha era a expressão musical burguesa do Brasil na época.

Onde nasceu a modinha?

Os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e ... patriotismo. (...) viajantes estrangeiros que nos fins do séc. XVIII e primeiro semi-século seguinte visitaram Portugal, testemunham constantemente a superioridade da Modinha brasileira e o domínio que ela manteve além-mar. (Andrade, 1980, p.5)

Bruno Kiefer, em seu livro *A modinha e o Lundú*, faz uma breve análise da modinha:

A música é, em geral, composta para uma quadra, com ou sem refrão.(...) Os planos de modulação caracterizam-se, no modo menor, pela quase ausência do tom da dominante, prevalecendo as modulações I-IV; I-rel. – IV; I-IV – rel.(sic) No modo maior as modulações para o tom da dominante são um pouco mais frequentes; são comuns as do tipo I-IV; I-VI, sem aparecimento do tom da dominante. Não são raras as substituições de tons por seus homônimos. (Kiefer, 1977, p.24)

Um dos compositores mais características do romantismo musical brasileiro é Carlos Gomes (1836/1896). Segundo Mário de Andrade, este compositor está entre os grandes melodistas do século XIX e com grande força dramática concentra a expressão na melodia, como era de costume na escola oitocentista italiana em que se cultivou. (Andrade, 1951, p.174) Para Neves, Carlos Gomes possuía mais técnica composicional que seus antecessores e é o primeiro compositor brasileiro a buscar uma ligação mais profunda com a problemática de seu país de forma mais consciente:

Será o primeiro a transmitir diretamente aquilo que se poderia chamar de “emoção brasileira”, sobretudo em duas obras mais importantes: “Il Guarany” e “Lo Schiavo”. No plano estritamente musical, estas óperas contém apenas leves referências à música brasileira; algumas de suas árias obedecem ao corte tradicional da “modinha”, a canção típica brasileira.(...)

O fato de usar como assunto de “Il Guarany” o romance de José de Alencar, uma das primeiras manifestações do brasileiro literário (...) coloca esta ópera como um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro. (Neves, 1981, p.17)

Paralelamente uma nova fase histórica surgia com as sociedades de concerto, gerando o hábito musical de se frequentar salas de concertos sinfônicos e de câmara, além de servir de incentivo aos jovens compositores, “os responsáveis pela criação de uma nova música brasileira, cada vez mais próxima das tradições musicais do país, em trabalho pioneiro de levar a música ao povo e de fazer com que esta música fosse facilmente aceita. Para isto, a presença da temática folclórica era de grande eficácia.” (ibidem, p.18)

O material folclórico vai ser a partir deste momento um importante referencial, pois todos os compositores vão direta ou indiretamente beber desta fonte. Esta primeira fase do nacionalismo é caracterizada pela utilização dos esquemas estruturais dos processos harmônicos e polifônicos europeus, empregando-se temas da música popular. Frequentemente era encontrado um material temático pseudo-folclórico e até mesmo idéias melódicas dentro do espírito da música folclórica. Um marco no desejo de compor com expressão genuinamente nacional foi realizado por Brasília Itiberê em sua obra “A Sertaneja” para piano.e posteriormente outros compositores como Leopoldo Miguez (1850/1902) e Henrique Oswald (1852/1913), foram mais representantes deste período, inclusive por exercerem um papel fundamental na reformulação da Escola de Música no Rio de Janeiro.

No fim do século XIX destacam-se os compositores Alexandre Levy (1864/1892) e Alberto Nepomuceno (1864/1920). O primeiro sabia da necessidade do estudo sério da música folclórica e buscou empregá-la de forma a aproveitar elementos da rítmica afro-brasileira, além de continuar

o uso da linha melódica, como já vinha se delineando em compositores anteriores. Sua morte prematura não permitiu o desenvolvimento promissor que se anunciava.

Nepomuceno é considerado o patriarca da canção nacional, por ter usado de forma sistemática textos em português. Tendo estudado em Roma e Berlim, optou pela tendência germânica no que se referia ao uso da harmonia, mas foi fortemente influenciado pela temática afro-brasileira na construção de células rítmicas bem marcadas e pequenas idéias melódicas. Usando estilo contrapontístico, manteve uma simplicidade na forma como guardou os temas melódicos, marcando o aparecimento do estilo brasileiro na música erudita.

Vasco Mariz retratando o nacionalismo deste período, chama a atenção para o raso desenvolvimento desta produção artística, realizando uma pertinente consideração:

Mas o nacionalismo musical no Brasil produziria uma série de mal-entendidos, o mais importante deles – o exotismo. (...) Na ânsia de produzir algo tipicamente brasileiro, alguns autores nacionalistas desviaram-se do seu objetivo maior, focalizando este ou aquele dos múltiplos aspectos do folclore, em vez de exteriorizar uma noção de conjunto. (Mariz, 1989, p.14)

O primeiro compositor que relevaria a importância do estudo sistemático do folclore não apenas para utilizá-lo como citação, mas para compreender a sua essência, foi Luciano Gallet (1893-1931). Segundo Neves, “Gallet sabia que o primeiro passo seria determinar a natureza da música popular brasileira, para logo estudar as maneiras de empregar este material na composição, criando processo próprio e original de compor.” (Neves, 1981, p.57) O contato com Mário de Andrade também foi fundamental para a produção musical e teórica de Gallet, pois Mário abriu novos caminhos de pesquisa, sempre orientando e incentivando o compositor.

De acordo com Mário de Andrade em sua *Pequena História da Música*, esta virada de século foi sentida no mundo todo. O fim da primeira guerra foi um forte impulso para as artes e a

necessidade de novos ideais relacionados à atualidade e não mais ao século XIX se fez muito forte. Assim podemos compreender os elementos russos de Stravinsky e o expressionismo alemão em Schoenberg baseados em longas tradições.<sup>1</sup> “Hoje, a existência das três escolas *universais*, italiana, alemã e francesa não corresponde a nenhuma universalidade, não satisfaz a ninguém. Existe um dilúvio de escolas populares sobre as quais, as três citadas não tem senão a prevalência de tradição e duma organização social mais completa.” (Andrade, 1951, p.195). A reação brasileira foi acentuar o movimento nacionalista que vinha se delineando no século XIX.

Para Vasco Mariz, a eclosão do Movimento Modernista no Brasil com a Semana de Arte Moderna em São Paulo (1922) foi um marco na história da música nacional:

Os acontecimentos em São Paulo tiveram importância capital. Aquele movimento subterrâneo que, de repente, viera à tona deixou de ser uma questão artística para tornar-se um tema nacional. Abriram-se-lhe as colunas dos jornais, as casas editoras, e o tempo encarregou-se de consagrar os heróis daquela jornada. (Mariz, 1989, p.61)

Os compositores modernos interpretados na Semana de Arte causaram as mais diversas atitudes do público e segundo Kiefer, foi um verdadeiro choque cultural: “A semana de Arte Moderna não abriu horizontes novos para os paulistas em termos de tendências musicais européias. Forçou, isto sim, com estardalhaço, o confronto entre o velho e o novo.” (Kiefer, 1986 p.93)

Os principais personagens na Semana de 22 foram Mário de Andrade e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Mário de Andrade foi um dos principais impulsionadores do processo da criação estética brasileira, como ilustra França nestas palavras:

---

<sup>1</sup> Andrade, 1951, p.195.

No caso de Camargo Guarnieri, Mário tomou-o pela mão, lançando-o como compositor, anos depois, contribuindo para sua formação. No caso de Mignone, houve uma afinidade muito estreita, com companheirismo fecundo, que pesaram muito na decisão do compositor de se tornar um artista essencialmente brasileiro (...) Mas no caso de Villa-Lobos, não houve, nem poderia haver nenhuma influência pessoal, porque o caminho deste compositor já estava traçado. (França, 1981, p.69)

Villa-Lobos escapará da visão nacionalista até então difundida e criará um idioma musical bastante pessoal. No início do século XX, tenta caminhos próprios, descobrindo novas formas de utilização dos temas de procedência folclórica, mas não atinge ainda um nacionalismo essencial, pois a influência do impressionismo ainda se manifestava de forma muito persistente. Posteriormente a exploração de elementos do populário brasileiro resultará em uma técnica particular. Podemos destacar, segundo Neves, dois traços característicos da sua produção: o ritmo e a presença de programas literários, que manterão a organização interna de suas obras, exprimindo idéias, contando histórias, evocando ambientes. (Neves, 1977, p.12)

A obra de Villa-Lobos é a mais difundida no mundo e o papel histórico deste compositor foi único: o apoio governamental de Vargas foi fundamental para sua efetiva publicidade e nenhum outro compositor na história do Brasil viria a gozar de tal aparato nestas proporções.

Vasco Mariz ao escrever seu livro *História da Música no Brasil*<sup>2</sup>, divide os compositores em gerações: além do tempo da Colônia, do Império, os precursores do nacionalismo musical e de três gerações nacionalistas, inclui um entreto dodecafônico com o grupo Música Viva. A partir deste entreto, as próximas gerações são por ele denominadas como Pós-nacionalistas e Guerra-Peixe é o primeiro compositor desta nova geração, que após participar por alguns anos do grupo Música Viva, abandona o dodecafonismo liderado por Koelreutter, para iniciar sua nova fase

como veremos no próximo capítulo, dedicado exclusivamente a este compositor. Sobre o dodecafonismo no Brasil, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo afirma:

Hans-Joachim Koellreutter, alemão de Friburgo, (...) foi a figura que conseguiu realmente criar em torno de suas idéias um movimento novo, coerente e revolucionário. Revolucionário não somente porque introduziu o dodecafonismo ortodoxo na música brasileira, mas principalmente porque de par com esta técnica e outras experiências estéticas, apregoava o abandono daquilo que durante meio século fôra a razão de ser de toda a criação musical verdadeiramente significativa no Brasil: o nacionalismo. (Azevedo, 1956, p.363)

O conhecimento da técnica dodecafônica serviu como um novo elemento estruturador de linguagem, apesar desta ortodoxia nem sempre ter sido respeitada, pois os compositores manipulavam as normas com certa liberdade, na tentativa de produzir um dodecafonismo nacional. Cláudio Santoro, contemporâneo de Guerra-Peixe, foi outro compositor descendente do dodecafonismo, que se destacou, caminhando a partir de uma linguagem de rica polifonia e forte impulso rítmico, para um processo pessoal e independente na perspectiva do nacionalismo. O diferencial histórico será fornecido pelo tratamento dado ao material e a consciência dos meios utilizados na produção musical.

Na década de 80, Guerra-Peixe viria a exprimir seu pensamento quanto ao nacionalismo, uma visão contemporânea e atual: “O nacionalismo não é uma posição estética exatamente, mas uma atitude dentro da qual podem caber as tendências estéticas mais diversas. (...) O problema de pensar musicalmente em brasileiro é, em princípio, uma questão de começar a insistir, fazendo-se do hábito uma segunda natureza.” (Guerra-Peixe, 1984, p.3)

---

<sup>2</sup> História da Música no Brasil, 1981, p. 9/10.

## II – CÉSAR GUERRA-PEIXE

César Guerra-Peixe nasceu em 18 de março de 1914, em Petrópolis, região serrana do Estado do Rio de Janeiro e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 26 de novembro de 1993. Do seu *Currículo Vitae*, datado de 1971, podemos destacar os cinco anos de estudos de violino, solfejo e piano em Petrópolis, na Escola de Música Santa Cecília, com alto aproveitamento escolar, antes de transferir seu domicílio para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a estudar violino com Paulina D'Ambrósio no Instituto Nacional de Música. A partir de 1938 “elege Newton Pádua seu professor de música”<sup>3</sup> e em 1943 é primeiro aluno a concluir o curso de Instrumentação e Composição do Conservatório Brasileiro sob a orientação ainda do mesmo mestre. Esta fase é por ele intitulada de Fase Inicial, de vaga feição nacional apenas na melodia.

A partir de 1944 frequenta durante dois anos e meio o curso particular de Koellreuter e meses depois aderiu ao dodecafonismo. O instrumento passa para segundo plano e o autor caracteriza a sua obra deste período como instável quanto ao ritmo, excessivamente complexa e sem preocupação nacionalizante. Também faz uma crítica quanto à técnica dos doze sons: “Do exagerado conceito<sup>4</sup> resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao ritmo, pois torna-se evidente a impressão de falta de unidade formal.” (Guerra-Peixe, 1971, cap.5, p.1). Deste período existem obras catalogadas até o ano de 1949, mas desde o ano anterior, se delineava uma crise na composição sobrevinda de problemas estéticos, resultando na renúncia ao dodecafonismo. Trinta anos mais tarde Guerra-Peixe traduziu esta transformação: “Tentei conciliar o dodecafonismo com elementos da música popular; e a medida que mais introduzia nas

---

<sup>3</sup> Guerra-Peixe, 1971, cap.1, p.2.

<sup>4</sup> Conceito segundo o autor: “Um motivo, um acorde ou um ritmo jamais deverá ser feito exata ou aproximadamente duas vezes, pois toda repetição não passaria de mero primarismo” (ibdem, cap.5, p.1)

obras os elementos da música popular, mais me afastava dos princípios dodecafônicos.” (Guerra-Peixe, 1984, p.1)

Referindo-se ao *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade <sup>5</sup>, Guerra-Peixe reconhece a falta de sentido social que sua obra até então tinha produzido, começando novamente uma produção, que enfim contribuisse para a cultura nacional. Este novo período se iniciou a partir do ano de 1949, realizando pesquisas de campo em Pernambuco, com intenso trabalho de coleta folclórica por três anos. Sua produção deste período passa a representar o material coletado, como podemos perceber no documento *Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, onde o compositor classifica algumas de suas obras a partir de 1950 em dois planos: “as diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco” e as obras em que os “elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho”. (Guerra-Peixe, 1974, p.3/4)

Para o compositor, as pesquisas de campo foram fundamentais para obter fontes seguras em sua evolução estética: “Não me limito a fórmulas folclóricas. Uso-as livremente sempre que a criação exige. Apenas tenho uma base em que me escorar.”<sup>6</sup> (Guerra-Peixe, 1984, p.1)

Em 1953 passa a residir em São Paulo, onde prossegue a coleta folclórica, traçando os contrastes e semelhanças das músicas paulista e pernambucana<sup>7</sup>. Posteriormente publica *Maracatus do Recife*, ensaio da documentação de seus anos naquela cidade. A partir de 1954 Guerra-Peixe se sente mais identificado com a essência do material sonoro e começa a arriscar suas composições na diluição deste material.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> ibidem, cap.5, p.4.

<sup>6</sup> Podemos perceber com este depoimento a influência da posição de Luciano Gallet nos estudos realizados por Guerra-Peixe, de acordo com o descrito na p. 8 deste estudo.

<sup>7</sup> Guerra-Peixe, 1971, cap.5, p.6.

<sup>8</sup> De acordo com: *Relacionamento Cultural de Guerra-Peixe com Pernambuco*, 1974.

Partindo de premissas andradeanas, Guerra-Peixe lança um questionamento sobre suas próprias etapas de desenvolvimento. Esta influência se traduz, inclusive, na dedicatória de seu livro *Melos e Harmonia Acústica*: “Em memória de Newton Pádua, meu grande mestre e amigo, e do saudoso Mário de Andrade, que não conheci, mas foi o responsável pela orientação que sempre caracterizou a minha postura musical.” (Guerra-Peixe, 1988, p.3)

Na década de 60 Guerra-Peixe torna a tocar violino, agora como integrante da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio Mec, produzindo paralelamente um programa semanal nesta emissora. Foi neste ambiente de trabalho que o compositor conheceu Heitor Alimonda, pianista, que o convida para dar aulas de harmonia nos Seminários de Música Pró-Arte, curso que pouco depois se transformou em uma classe de composição.<sup>9</sup>

O magistério foi para Guerra-Peixe um estímulo para a composição. Posteriormente deu aulas nos Seminários de Música do MIS e na década de 80 na Escola de Música da UFMG, da qual foi transferido para a UFRJ, onde foi aposentado. São nestas décadas que Guerra-Peixe, em sua busca estética a favor de uma música genuinamente nacional, alcança uma particularidade no que se refere à síntese dos elementos temáticos, fortemente condensados, utilizando estritamente a retórica necessária, realizando com o mínimo de recursos o máximo de música.

Um de seus trabalhos que representam esta maturidade estética é o Duo para clarineta e fagote (1970), uma obra que ressalta o caráter econômico de sua estruturação contrapontística, de forma transparente e equilibrada, que será nosso objeto de estudo do próximo capítulo.

---

<sup>9</sup> Guerra-Peixe, 1971, cap.1, p.5.

### III – DUO PARA CLARINETA E FAGOTE

No Rio de Janeiro, o Sexteto do Rio, grupo integrado por grandes nomes do cenário musical brasileiro, foi um forte representante na divulgação de muitas obras de compositores contemporâneos e é exatamente neste período que o Duo para clarineta e fagote de Guerra-Peixe é composto para dois integrantes deste conjunto. José Botelho, clarinetista e Noel Devos, fagotista, além de atuarem nas principais orquestras como a OSB, Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ministrarem aulas em escolas (Unirio e UFRJ) e festivais de música (Campos do Jordão, Curitiba, Londrina, entre outros), têm um papel relevante na história da música brasileira, pois incentivaram e divulgaram a produção de música nacional.

A Rádio Mec também teve um papel fundamental para a realização desta música. Não era apenas o local de trabalho de Guerra-Peixe e dos intérpretes. Segundo Devos, lá havia espaço para novas produções. “A gente<sup>10</sup> tocava no quinteto da rádio e tocou algumas obras em primeira audição. Não era só quinteto, mas também os grupos menores, como duo, trio e quarteto. (...) Dentro do quinteto a gente tinha a oportunidade de experimentar essas obras.” (Devos, depoimento pessoal à Luanda Bem, 2004, p.2)

Guerra-Peixe frequentava muito a casa de Heitor Alimonda, onde nasceu o Sexteto do Rio e Botelho nos conta um pouco desta história:

Era um grupo formado por mim na clarineta, pelo Celso Woltzenlogel na flauta, Paulo Nardi no oboé, Zdnek Swab na trompa, Noel Devos no fagote e o Alimonda ao piano. Fazíamos muitos ensaios com longas noites de discussões sobre música e o Guerra-Peixe era uma das figuras principais desses encontros. (...) Um dia ele nos

---

<sup>10</sup> Devos ao citar “a gente”, está se referindo a sua parceria profissional com José Botelho ao longo das últimas décadas.

entregou a peça, estudamos, tocamos e em 72 ganhamos um concurso de música tradicional, sendo este dueto uma das obras que decidiu o primeiro lugar. (Botelho, depoimento pessoal à Luanda Bem, 2004, p.1)

Sobre as apresentações públicas do Duo, complementa Devos:

Realizamos um concerto do Quinteto da Rádio no Ministério da Educação, que hoje é a Sala Funarte. Nesta ocasião o dueto foi incluído como primeira audição. Todo mundo quando conhecia a peça, gostava muito. Ganhamos um concurso com o Sexteto do Rio, que tinha no programa além do dueto de Guerra-Peixe, uma fantasia do Villa-Lobos para clarinete e piano e um sexteto do Mignone. Era um programa bastante forte. (Devos, 2004, p.2)

O concurso a que Botelho e Devos se referem foi o *Concurso Internacional Villa-Lobos para Conjuntos Instrumentais de 1972, Prêmio Villa-Lobos*, que consistia na gravação de um disco ao vivo, realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Devido a enorme importância e impacto que o Duo provocou, esta foi a única peça de outro autor a ser incluída na edição do LP, que consiste basicamente em obras de Villa-Lobos. Além desta peça ocupar um lugar de grande relevância no repertório camerístico brasileiro, ela possui forte representatividade da estética de Guerra-Peixe, uma obra de sua maturidade, que transparece seu tom irônico e jocoso. Vale a pena recordar que esta peça faz parte do roteiro de suas principais obras, realizado pelo próprio compositor, em 1984.<sup>11</sup>

Mas o leitor que almeja possuir após a leitura do presente trabalho alguma resposta formal para a obra em questão, poderá sentir-se frustrado, pois não iremos aqui tentar conduzir uma análise estritamente tradicional e sim buscar os traços brasileiros desta obra, relacionando-os a alguns processos composicionais utilizados pelo compositor, além de abordar alguns detalhes técnicos e interpretativos propostos pelo autor e por intérpretes.

---

<sup>11</sup> Segundo citação realizada na Introdução, p.1.

A escrita deste Duo é bastante detalhada, com muitas articulações e mudanças de andamento. É comum que músicos próximos aos compositores alterem algum detalhe, com a finalidade de tornar a linguagem mais confortável ao instrumento, mas Devos nos confirma que neste caso não houve alterações: “Guerra-Peixe tinha muita experiência e vivência como instrumentista. Neste ponto de vista é fácil tocar o que ele escrevia e as dificuldades são em função do instrumento e não da escrita. (...) Tudo que Guerra-Peixe escrevia era para ser tocado.” (ibidem, p.3)<sup>12</sup>

O *Duo para Clarineta e Fagote* se divide em quatro movimentos: Allegro, Vivacissimo, Andante e Allegro. É curiosa a utilização destes termos, pois nesta época o compositor se valia com muita frequência de termos brasileiros como nomenclaturas de movimentos. A opção por nomear segundo o andamento pode estar relacionada ao alto grau de diluição dos elementos folclóricos, o que impossibilitaria uma clara definição das fontes populares, de acordo com o documento<sup>13</sup> citado anteriormente na p.13 deste estudo, em que Guerra-Peixe relata a importância cultural e artística de Pernambuco em suas obras. Encontramos uma observação sobre esta peça, incluída na relação de “obras em que os elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho”<sup>14</sup>: “Duo – clarinete e fagote – Muitas sugestões. Mas de modo direto está o refrão do rondó final, que é no estilo de embolada;” (Guerra-Peixe, 1974, p.4) Partindo do caráter dos quatro movimentos (rápido, rápido, lento e rápido), logo podemos perceber a terceira seção como ponto de contraste em relação as outras partes. Aprofundaremos cada movimento separadamente, mas sempre considerando suas interrelações.

---

<sup>12</sup> O próprio compositor relatou em 1984: “Evito hoje escrever obras de execução difícil do ponto de vista técnico (...) Não é música piegas, mas sentimentá; não é dramática, mas vigorosamente rítmica; e não é romântica no mau sentido, mas lírica.” (Guerra-Peixe, 1984, p.3)

<sup>13</sup> Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco, 1974.

O primeiro movimento pode ser considerado um resumo do que vai acontecer ao longo da peça, pois traz o espírito da obra, o tipo da técnica e a apresentação dos instrumentistas de forma despojada, com breves materiais, deixando transparecer o tom jocoso e irônico característico do compositor.

O motivo apresentado no primeiro compasso tem dupla função: servir de introdução ao movimento e funcionar como um dos elementos de união dos quatro movimentos da obra. A utilização deste motivo será constante, seja pela repetição, que é a forma mais evidente de reapresentação, seja trabalhando variações do material, utilizando a transposição ou alterando os valores rítmicos, de forma a quebrar constantemente a expectativa do ouvinte.<sup>15</sup>



Figura 1 (mov 1.comp 1)

Podemos perceber neste compasso duas características da técnica contrapontística de Guerra-Peixe que serão vastamente utilizada neste Duo: a técnica de “nota contra nota” e o movimento contrário das vozes. Guerra-Peixe em seu livro *Melos e Harmonia Acústica*<sup>16</sup> reserva um capítulo apenas para “estruturação a duas vozes” e as recomendações oferecidas não só neste capítulo, mas em todo o livro serão fundamentais para reconhecer os processos composicionais utilizados pelo autor nesta obra. Também devemos considerar as dificuldades da escrita para estas

<sup>14</sup> Guerra-Peixe, 1974, p.4.

<sup>15</sup> A mudança de valores rítmicos é uma característica frequente nesta obra. Alguns compassos serão posteriormente exemplificados.

duas vozes, pois as harmonias se tornam mais implícitas, visto que clarineta e fagote são instrumentos melódicos que tocam uma nota de cada vez<sup>17</sup>, diferente dos instrumentos harmônicos (como os instrumentos de teclado) e de cordas, que apesar de também serem melódicos, possuem recursos, como a utilização de “cordas duplas”<sup>18</sup>. Quando possível citaremos algumas orientações do autor constantemente observadas no Duo, no que se refere à escrita para duas vozes.

O compositor indica no início uma variável de  $\delta = 126-132$ . É muito importante que os executantes busquem o andamento confortável dentro deste limiar, pois tecnicamente é uma passagem complicada, que une velocidade à mecânica nos agudos. O fagotista Elione Medeiros, professor da Unirio, comenta sobre as dificuldades mecânicas deste trecho:

Busquei uma digitação diferente, porque a digitação natural era complicada, mas a “diferente” era fácil demais. A busca por outra digitação acabou sendo insatisfatória, pois abria espaço para a imprecisão. A posição mecânica real<sup>19</sup> deste trecho (mais complexa), deixa o mecanismo sob controle. As vezes a digitação é simples, mas dentro de um contexto de semicolcheias, uma nota pode sair mais rápida do que a outra, podendo atropelar o conjunto seguinte de notas. É bom lembrar que estou me referindo ao fagote alemão, pois o instrumento francês possui outra digitação. (Medeiros, depoimento pessoal à Luanda Bem, 2004, p.1)

Um fator relevante é o fato de Devos tocar instrumento francês e o Duo certamente ser escrito para este instrumento:

Na época que Guerra-Peixe escreveu o Duo, o que se ouvia no Rio de Janeiro era fagote francês. Devos era a referência do fagote e os outros fagotistas não tinham a projeção que ele tinha. Acho que os únicos fagotistas que tocavam instrumento alemão eram o Pestana e o Otacílio, mas nem Pestana nem Otacílio tinham a preocupação de fazer música de câmara como Devos fazia, sempre com muita

---

<sup>16</sup> Guerra-Peixe, 1988.

<sup>17</sup> Não estamos aqui considerando os multifônicos (recurso da linguagem do séc.XX). Maiores informações sobre este tipo de recurso podem ser encontradas no cap. *The contemporary clarinet*, artigo de Roger Heaton, p.175, do livro *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Ed. Calin Lawson.

<sup>18</sup> Cordas Duplas: A execução simultânea de duas notas num instrumento de arco, através de duas cordas presas. (Grove, 1994, p.222)

<sup>19</sup> A posição real está incluída na tablatura oficial acadêmica. As digitações alternativas nos agudos, envolvem a pesquisa nas posições de harmônicos, uma variável de acordo com a construção física de cada instrumento.

dedicação. (...) e o compositor sempre fica com o som do intérprete na cabeça. (ibdem, p.1)

Devos comenta neste trecho não só a complexidade mecânica, mas as características do fagote no registro agudo:

Os agudos no instrumento francês são mais fáceis do que no alemão. Hoje em dia tem instrumento alemão que tem agudos muito bons, mas no instrumento alemão que eu conhecia antigamente era difícil. Guerra-Peixe certamente conhecia as possibilidades de cada um (...) dentro das possibilidades e características minhas e do Botelho, ele também colocou muitos solos de fagote no agudo. (Devos, 2004, p.6)

Para a clarineta este trecho implica na postura correta da mão esquerda, que diferente da direita (fixa ao instrumento pelo polegar), necessita exercício constante, sempre mantendo os dedos próximos às chaves do instrumento. O *Méthode Complète de Clarinette* de H. Klosé, possui 633 exercícios práticos diários, para que se obtenha uma igualdade sonora com velocidade e a mecânica necessária equivalente a esta passagem pode ser encontrada nos exercícios 219-224. Mas o exercício deve ser realizado com consciência. No livro *The Cambridge Companion to the Clarinet*, o artigo de Antony Pay, sobre mecanismo na clarineta, relata que “a alta velocidade só é alcançada quando estiver associada aos movimentos dos dedos. O que é necessário é a precisão do movimento. O movimento em si pode ser lento e largo.”<sup>20</sup> (Pay, 1995, p.119, tradução Luanda Bem, grifo nosso).

Este trecho é um exemplo entre alguns outros, que no decorrer da obra utilizam este registro *médio*<sup>21</sup>. Exemplificaremos a seguir:

---

<sup>20</sup> “The high speed of the run is guaranteed if there is a high phase velocity associated with the finger movements. What is required is precision of movement. The movements themselves can be slow and large.”

<sup>21</sup> Registros na clarineta: Grave: ré 2 ao ré 3; médio: mi bemol 3 ao lá bemol 3; agudo: lá 3 ao si bemol 4 e super agudo: si 4 ao dó 5.

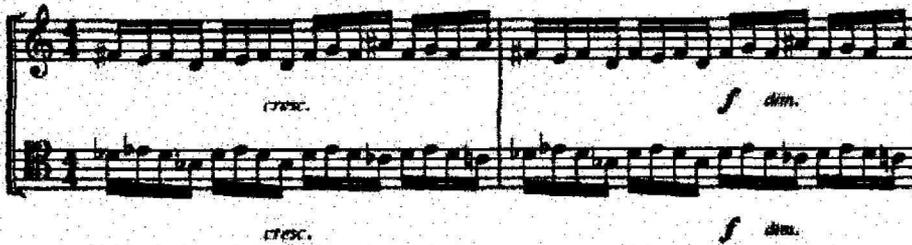


Figura 2 (mov 1. comp 2/3)

A mudança de andamento para o *poco meno* traz o primeiro repouso cadencial da turbulência anterior e servirá de resposta ao primeiro compasso. Ao longo da peça estes dois trechos serão praticamente inseparáveis, o que nos inclina a pensar que são uma só coisa. Em seu livro *Melos e Harmonia Acústica*, Guerra-Peixe indica duas regras para composição a duas vozes de grande relevância: “As dissonâncias tem maior tensão a medida que os intervalos fiquem mais próximos; e sempre que uma voz salta a intervalo considerado <grande> a outra não deve ultrapassar o de terça, exceto quando houver arpejo nas duas vozes”. (Guerra-Peixe, 1988, p.27) Podemos ver a união destes dois elementos de forma perfeitamente harmônica dentro do contexto de tensão e relaxamento proposto:



Figura 3 (mov 1.comp 9/12)

A retomada do allegro é um pouco mais lenta,  $\delta = 116$ , trazendo consigo um espírito mais brasileiro, sugerindo o ritmo dos cabocolinhos. Observando as pesquisas de Guerra-Peixe, encontramos uma referência da manifestação dos cabocolinhos e podemos notar um certo entusiasmo em suas anotações:

Chamam-se cabocolinhos (e não caboclinhos) o grupo e grupos de carnavalescos que se apresentam vestidos de “índios”. Representam um auto (peça teatral) nos bairros onde estão sediados, mas não no carnaval do centro da cidade. Tem música muito própria que é a de um tempo triste e alegre. Talvez os grupos carnavalescos que mais empolgam a população pela beleza e originalidade. Mais que o maracatú e o frevo. (Guerra-Peixe, sd, grifo original)

Guerra-Peixe escreveu um artigo para a Revista Brasileira de Folclore sobre os Cabocolinhos do Recife e dele podemos extrair este sentimento de alegria e tristeza:

De alegria, pela sobrevivência de uma tradição popular estupidamente brasileira; de tristeza pelas circunstâncias de os Cabocolinhos talvez conduzirem o espectador a épocas passadas, mil vezes os ameríndios epicamente cantados na prosa e no verso do nosso nacionalismo indianista, movimento de grande repercussão nas classes populares; de tristeza ainda mais, pelo sentimento de indignação que parecem transmitir os Cabocolinhos ao fazerem recordar, ao espectador, por fortuita associação de idéias a usurpação de suas terras, a sua escravização e o seu aniquilamento pela ambição de poderosos escravistas. (Guerra-Peixe, 1996, p.135)

Neste mesmo artigo, Guerra-Peixe destrincha a instrumentação desta manifestação e podemos notar a semelhança estética entre a *Inúbia dos Cabocolinhos*<sup>22</sup> e os compassos 23/24:



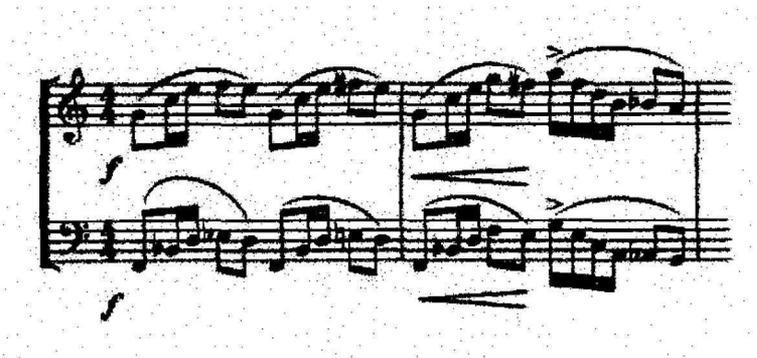


Figura 5 (mov 1.comp.23/24)

A comparação estética analisada aqui é apenas teórica e se faz necessária, além da leitura completa deste artigo, uma temporada com estes grupos, pois a experiência prática do instrumentista pode ser considerada a melhor orientação para uma autêntica interpretação deste estilo.

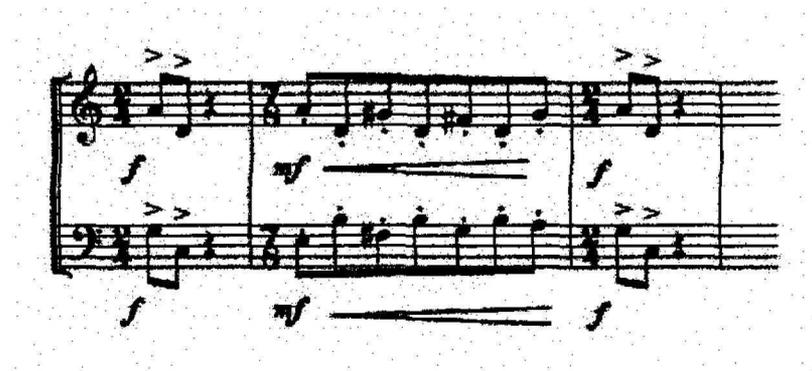
A entrevista com o prof. Medeiros também foi fundamental para indicar algumas questões interpretativas, como a necessidade de exagerar nas dinâmicas: tocar o *mf* um pouco mais forte para dar contraste ao *p*. Também orienta para a necessidade da constante atenção na afinação, pois algumas passagens possuem muito cromatismo em uníssono. (Medeiros, 2004, p.2)

O segundo movimento é bem marcado e rítmico. A indicação do *vivacissimo* é  $\delta=120$  a 126, mas é comum ser tocada um pouco mais rápido. Em qualquer andamento a pulsação tem que ser obedecida. Medeiros propõe com cautela:

Na primeira vez pode-se pensar em fazer uma pequena pausa, como se fosse a anunciação do primeiro movimento. Uma brincadeira, algo ansioso, nervoso, mas atenção, pois isto também pode atrapalhar e o risco da entrada seguinte ser imprecisa é alto. Ou se conta o tempo justo ou se usa esta surpresa, que é interessante, mas tem que ser bem ensaiada. (ibdem, p.2)

A principal questão deste movimento está relacionada a precisão da articulação, pois a melodia é uma manifestação genuinamente rítmica. Outra característica de origem popularesca

está na forma, pois o fim do movimento possui uma indicação *Da Capo* com pulo para *Coda*, o que é tradicional em formas populares, como o a do choro. Este pulo possui uma pequena variação rítmica do apresentado anteriormente que dá um tom de brincadeira e descontração com pergunta e resposta, quebrando a expectativa da provável repetição literal do uníssono rítmico:



Figuras 5 (mov 2. comp 1/3)



Figura 6 (mov 2. comp 68/70)

Os módulos de contraste são caracterizados por dinâmica em *piano* e articulação em *legato*. Além disso, passamos de uma métrica ímpar (7/8) para uma par (4/4). O efeito sonoro é de total contraste. Para melhor exemplificarmos estas diferenças, faremos uma comparação do movimento sonoro anterior com um módulo de contraste:



Figura 7 (mov 2. comp 52/55)

Cada movimento tem uma pequena introdução e o terceiro não seria diferente: aqui temos a apresentação de uma espécie de arpejo no fagote, que a primeira vista soa como uma série, fruto de uma bagagem dodecafônica, que logo se desfaz em uma melodia de características modais, principalmente da quarta aumentada e sétima abaixada<sup>23</sup>, utilizando todo o registro do instrumento. E depois desta introdução, que explica todo o som do fagote, a melodia para nos agudos:

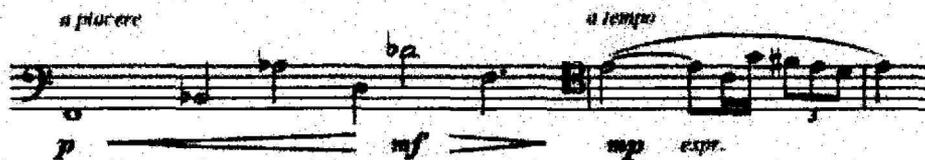


Figura 8 (mov 3. comp 1/3.)

Como compositor indica neste solo o caráter da métrica, é preciso ter atenção ao ritmo para realizar com precisão as semicolcheias seguidas de tercina. Sobre este solo nos diz Medeiros:

<sup>23</sup> Evitaremos aqui utilizar os termos acadêmicos para os modos, já que não encontramos tais nomenclaturas em nenhum dos textos de Guerra-Peixe.

É uma das coisas mais lindas que tem de melodia para fagote. Para toca-lo bem, é preciso sentir todo o processo das modulações, valorizando as notas alteradas. O ideal é respirar o menos possível. Eu tentei fazer respiração contínua, mas é muito cansativo e a tendência é correr um pouco. (Medeiros, 2004, p.3)

Quanto a característica sonora dos solos, Devos afirma:

O instrumentista não pode chegar a fazer muito piano nos graves nem nos agudos, pois tem que valorizar o lado natural da sonoridade do instrumento. O fagote um pouco mais pesado no grave, a clarineta às vezes um pouco agressiva nos agudos. Como Stravinsky quando escreveu para fagote o solo da Sagração da Primavera. Ele não queria uma ária italiana, e sim uma coisa mais plangente<sup>24</sup>, se queixando, uma coisa difícil de sair. (Devos, 2004, p.6)

O trabalho contrapontístico da clarineta é o de pontuar o clima estabelecido pelo fagote, imitando alguns ritmos, preenchendo melódica e harmonicamente as notas longas. Este será o movimento de maior contraste da obra, sem a utilização da base técnica de nota contra nota:



Figura 9 (mov 3. comp 13/14)

Já o compasso 29 deste movimento possui um pequeno solo para clarineta, que pode se enquadrar nas características defendidas por Devos, inclusive pelo movimento ascendente e livre, que sugere um solo jazzístico.

<sup>24</sup> Plangente: *adj.* Que chora; lastimoso; triste. (pequeno dicionário da língua portuguesa, vol 3, p. 950)

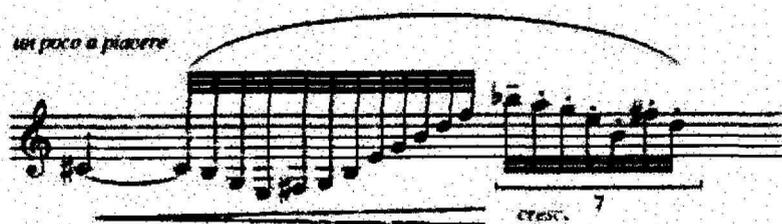


Figura 10 (mov 3. comp 29)

Este movimento funciona como uma palíndrome<sup>25</sup>, pois se constrói uma tensão na dinâmica e na harmonia culminando no *forte* do compasso 15. A partir deste ponto começa a desfazer esta tensão voltando para o movimento inicial, com fagote sozinho, utilizando o *movimento retrógrado*<sup>26</sup> da introdução e a relação de quinta justa entre a última nota deste movimento retrógrado (semibreve) e a última nota do movimento (inclusive do instrumento), construindo uma relação tensão-relaxamento. O intérprete consciente destas informações poderá conduzir melhor esta linha, mantendo constante o interesse e a tensão até a última nota.



Figura 11 (mov 3. comp33)

<sup>25</sup> Palíndromo: Frase que tem o mesmo sentido quer se leia da esquerda para a direita, quer da direita para a esquerda. (Hollanda, 1973, p. 887, vol.3)

<sup>26</sup> Movimento retrógrado: Sequência de notas tocadas de trás para frente.

Já no quarto movimento quando Guerra-Peixe escreve que o é “n o estilo de embolada”, (p. 17, neste capítulo) está se referindo a embolada<sup>27</sup>, um gênero emancipado do coco, que possui uma acentuação característica, semelhante a outros estilos nordestinos, como o baião e o xaxado<sup>28</sup>. No dicionário do Folclore (Cascardo, 1979), o *verbetes de música popular*<sup>29</sup> de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo divide o folclore musical em sete áreas, com subgrupos denominados gêneros. O nordeste se divide em sertão e litoral: área da cantoria (romance e desafio) e área do coco (coco de roda e embolada), respectivamente. As outras regiões do país são responsáveis pelas cinco áreas restantes e destacaremos a área da moda-de-viola, representante do sudeste e centro-oeste (moda-de-viola, cururu, cateretê, toada, guarânia, catira). (Azevedo, IN: Cascardo, 1979, p.514/516)

A área do coco possui dois gêneros: o coco de roda e a embolada. O primeiro possui um caráter de dança e diversão, cantado por uma voz solista alternada com um coro e os instrumentos utilizados (com pandeiro, ganzá e caixote de madeira) servem de acompanhamento rítmico. Já a embolada é caracterizada por duas vozes masculinas que reproduzem um diálogo responsório. Sua forma é estrófica, geralmente *oitava de versos heptassílabos*<sup>30</sup> (abbc baac), de contorno melódico descendente, caracterizado por notas rebatidas de valores curtos, acompanhados de dois pandeiros, que reforçam esta marcação. O caráter não é mais de dança e sim de um processo poético dialogado, geralmente cômico e improvisado. São estas características que serão transferidas para esta peça e podemos perceber que a própria condução melódica reforça este ritmo, transferindo a atenção das notas rebatidas para a acentuação. A fim de melhor ilustrarmos

---

<sup>27</sup> “Embolada vem de ‘bola’, palavra muito confusa na terminologia do cantador nordestino e cujo sentido mais perceptível é: jeito poético-musical de cantar. (...) Musicalmente o processo da embolada consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas e construída em um ‘movimento perpétuo’ em semicolcheias. O compasso 2/4 é usual.” (Andrade, 1989, p.199/200)

<sup>28</sup> Estilos que possuem padrão rítmico 3x3x2

<sup>29</sup> Atenção à edição, pois algumas revisões excluem este verbete de Luiz Heitor.

este processo rítmico, podemos atentar para as figuras abaixo, relacionando-as ao quarto movimento.



Figuras 12 (acentuação característica) e 13 (pandeiro nos estilos nordestinos-embolada, baião e xaxado)<sup>31</sup>

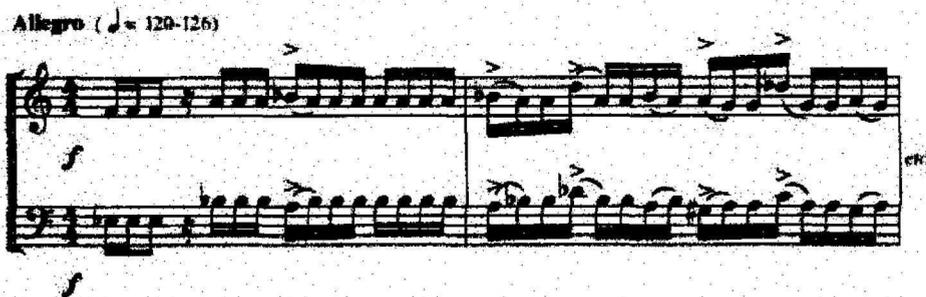


Figura 14 (mov 4. comp1/2)

Ao compararmos este allegro com o realizado no segundo movimento, podemos perceber que a característica de articulação é diferente, pois aqui o compositor não indica articulação de stacato e as notas rebatidas preenchem o diálogo, reforçando a acentuação rítmica, de forma leve e despretenciosa.

<sup>30</sup> Oitava: estrofes de oito versos; heptassílabos: versos de sete sílabas.

<sup>31</sup> A linha inferior se refere à membrana (presa ou solta). As articulações são: polegar, base e dedos, respectivamente do primeiro espaço, primeira linha e segundo espaço. Esta notação do pandeiro no estilo brasileiro foi orientada em sala de aula por Rodolfo Cardoso, professor de percussão da Unirio, 2004.

Devos defende uma articulação mais leve por motivos técnicos: “No quarto movimento toco um pouco menos atacado para dar um jogo de entrosamento, porque no clarinete esta articulação é mais difícil em notas repetidas, diferente do segundo movimento, que se permite dar mais ataque devido aos arpejos.” (Devos, 2004, p.6)

Como nos movimentos anteriores, podemos perceber a anunciação do material no primeiro tempo deste movimento e a finalização desta embolada é feita com o mesmo material da figura 3, p.22, que de forma divertida valoriza as notas rebatidas.



Figura 15 (mov 4. comp 19/22)

O compositor utiliza a forma do refrão da embolada como um rondó, alternado esta energia rítmica com movimentos mais lentos e líricos. O primeiro é legato e ritmicamente mais leve, porém harmonicamente denso e sua principal característica contrapontística contrastante é a utilização de duas notas da clarineta contra uma do fagote. Além disso, o autor indica uma certa flexibilidade do andamento (*ma un poco rubato*).

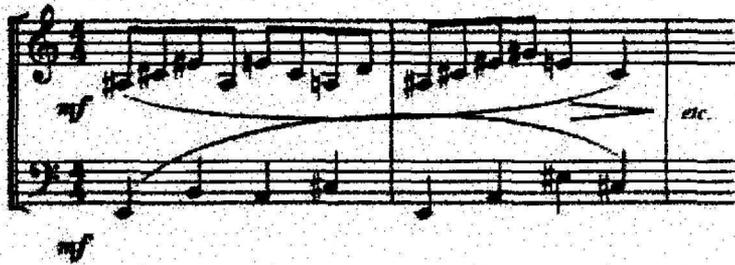


Figura 16 (mov 4. comp 23/24)

O segundo é iniciado com um solo de fagote seguido de outro de clarineta. Este envolve novamente a questão técnica da região dos médios do instrumento e sugere ao seu final o próximo material temático, que apesar das profundas transformações harmônicas, é característico do xaxado: melodia de notas duas a duas. Além disso, se mantém o mesmo padrão intervalar característico de toda a obra, a sétima aumentada<sup>32</sup>. Paralelamente o fagote conduzirá uma linha melódica de acompanhamento com o mesmo material do início do 3º movimento (comparar figura 8, p.26). Podemos perceber uma semelhança contrapontística com a parte lenta anterior, gerando uma certa unidade interna nos movimentos contrastantes (comparar com a figura anterior).

---

<sup>32</sup> Enarmônico de oitava diminuta

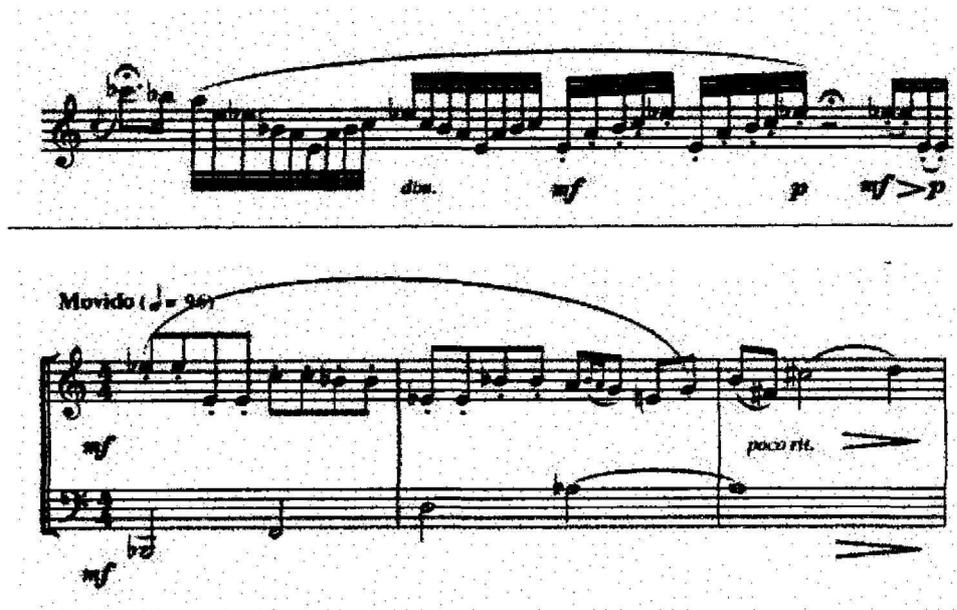


Figura 17 (mov 4. comp 69/72)

Ainda nesta seção, o compasso 80 possui uma longa ligadura de expressão. Proporemos uma articulação que melhor caracterize o estilo nordestino, apoiando as notas de duas a duas ou como mostraremos a seguir:

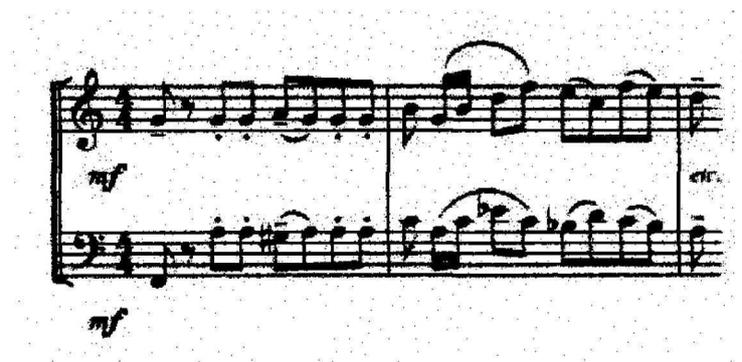


Figura 18 (mov 4. comp 79/81)

Ao fim da última reapresentação da embolada é introduzido o tema do primeiro movimento de forma compacta transformando uma pequena coda em uma saudosa despedida concluída de forma surpreendente em um intervalo de quinta justa.

## CONCLUSÕES

### Sobre a Edição

A partitura analisada é uma xerox de uma cópia heliográfica do próprio autor, obtida através do Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos do Brasil (sem data). Questionando alguns fatores de edição, como a repetição por escrito da embolada, pensamos na hipótese da criação de um ritornelo para as repetições, mas as pequenas variações internas poderiam tornar a leitura mais confusa, com muitas casas de volta e rápidas viradas de páginas. De qualquer maneira existem erros de “acidente” de algumas notas. Um exemplo é neste refrão do quarto movimento. A segunda das três aparições deste trecho possui uma nota diferente na parte da clarinete e as gravações confirmam que são tocadas da mesma forma, mantendo a condução harmônica descendente.

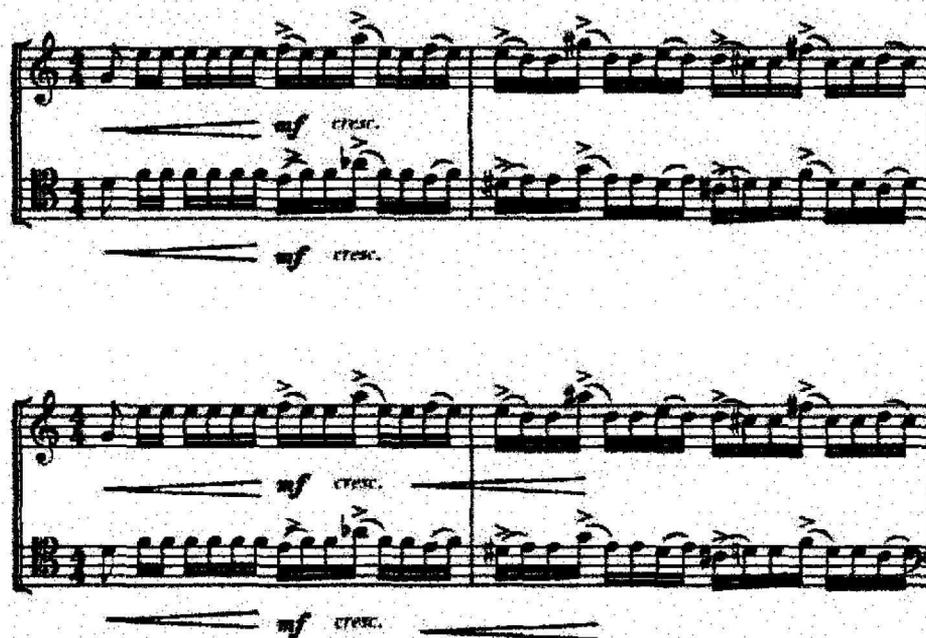


Figura 19 (mov 4 comp.7/8) e Figura 20 (mov.4. comp 46/47)

Outro exemplo ainda neste instrumento está em um trecho que aparece três vezes durante a peça. A primeira não possui um sustenido que se manifesta nas duas outras vezes. As gravações também conferem a realização desta “correção”.

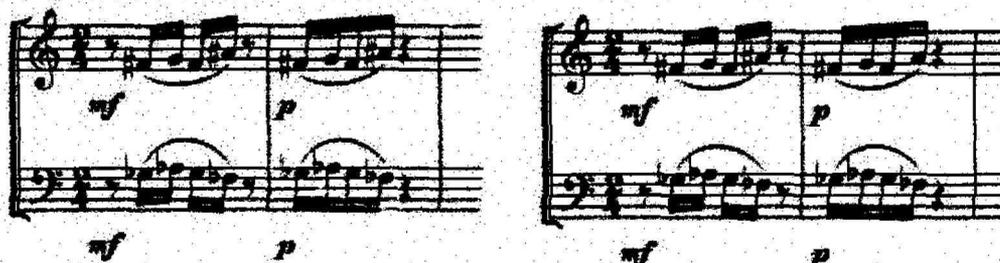


Figura 21 (mov 1. comp 5/6) e Figura 22 (mov 1. comp 31/32 e mov 4.comp 106/107)

No fagote encontramos mais um “erro de pontaria” no segundo movimento na transposição da quinta justa. Se necessário, também comparar com as figuras 5 e 6:

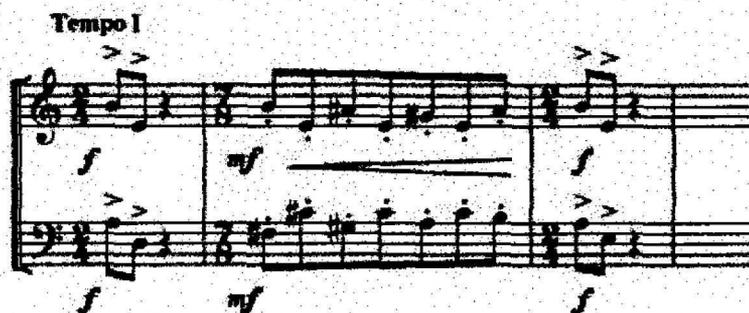


Figura 23 (mov 2. comp 35/37)

O terceiro movimento também possui uma omissão da mudança de compasso (ternário para binário) no compasso 12.e esta quantidade de pequenos defeitos já é o suficiente para justificar a necessidade de uma nova edição.

## Sobre a elaboração da obra

Com a preciosa ajuda de Jane Guerra-Peixe, encontramos no acervo do compositor um primeiro rascunho deste Duo. Este não era um objetivo do estudo, mas não poderemos deixar de ilustrar algumas semelhanças e diferenças com a obra final. Deste rascunho notamos o aproveitamento do material dos compassos 16/18, traspostos no quarto movimento:



Figura 24 (rascunho último sistema)

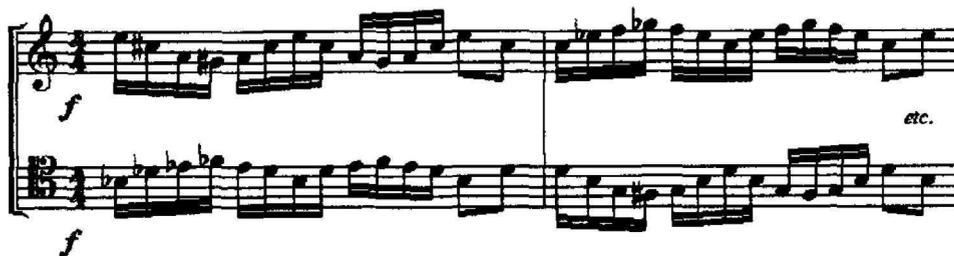


Figura 25 (mov 4. comp. 9/10)

Curiosamente o material temático principal do rascunho não é recorrente na peça e apesar das diferenças melódicas, podemos perceber a semelhança com a estética dos cabocolinhos do Recife, material aproveitado no primeiro movimento da obra, como vimos anteriormente.



Figura 26 (rascunho, primeirp sistema)

Esta será uma fonte primária fundamental para maior aprofundamento de futuros estudos que serão realizados pela autora.

### **Pesquisa Fonográfica**

Na pesquisa fonográfica desta peça foi relativamente restrita. Oficialmente existem duas gravações: uma de 1972, prêmio do Sexteto do Rio e outra realizada em 1996 pela Rioarte, que contém uma seleção de músicas de câmara de Guerra-Peixe, mas Botelho afirma recordar-se de uma gravação realizada na década de 70 provavelmente pela Rádio MEC na Sala Cecília Meireles.

Na fonoteca da Rádio foram encontrados alguns discos da coleção *Documentos da Música Brasileira*, parte do Projeto Memória Musical Brasileira – Pro-Memus – cujo objetivo era documentar e divulgar a criação nacional. Iniciado em 79, abrangia gravações do período de 1958 a 1975 e os volumes desta coleção foram elaborados a partir de gravações realizadas na própria Rádio MEC e de concertos públicos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e na Sala Cecília Meireles. Na expectativa de encontrar a gravação relatada por Botelho, descobrimos a falta da integral desta coleção (e de um catálogo do projeto!), o que nos deixa dúvida quanto a possível

inclusão do Duo em algum dos volumes. Este projeto tem grande valor na sistematização de um vasto material, que de outra forma não estaria disponível para o público, porém vários originais gravados em fita magnética foram perdidos, deixando grande lacuna de fontes primárias não só no acervo da Rádio MEC, como do patrimônio nacional.

Temendo que esta gravação estivesse irremediavelmente perdida, entramos em contato com Celso Woltzenlogel, a única pessoa que segundo Botelho poderia ter esta gravação. Celso possuía o tesouro da história documental do Sexteto do Rio! Reuniu em um cd - “sem caráter comercial e para distribuição entre amigos” (Woltzenlogel, no encarte) este importante registro de apresentações dos anos 70 que inclui além do duo de Guerra-Peixe, peças de Villa-Lobos, Mignone, Alimonda, Siqueira e Gnattali. E mesmo levando em consideração as imprecisões e defeitos de uma gravação ao vivo, esta é uma fonte primária fundamental para um futuro estudo comparativo de gravações.

### **Considerações Finais**

Podemos destacar a consistência do material do Duo para clarineta e fagote, uma peça de traços econômicos fortemente condensados, como sendo um fator de destaque neste estudo e a principal característica na obra de Guerra-Peixe é a expressão do caráter brasileiro, de forma a criar uma estética nacional. Isto significa um longo processo de pensar a música, com muita pesquisa, reflexão e prática, diferente de mera citação do folclore (real ou até inventado!) adaptado à *fôrmas tradicionais, como se delineou em diversos compositores na história da música brasileira.*

Uma observação feita tanto por Botelho quanto por Devos em seus depoimentos é de extrema relevância: Ao pedirem durante anos que Guerra-Peixe escrevesse outro Duo, pois o público tinha reagido muito bem àquela obra, o compositor apenas respondeu que não, pois esta era única e caso contrário ele escrevia a mesma peça de novo. Para mim, compreender esta proposta estética foi uma necessidade e sua realização musical um desafio.

Não tinha a intenção de reunir tantas fontes primárias, mas a medida em que rascunho e antigas gravações do Duo para clarineta e fagote foram aparecendo junto ao material teórico de Guerra-Peixe ao longo da pesquisa de campo, as perspectivas se ampliaram.

## EPÍLOGO

Ao iniciar este estudo, eu tinha vaga noção da real importância desta obra na estética de Guerra-Peixe. A escolha foi feita quase por intuição. Devo confessar que as aulas de clarineta do Professor Botelho foram um estímulo inegável. Importantes histórias da nossa produção musical no século XX estavam ali, na minha frente e me senti na obrigação de compartilhá-las. A outra pessoa que durante estes quatro anos transpirava o entusiasmo com a música brasileira de Guerra-Peixe, foi Antônio Guerreiro, professor da disciplina harmonia, que para mim foi a disciplina Música. Foi a partir destas aulas que busquei a vontade de interligar as disciplinas a serem cursadas, árdua tarefa na trilha desta grade curricular...No ano de 2002, comecei a praticar os exercícios do livro *Melos e Harmonia Acústica* de Guerra-Peixe e paralelamente tive a oportunidade de executar sua música sinfônica na orquestra jovem da OSB, (Suíte Sinfônica nº 2-Pernambucana).

A única forma de ação que eu poderia ter neste ambiente seria produzir este estudo. Não poderia ser diferente, esta foi a verdadeira escolha. A sede por conhecimentos musicológicos se tornou uma atração inegável e a produção deste trabalho acadêmico foi duplamente intensa: por um lado, a necessidade da dedicação quase incondicional e por outro, as profundas transformações intelectuais produzidas por este turbilhão de informações.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins S/A, 1951.  
\_\_\_\_\_ *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins S/A, 1962.  
\_\_\_\_\_ *Modinha Imperiais*. Minas Gerais, Editora Itatiaia Limitada, 1980.  
\_\_\_\_\_ *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1989.  
\_\_\_\_\_ *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Música e Músicos do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria-Editora da Casa Do Estudante do Brasil, 1950.  
\_\_\_\_\_ *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1956.
- BOTELHO, José Cardoso. *Depoimento pessoal à Luanda Bem*, realizado em 09/02/2001, Rio de Janeiro, MD74min, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.
- CLARINET. Lawson, Colin. (Ed). *The Cambridge Companion to the Clarinet*, Cambridge University Press, 1995.
- DEVOS, Noel. *Depoimento pessoal à Luanda Bem*, realizado em 02/10/2001, Rio de Janeiro, MD74min, 2004.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. IN: *Presença de Villa-Lobos. Volume 12*. Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, 1981.
- GUERRA-PEIXE, César. *Os Cabocolinhos do Recife*. IN: *Revista Brasileira de Folclore* n° 15, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, Rio de Janeiro, 1996. p. 135-158.  
\_\_\_\_\_ *Curriculum Vitae*, cópia xerográfica, arquivos pessoais Luanda Bem, 1971.  
\_\_\_\_\_ *Relacionamento Cultural e Artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, arquivos pessoais Luanda Bem, 1974.  
\_\_\_\_\_ *Guerra-Peixe, 70 Anos: Música, falando em brasileiro*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, MG, n°916, 1984.

- \_\_\_\_\_ *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1988.  
\_\_\_\_\_ *Relação Cronológica de composições desde 1944*, arquivos pessoais Luanda Bem, 1993.  
\_\_\_\_\_ *Das Obras*, cópia xerográfica, arquivos pessoais Luanda Bem, sd.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 3º vol. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o Lundú, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1977.

\_\_\_\_\_ *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1986.

KLOSÉ, H. C. *Méthode Complète de Clarinette*, Paris, Leduc, sd.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_ *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Ltda, 1989.

MEDEIROS, Elione. *Depoimento pessoal à Luanda Bem*, realizado em 31/10/2001, Rio de Janeiro, MD74min, 2004.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_ *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo, Ricordi, 1977.

## **Partitura**

*Duo para clarineta e fagote* – cópia heliográfica, Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos do Brasil, copyright Guerra-Peixe, sd. (cópia xerográfica)

UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

**DECLARAÇÃO**

Eu, JOSÉ CARDOSSO BOTELHO declaro que Luanda Magalhães Bem está autorizada a utilizar meu depoimento, realizado em 09 de 02 de 2004, em sua monografia de final de curso em licenciatura em música, intitulada *Guerra-Peixe: Duo para Clarineta e Fagote, traços brasileiros de uma composição*, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 2004.

José Cardoso Botelho  
Assinatura

Nome Completo em letra de forma: JOSÉ CARDOSSO BOTELHO

Identidade: 2.300.362 SSP-SP

CPF: 012247957/91

UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

## DECLARAÇÃO

Eu, Noël Devos, declaro que Luanda Magalhães Bem está autorizada a utilizar meu depoimento, realizado em 02 de Outubro de 2004, em sua monografia de final de curso em licenciatura em música, intitulada *Guerra-Feixe: Duo para Clarineta e Fagote, traços brasileiros de uma composição*, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 25 de Dezembro de 2004.

  
Assinatura

Nome Completo em letra de forma: NOËL LOUIS LÉON DEVOS.

Identidade: 1.069.3877 (Detran)

CPF: 042.557.047-91

UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

## DECLARAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, declaro que Luanda Magalhães Bem está autorizada a utilizar meu depoimento, realizado em \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2004, em sua monografia de final de curso em licenciatura em música, intitulada *Guerra-Peixe: Duo para Clarineta e Fagote, traços brasileiros de uma composição*, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro,        de                        de 2004.

---

Assinatura

Nome Completo em letra de forma: \_\_\_\_\_

Identidade: \_\_\_\_\_

CPF: \_\_\_\_\_



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

**Reitora  
MALVINA TANIA TUTTMAN**

**Vice-Reitor  
LUIZ PEDRO SAN GIL JUTUCA**

**Pró-Reitora de Graduação  
NILCI DA SILVA GUIMARÃES**

**Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa  
FLORENCE ROMIJN TOCANTIS**

**Pró-Reitor Administrativo  
LUIZ AZAR MIGUEZ**

**Pró-Reitor de Planejamento  
LUIZ CLEBER GAK**

**Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários  
REGINA GUEDES MOREIRA GUIMARÃES**

**Decana do Centro de Letras e Artes  
MARIA HELENA VICENTE WERNECK**

**Diretor do Instituto Villa-Lobos  
SILVIO AUGUSTO MERHY**



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS**

**Luanda Bem  
Clarinetista**

**Recital de Formatura  
Licenciatura em Música**



**Orientação e participação especial:  
Prof. Elione Medeiros**

**Dia 13 dezembro de 2004  
18h30**

**Sala Villa-Lobos  
Av. Pasteur, 436 fundos  
Urca – Rio de Janeiro**

Este recital é parte do XXI Fórum de Pedagogia de Música do Instituto Villa-Lobos e completa a monografia intitulada *Guerra-Peixe: Duo para Clarineta e Fagote, traços brasileiros de uma composição*, trabalho que abranje fundamentos teóricos e práticos. Nada disso seria possível, sem a presença do Prof. José Botelho, meu mestre, responsável não só pela minha formação clarinetística, como pela transmissão do entusiasmo e paixão pela música.

Igual estímulo e fonte de profundos conhecimentos teóricos, recebi do professor, orientador e amigo Antônio Guerreiro e do prof. Elione Medeiros, amigo e incentivador, o principal articulador deste recital que encerra este ciclo.

Agradeço todo o conhecimento, amizade e carinho que recebi dos professores e funcionários da Unirio durante estes quatro anos.

Nominar todos que contribuíram para minha formação seria por demais extensivo, portanto apenas citarei aqueles que contribuíram para a realização da monografia: Jane Guerra-Peixe (pelo acesso às fontes primárias), Noel Devos (entrevista), José Wellington, David Korenchender, Josimar Carneiro, Elisabeth Travassos, Rodolfo Cardoso (professores), Dulce, Creseli e Julinho (funcionários do CLA), Marcos dos Passos, Batista Jr (clarinetistas), Michael Sexauer e Janaina Pessoa e Eduardo Prestes.

Pela participação especial nesta apresentação, agradeço também à José Wellington, Diego Abreu e André Januário.

Dedico este recital à minha mãe, Sandra Magalhães, pelo apoio incondicional e à memória do Compositor Guerra-Peixe.

**Luanda Bem**

## Programa

### **Guerra Vicente**

#### Três Peças

Piano Prof. José Wellington

### **Ernani Aguiar**

#### Música a três

Clarineta Diego Abreu

Fagote André Januário

### **César Guerra-Peixe**

#### Duo para clarineta e fagote

Fagote Prof. Elione Medeiros