

## O PIANO DIDÁTICO DE GUERRA-PEIXE: LEVANTAMENTO DA PRODUÇÃO DE 1968 A 1981 E ANÁLISE DE CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS, TÉCNICAS E MUSICAIS DA *SUÍTE INFANTIL N. 3* E DAS *MINIATURAS I A VI*

Ernesto Hartmann<sup>1</sup>

### Resumo

O presente trabalho investiga aspectos técnicos e didáticos, na produção para piano do compositor César Guerra-Peixe, delimitada entre os anos de 1968 e 1981 contextualizando-os em sua fase estética denominada nacionalista. Além de 3 *suites* para piano denominadas “Infantis”, que trespassam as principais fases de sua produção estilística, o compositor brasileiro escreveu um considerável número de peças (algumas inclusive com o franco objetivo didático como as *Minúsculas*) para piano, que podem ser classificadas em nível de dificuldade elementar e intermediário. Para tal tarefa, elaborou-se uma tabela com base na literatura sobre os graus de dificuldade técnica de obras pianísticas, com destaque para esses níveis. Como conclusão, citaram-se as dificuldades técnicas mais frequentemente encontradas no repertório selecionado, que se resumem na *Suite Infantil n. 3* e nas *Miniaturas I, II, III, IV, V e VI*.

Palavras-chave: César-Guerra-Peixe; Repertório didático; piano; Música Brasileira para piano.

### CÉSAR GUERRA-PEIXE’S INSTRUCTIONAL WORKS FOR PIANO – A BRIEF TECHNICAL, STYLISTIC AND MUSICAL ANALYSIS OF HIS COMPOSITIONS FORM 1968 TO 1981

### Abstract

In this paper, I investigate in the César Guerra-Peixe’s works for piano, composed from 1968 to 1981, the main pedagogical aspects contextualizing them in the composer’s stylistic stage, frequently named as “Nationalistic”. Besides the 3 Piano Suites named “for children”, the Brazilian composer also wrote many other works for this instrument that may fit in the elementary or Intermediate level (such as the frankly pedagogical works as the *Minúsculas I,II,III,IV,V* and *VI* and the not named pedagogical *Bagatelles*). In this paper, my focus is on these works that were composed between 1968 and 1981. In order to do so, makes use of the literature on technical problems and challenges in piano pieces, particularly those focused on the already mentioned basic and intermediate levels. As conclusion, it was enumerated the most frequent technical problems found in the selected repertoire which contains the works *Suite Infantil n. 3* and the *Miniaturas I, II, III, IV, V e VI*.

Keywords: César-Guerra-Peixe; Pedagogical works for piano; Brazilian music for piano.

### 1 Introdução

De acordo com a produção artística do compositor César Guerra-Peixe (Petrópolis, 1914 - Rio de Janeiro, 1993), reconhece-se particular relevância dada à música para piano, perceptível nas diversas gravações

1. Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo e professor do Programa de Pós-Graduação em Música (UFPR). Doutor em Música (Linguagem Musical) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Contato: ernesto.hartmann@ufes.br

e trabalhos acadêmicos sobre suas obras para esse instrumento e seu posicionamento no repertório nacional. Guerra-Peixe detinha um bom domínio técnico do piano, conhecia suas particularidades e demonstrava profundo e sólido conhecimento do idioma para esse instrumento, não obstante sua formação como violinista e sua atuação como regente. Em sua produção para piano, destacam-se algumas obras de nível básico e de nível intermediário (mesmo que não estejam classificadas como pedagógicas ou instrucionais) presentes em todas as fases de sua produção, ilustrando suas opções estéticas e sua linguagem de forma bastante representativa.

Dada a sua relevância como compositor, uma razoável produção acadêmica nacional e internacional tematiza os diversos aspectos da multifacetada criação de Guerra-Peixe. Destacam-se entre esses trabalhos acadêmicos, em língua portuguesa, as pesquisas de Randolf Miguel, *A Estilização do Folclore na Composição de Guerra-Peixe*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO em 2006; a organização de Antônio Emanuel Guerreiro no livro *Guerra-Peixe um músico brasileiro* e em sua dissertação de mestrado (também apresentada na UNIRIO), *Guerra-Peixe, sua evolução estilística à luz das teses andradeanas* (1997); *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe* (2004), de André Egg; Margareth Maria Milani e seu trabalho sobre os *Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe: uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra* (dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2008); a pesquisa de Ana Claudia Assis sobre o projeto da Cor nacional e o momento intermediário entre as fases “dodecafônica/serial” e a fase nacionalista andradeana do compositor, além da tese de doutorado dessa autora, defendida em 2006 no Programa de Pós-graduação em História da UFMG – *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954); A Fase dodecafônica de Guerra Peixe: à Luz das impressões do compositor* (dissertação de Mestrado apresentada no programa da UNICAMP, 2002) de Cecília Nazaré de Lima; Clayton Vetromilla e sua investigação em a *Obra para violão de César Guerra-Peixe*, dissertação de Mestrado em Música (defendida em 2002 no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ) e Ernesto Hartmann com suas pesquisas sobre a obra teórica do compositor, com ênfase na apostila *Melos e Harmonia Acústica 1988 – Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 peças para piano de Cláudio Santoro e das Miniaturas nº 1 para piano de Guerra-Peixe* (2011), *O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos* (2013), e *O Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe: um breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachim Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção* (2014). Os trabalhos mencionados ilustram a amplitude do escopo de pesquisas sobre o compositor e sua obra, além de acusarem um aprofundamento teórico considerável, posto que muitos sejam dissertações, ou teses de mestrado e doutorado.

Apesar da pujança e interesse desses trabalhos, poucos ou nenhum deles problematiza a obra pianística do compositor sob a perspectiva didática, selecionando-as por suas características e contextualizando-as nos períodos ou fases estilísticas de Guerra-Peixe. Importa fazer isso, portanto, considerando que a obra desse autor retrata a produção do século XX, com seus conflitos e contradições internas, sua latente ideologia estética (e, sobretudo, política), sua mudança brusca de rumos e sua relevância histórica, uma vez que as obras do período de estudos com Koellreutter e de participação do grupo Música viva, cuja atuação se encerra no final da década de 1940, são documentos vivos desse período da história da música no Brasil.

Da mesma forma, essa problematização revela-se importante pela fusão peculiar e original que Guerra-Peixe realizou entre o folclore nacional (não somente o nordestino), a música popular urbana e a música de concerto, fusão esta, só possível pelas múltiplas atividades desempenhadas por ele e por sua pesquisa séria e aprofundada da música Pernambucana durante sua estada entre 1949 a 1952 em Recife. Para ele e seu mentor, Mario de Andrade, essa fusão deveria ser “elevada a termos de valores artísticos” (GUERRA-PEIXE, 1971).

Quase duas décadas após sua enunciação, permanece válida a afirmação de Gandelman de que, entre os problemas mais marcantes no tocante à circulação e ao reconhecimento do repertório brasileiro, seja para piano ou qualquer outra formação, destacam-se a “dificuldade de acesso às obras (boa parte ainda manuscrita, com seus autores) e um movimento editorial restrito” (GANDELMAN, 1997, p.27). Hoje, quase vinte cinco anos após a morte de Guerra-Peixe, muito pouco mudou, apesar de alguns esforços isolados e louváveis, como o do SESC partituras<sup>2</sup>, o que nos remete ao outro motivo que imputa relevância ao presente trabalho, a análise de obras publicadas e outras que ainda permanecem em manuscrito ou de difícil acesso (como o caso da *Suíte infantil nº 3*)<sup>3</sup>. O presente trabalho investiga, na produção para piano do compositor (delimitada de 1968 -1981), quais obras podem ser empregadas com fins didáticos e aponta suas características proeminentes, contextualizadas na cronologia de suas fases estéticas. O critério de escolha, essencialmente, fundamenta-se na denominação da obra para fins didáticos pelo próprio compositor (ex. *Suíte infantil*) ou na sua pertinência quanto à tabela de competências que figura adiante.

Por meio da breve revisão do referencial teórico sobre a classificação de grau de dificuldade técnica pianística (BARANCOSKI, USZLER, GANDELMAN e ZORZETTI) elaborei uma tabela com as habilidades e competências desenvolvidas nos níveis básico e intermediário do ensino do piano. Essa tabela serve de ferramenta para a análise das obras selecionadas, a saber: *Suíte infantil nº3* (1968) e as *Minúsculas I a VI* (1981), de modo a identificar e descrever suas principais dificuldades detalhadamente. Ressalto que essa tabela é uma síntese, que, antes de tudo, limita-se a ser uma proposta fundamentada nos elementos presentes e frequentes em algumas das obras consideradas representativas do repertório didático, com especial destaque para o *Mikrokosmos* de Bela Bartók, não sendo, sob nenhuma hipótese, normativa.

Dessa forma, a pesquisa se divide em: apresentação da produção geral para piano de Guerra-Peixe, definição dos critérios para fundamentação da ferramenta (tabela de habilidades e competências), análise contextualizada das obras selecionadas e conclusões.

## 2 A produção de Guerra-Peixe para piano

No catálogo oficial do compositor (GUERRA-PEIXE, 1971) constam cinquenta e cinco títulos, divididos em música para orquestra, música de câmara e músicas para piano. No presente trabalho, foram incluídas as obras anteriores a 1944, apontadas por Guerra-Peixe como “interditas”, uma vez que estas têm sido cada vez mais consideradas como objeto de pesquisa, além das obras compostas após a confecção do catálogo e que constam no site oficial do compositor<sup>4</sup>. A Tabela 1 a seguir apresenta um quadro cronológico da produção para piano do compositor classificada em suas quatro fases<sup>5</sup>:

**Tabela 1 – Quadro cronológico da produção pianística de César Guerra-Peixe**

Fase “Nacional”		Fase “Dodecafônica”	
1938	<i>Desafio</i>	1944	<i>Quatro bagatelas</i>
1938	<i>Três entretenimentos</i>	1945	<i>Música nº 1</i>
1942	<i>Sonata</i>	1945	<i>Quatro peças breves</i>
1942	<i>Suíte infantil nº1</i>	1946	<i>Dez bagatelas</i>

2. Em seu site, até a presente data, existem 61 registros de obras de Guerra-Peixe para diversas formações, disponíveis para download.

3. Cujas partituras foram cedidas gentilmente ao autor pela professora Saloméa Gandelman.

4. Projeto Guerra-Peixe, acessado em 10 de setembro de 2016, infelizmente não mais disponível.

5. HARTMANN, Ernesto. **O piano didático de César Guerra-Peixe** – uma breve análise dos problemas estilísticos, técnicos e musicais da sua produção de 1942 até 1949. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31.

1944	À infância	1947	<i>Duas peças e Coda</i>
		1947	<i>Larghetto</i>
		1947	<i>Música nº2</i>
		1947	<i>Peça para dois minutos</i>
		1947	<i>Miniaturas nº1</i>
		1947	<i>Miniaturas nº2</i>
		1948	<i>Miniaturas nº3</i>

Transição <sup>6</sup>		Fase “Nacionalista”	
1949	<i>Miniaturas nº4</i>	1949	<i>Suíte para piano nº1</i>
1949	<i>Peça</i>	1949	<i>Valsa nº1</i>
1949	<i>Prelúdios I, II e III</i>	1949	<i>Valsa nº2</i>
1949	<i>Suíte Infantil nº 2</i>	1949	<i>Valsa nº3</i>
		1950	<i>Sonata para piano nº1</i>
		1951	<i>Sonatina para piano nº1</i>
		1954	<i>Suíte para piano nº2 “Nordestina”</i>
		1954	<i>Suíte para piano nº3 “Paulista”</i>
		1967	<i>Sonata para piano nº2</i>
		1968	<i>Suíte infantil nº3</i>
		1969	<i>Sonatina para piano nº2</i>
		1979	<i>Sugestões poéticas em memória de Fernando Pessoa</i>
		1979	<i>Prelúdios tropicais nº1, 2, 3 e 4</i>
		1980	<i>Prelúdios tropicais nº5, 6 e 7</i>
		1981	<i>Minúsculas nº1, 2, 3, 4, 5 e 6</i>
		1982	<i>O gato malhado</i>
		1987	<i>Tocata do Joizinho</i>
		1987	<i>No estilo popular urbano<sup>7</sup></i>
		1988	<i>Prelúdios tropicais nº8, 9 e 10</i>
		1993	<i>Rapsódica</i>

Piano a 4 mãos	
1991	<i>Telefone de gente amiga</i>

6. Para esse cálculo os *Prelúdios tropicais nºs 1 a 10* foram considerados como um grupo de três obras (1 a 4; 5 a 7 e 8 a 10), de acordo com suas datas de publicação.

7. Obra em quatro movimentos que podem ser tocados juntos ou isolados: *Vinte de Janeiro* (Choro); *Falso pau-de-arara* (baião); *Tema de domingo* (Valsa lenta) e *Espertinho* (Choro alegre).

Algumas observações podem ser feitas sobre a Tabela 1. Ao total constam quarenta<sup>8</sup> obras escritas para piano (mais uma para piano a 4 mãos) em sua produção, distribuídas da seguinte forma: cinco na fase nacional, onze na fase dodecafônica, quatro na fase de transição e vinte em sua fase nacionalista; a produção de Guerra-Peixe traduzida em formas de maior porte se deu quase exclusivamente em sua fase nacional, pois nessa fase, quatro de suas *Sonatas* ou *Sonatinas* foram compostas<sup>9</sup>. A produção do compositor revelou-se constante, ao compondo pelo menos uma peça por ano, entre 1944 e 1951. O maior hiato entre suas composições para piano se observa no período de 1954 a 1967. Outro longo período sem produção para piano foi o de 1969 até 1979. Fora isso, desconsiderando as esporádicas interrupções (1982-1987 e 1988-1993), sua produção foi constante<sup>10</sup>.

### 3 Definição do conceito de Nível básico e Nível intermediário de interpretação pianística

Ingrid Barancoski menciona Marianne Uzler em seu artigo sobre a literatura pianística pedagógica do século XX. Essa menção se deve ao fato de que Uzler, em seu livro *The well-tempered keyboard teacher*, chama a atenção para algumas características presentes em uma possível classificação das dificuldades técnicas pianísticas dos níveis básico e intermediário:

- *legato* e *staccato* na posição de cinco dedos, com extensão para o intervalo de sexta, e com mãos alternadas;
- notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas);
- diversidade nos estilos de acompanhamento;
- tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados;
- movimento relacionado a fraseados e ligaduras;
- deslocamento lateral no teclado;
- cruzamento de mãos; (UZLER *apud* BARANCOSKI, 2004, p.90).

Ainda de acordo com UZLER (*apud* BARANCOSKI, 2004), a estas competências, podemos adicionar as seguintes:

- extensão básica de dinâmica: do piano ao forte;
- compreensão e execução dos sinais de crescendo, diminuindo, *ritardando*, a tempo e fermata;
- uso do pedal;
- alguma independência de dinâmica e articulação entre as mãos;
- passagem do polegar;
- execução de escalas maiores, em uma ou duas oitavas, de mãos separadas ou em movimento contrário.

Em seu referencial *Compositores brasileiros – Obras para piano 1950-1988*, Salomea Gandelman, ao elucidar a metodologia subjacente a seu trabalho, questiona se seria possível inferir um determinado grau de dificuldade a uma peça, visto que esse conceito está imbuído de um elevado grau de subjetividade, apontando, inclusive, para as dificuldades não só do estudante, mas, sobretudo, do professor: “A avaliação

8. Para esse cálculo os *Prelúdios tropicais n.ºs 1 a 10* foram considerados como um grupo de três obras (1 a 4; 5 a 7 e 8 a 10), de acordo com suas datas de publicação.

9. Vale observar que Guerra-Peixe considerava as *Músicas* (n.º1 e n.º 2) equivalentes à Sonata (SERRÃO *in* FARIA *et al.* 2007. p.67).

10. No que diz respeito às obras constantes no catálogo disponível no site oficial do compositor: *Nagô, Nagô, Nagô* (data de composição desconhecida); *Três entretenimentos* (anterior a 1944); *Suíte* (1939-1942); *Três toadinhãs* (1949) e *Modinha* (1979), não foi possível encontrar informação nem ter acesso às partituras ao longo deste trabalho, portanto, por ora, nada podemos acrescentar sobre elas.

do grau de dificuldade de uma obra e de sua aplicabilidade no ensino, além de subjetiva, passa, pois, pelo crivo da relativização” (GANDELMAN, 1997, p.29). A autora propõe então como solução, a divisão em quatro grandes faixas referenciais, tendo como modelo para as três primeiras as dificuldades apresentadas no *Mikrokosmos* de Bela Bartók. Nessa divisão, Gandelman identifica e associa o nível elementar com o *Volume I* do *Mikrokosmos*; o nível intermediário com os *Volumes II a V*; o nível avançado com o *Volume VI*, e o nível virtuosístico com obras de maior porte tradicionais do repertório como, por exemplo, a *Sonata nº 7* para piano de Prokofiev. Ainda, Gandelman propõe uma subdivisão interna dentro das faixas criando três subníveis, porém essa subdivisão não está precisamente estabelecida com base nos critérios técnicos apresentados, e, por esse motivo, não será utilizada neste trabalho.

Na Tese de Doutorado *Proposta de repertório de música brasileira para os níveis introdutório e elementar* de Denise Zorzetti, a autora observa que, “apesar de não existir uma linha divisória exata entre níveis de dificuldade, é consenso entre autores e pedagogos a utilização dos termos elementar, intermediário e avançado para descrever os diferentes níveis de adiantamento de um aluno” (ZORZETTI, 2010, p.148).

consideramos como nível elementar a etapa que se segue imediatamente ao nível introdutório, na qual o aluno já domina os elementos básicos de leitura, reconhece os símbolos e sinais musicais e é capaz de executar peças que contenham elementos citados por *Uzsler et al* como pertencentes ao nível elementar e, ainda, aquelas que se assemelhem às obras que compõem o *Volume I* do *Mikrokosmos* de Bartók (ZORZETTI, 2010, p.2).

Ao comentar as escolhas de Gandelman, Zorzetti analisa a proposta de definição de níveis detalhando o conceito de nível elementar:

Ao observarmos o conteúdo do *Mikrokosmos I* percebemos os seguintes aspectos referentes à execução pianística:

- Utilização da posição de cinco dedos em diferentes alturas e com pequenos deslocamentos;
- Ritmos simples, com o emprego apenas de semibreve, mínima, semínima (também com o ponto de aumento) e suas pausas correspondentes;
- Compassos utilizados: 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 6/4;
- Melodias em uníssono, movimento contrário e em estilo de cânone;
- Uso das indicações: piano, forte, meio-forte, *legato*, crescendo, diminuendo e os sinais de acento: > e *sf*;
- Pouco uso de alterações (ZORZETTI, 2010, p.145).

Já a respeito do nível intermediário, Zorzetti –parafrazeando Uzsler – escreve que,

o “nível intermediário” é aquele para o qual o aluno está apto depois de um ou dois anos de estudo, ou seja, é aquele aluno que já domina as habilidades técnicas básicas que o possibilita a tocar piano e já domina a notação musical, que o habilita a ler e a fazer música ... dessa forma, classificamos as peças de acordo com os elementos que USZLER (1991, p.184) lista como sendo aqueles frequentemente utilizados em obras de “nível intermediário,” dentre os quais citamos: tríades em uma mão, em bloco ou quebradas, no estado fundamental e inversões; duas vozes independentes; variedade de andamentos, dinâmica e texturas; contraste de toque e dinâmica entre as duas mãos; ornamentos com propósitos expressivos; uso de todo o teclado e expansão e contração da mão além da posição dos cinco dedos (ZORZETTI, 2008, p.44).

Aparentemente há um consenso entre as autoras a respeito de um conjunto de habilidades que delimitam os níveis básico e intermediário, mesmo que as fronteiras entre esses dois não fiquem claramente definidas, o que talvez seja mesmo impossível, posto que essa discussão propositalmente isola o componente técnico e não leva em consideração o grau de maturidade demandado em cada peça. Todavia, esse isolamento é viável especificamente no caso em questão, pois mesmo que não se aplique à totalidade das peças em análise, a maioria delas foi concebida com o objetivo pedagógico, logo, moderando suas demandas técnicas (que por si só também contém um considerável componente subjetivo) e musicais.

Com base na compilação dessas habilidades, como citadas pelas autoras, estabeleço uma tabela que associa cada competência (conjunto de habilidades) a uma ou mais habilidades requeridas em cada nível (básico e intermediário – uma vez que não se diferenciam subníveis internos). O objetivo da Tabela 2 é facilitar a categorização, proporcionando uma ferramenta para classificação de cada uma das peças que serão analisadas ao longo do trabalho.

**Tabela 2 – Quadro de competências nos níveis intermediário e básico**

COMPETÊNCIA	BÁSICO	INTERMEDIÁRIO
Articulação, toque e gesto pianístico	Legato e staccato na posição de cinco dedos, com extensão para o intervalo de sexta, e com mãos alternadas.	Movimento relacionado a fraseados e ligaduras.
Movimento da mão e do braço	Deslocamento lateral no teclado.	Uso de todo o teclado e/ou expansão e contração da mão além da posição dos cinco dedos.
	Passagem do polegar.	Execução de escalas maiores, em uma ou duas oitavas, de mãos separadas ou em movimento contrário.
Polifonia	Notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas).	Escrita a duas vozes independentes.
	Uso de tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados.	Uso de tríades em uma mão, em bloco ou quebradas, no estado fundamental e inversões.
Dinâmica e Agógica	Extensão básica de dinâmica: do piano ao forte e a compreensão e execução dos sinais de crescendo, <i>diminuindo</i> , <i>ritardando</i> , <i>a tempo</i> e <i>fermata</i> .	Variedade de andamentos, dinâmica e texturas, com ou sem alguma independência de dinâmica, e articulação entre as mãos.
Expressão		Ornamentação com propósitos expressivos.
		Diversidade nos estilos de acompanhamento.
		Uso do pedal (direito)

Cabe reiterar que, pela própria natureza subjetiva da questão, categorizar uma obra dentro de qualquer um desses níveis é secundário em relação à tarefa do professor de piano de perceber, compreender e contextualizar o progresso do estudante, detectando quais são exatamente suas habilidades, suas condições técnicas e suas condições cognitivas para executar uma determinada obra. Como já demonstrou Keith Swanwick (1999) em *Teaching Music Muscially*, os problemas musicais retornam em diferentes níveis de profundidade e dificuldade em forma de espiral, da mesma maneira que os problemas técnicos.

Naturalmente, um deslocamento da mão, uma passagem do polegar, ou mesmo uma nota dupla são problemas, que se apresentam nominalmente iguais, tanto em uma peça para iniciantes de Dmitri Kabalevsky como nos estudos de Frederic Chopin. Todavia, é o grau de dificuldade motora e musical de cada caso que efetivamente se torna o determinante para uma categorização.

#### 4 As fases estilísticas na obra de Guerra-Peixe

Guerra-Peixe divide a sua produção em três fases distintas: a fase inicial ou nacional (1942-1944), a fase dodecafônica (1944-1949) e fase nacionalista (1949-1993). Como as obras objeto de estudo deste trabalho foram compostas em 1949 e 1981, elas se incluem, portanto, na fase nacionalista.

##### A fase nacionalista (1949-1993)

A terceira fase de Guerra-Peixe, a fase nacional, emerge de uma conjunção de fatores que culminam no final da década de 1940 com o abandono da técnica dos doze sons como o princípio gerador de suas composições. Essencialmente, são eles (difícil afirmar qual ou quais são as mais relevantes):

- a) a orientação para as seções internacionais, por meio de seus representantes<sup>11</sup>, clara e inequívoca da Coordenação do *II Congresso de compositores progressistas* (leia-se Partido Comunista da URSS) para o abandono das práticas “vanguardistas e decadentes<sup>12</sup>” e sem relação com a cultura popular (confundida naquele momento com o folclore);
- b) a cisão com Koellreutter por motivos pessoais e ideológicos (muitos decorrentes das resoluções do supracitado Congresso, as quais Koellreutter foi reticente);
- c) o questionamento do próprio compositor sobre os rumos que sua produção estava tomando enquanto ainda, em maior ou menor grau, era fiel à técnica dos doze sons;
- d) sua mudança para Recife/PE, que o obrigou a recusar um convite de Hermann Scherchen para estudar na Suíça em decorrência de um projeto de pesquisa da música popular e folclórica nordestina, viabilizado pelo contrato que assinou com uma rádio local.

Se na primeira fase nacionalista o compositor uniu a técnica tradicional europeia (tonal) aos ritmos inspirados no folclore (como foi o caso da *1ª Suíte infantil*), nesta última, sem a orientação de Koellreutter, Guerra-Peixe busca sua emancipação e afirmação como compositor maduro. Nesse ponto, sua viagem (um dia após seu casamento) para um centro afastado, porém musicalmente rico, parece ter sido decisiva. Em Recife, no início da década de 1950, Guerra-Peixe teve contato com inúmeras manifestações folclóricas, hospedou músicos em sua casa para poder estudar próximo às práticas de execução da rabeca, e dos instrumentos de

11. O delegado brasileiro no referido congresso, era o compositor e colega de Música Viva e estudos com Koellreutter, Claudio Santoro (HARTMANN, 2010).

12. Dentre elas o “dodecafonismo”.



percussão. Frequentou terreiros religiosos, sempre ávido por informações musicais que pudessem lhe auxiliar em sua nova perspectiva estética. Estava conhecendo de perto parte do folclore brasileiro.

Como resultado de seu engajamento nessa nova fase, ele produz uma série de vinte artigos sobre “Um século de música no Recife”, um de seus mais célebres textos que investiga a vida musical recifense por meio das edições da Casa Victor Prealle e da Casa da música. Já no início de seu trabalho como arranjador da Rádio Jornal do Comércio de Recife, compôs uma *Suíte para orquestra de cordas* em que buscou experimentar sua nova proposta estética. O sucesso dessa obra, assim como da *Abertura Solene*, obra premiada no concurso de composição organizado pela prefeitura de Recife para comemorar o primeiro centenário do Teatro Santa Isabel e da *1ª Sonata para violino*, escrita pouco tempo depois e que lhe rendeu uma menção honrosa do teatro de Arte Moderna de São Paulo, todas elas já com elementos definidos dessa terceira fase, provavelmente lhe deu o estímulo necessário para abandonar definitivamente a estética formalista de sua segunda fase.

Muito posteriormente, ao refletir sobre suas atividades, o compositor afirmou:

Eu sempre tive duas atividades. Uma como arranjador e outra como compositor. Eu sempre pensei que não tinha nada a ver uma coisa com a outra. Mas como arranjador eu tive uma experiência muito grande, certa ordem para ver as coisas, por ser uma coisa mais simples. Mesmo quando a gente faz uma coisa mais avançadinha para o público, sempre tem um limite (GUERRA-PEIXE, 1992b).

Tal reflexão espelha sua preocupação com a receptividade, comunicabilidade e aceitação, (além de ideologicamente a “função social”) de sua obra.

Durante os três anos que residiu no Recife e, mesmo posteriormente ao retornar à região Sudeste para residir em São Paulo em 1953, o compositor mostrou-se muito ativo em três atividades: compor de acordo com seu novo estilo, frequentar cursos e se informar ao máximo, inclusive com pesquisa de campo sobre o folclore brasileiro – matéria prima para sua produção, e produzir artigos cujos temas brotavam com base em suas reflexões sobre a situação da música brasileira, do resultado parcial de suas pesquisas e da sua condição como compositor nacional.

A inclinação pela temática nacional já o acompanhava desde muito cedo, mas foi com a leitura de Mario de Andrade, já em 1938, que essa busca pelo nacional em sua música se fez cada vez mais presente e necessária em sua obra.

Era uma época difícil, muito músico sem emprego, muita concorrência; mas consegui o primeiro emprego na Taberna da Glória de saudosa memória para os boêmios da Lapa. E depois na Casa Belas Artes. Foi então que tive a primeira revelação ao ler o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mario de Andrade. Eu nem sabia que existia a tal de Música Brasileira... Fazia uns arranjos de música popular de orelhada, e fui para a Odeon substituir o maestro Rondon. O outro arranjador era o Pixinguinha. Essa responsabilidade maior e a leitura de Mario me fizeram estudar a sério; procurei então um professor e encontrei um ótimo em Newton Pádua. E quando menos esperava virei compositor (GUERRA-PEIXE, 1974)

Apesar de alguns autores destacarem uma prévia e originária inclinação do compositor ao nacionalismo, na nova fase que se inicia em 1949, posicionamentos importantes e amadurecidos podem ser apontados. Entre eles, está a ideia de que seria inapropriado simplesmente resgatar o nacionalismo já feito por Villa-Lobos, Luciano Gallet ou Alberto Nepomuceno<sup>13</sup>. Para solução desse problema, independentemente

13. Trata-se do mesmo diagnóstico feito por Claudio Santoro no final da década de 1940 (HARTMANN, 2010).

das tendências anteriores de Guerra-Peixe, os ideais de Mario de Andrade descritos no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de como deveria ser a evolução do compositor e da música nacional foram, indubitavelmente, os norteadores. O depoimento a Randolf Miguel, em 1991, esclarece como Villa-Lobos serviu apenas como referência de possibilidades, e não como um modelo para a nacionalização da sua música: “Depois que conheci Villa-Lobos as coisas se alargaram. Não o imitando, mas compreendendo outras possibilidades. Nunca imitei Villa-Lobos, acho que fui o único compositor que se livrou da influência dele (GUERRA-PEIXE, 1991).

Entendia Mario de Andrade que (nas próprias palavras de Guerra-Peixe de 1971<sup>14</sup>):

nos países em que a cultura aparece de empréstimo que nem os americanos, tanto o indivíduo como a Arte nacionalizada tem de passar por três fases:

1ª – a fase da tese nacional;

2ª – a fase do sentimento nacional;

3ª – a fase da inconsciência nacional” (Ensaio Sobre a Música Brasileira).

Então o responsável por este escrito acredita estar começando exatamente a primeira das fases. Por quê? Algumas perguntas se impõem.

1. Seria esta fase – a da tese nacional, em que se coloca o autor destas notas – uma “volta” inútil a Nepomuceno e Gallet?
2. Teriam os mencionados compositores se aprofundado nas experiências a ponto de haverem dito a última palavra sobre o assunto?
3. Os recursos de que atualmente se dispõe dos meios de expressão – e mais os conhecimentos técnico-sociológicos, em termos de tecnologia – seriam tão limitados como há 40 anos?
4. E a música “nacionalista” por atitude – uma época em que muitos países estão a fazer a sua independência política, econômica e cultural – seria, como dizem alguns grupos do Brasil e do exterior, um itinerário “gasto”, “superado” e “inatural”? (MARIO DE ANDRADE Apud GUERRA-PEIXE, 1971).

Os questionamentos de Guerra-Peixe se refletem na sua obra e nos seus textos, sempre sensíveis às questões fundamentais da estética nacionalista. Outrossim, o compositor havia encontrado uma perspectiva clara e uma rota, a qual poderia trilhar sem se desviar demasiadamente do objetivo central. As fronteiras estavam razoavelmente estabelecidas, assim como os supostos estágios a serem superados estavam definidos. Eis os princípios paradigmáticos de sua terceira fase, que perdurará (com alguma variação) até o falecimento do compositor no início de 1993.

Desse período, destaco dentro de uma produção rica, tanto quantitativa como qualitativamente (inclusive por causa de sua duração, pouco mais de quatro décadas) duas obras com as características adequadas aos propósitos deste trabalho: a *Suíte infantil n.3* (1968) e as *Minúsculas nº1, 2, 3, 4, 5 e 6* (1981).

A *Suíte infantil nº3* (1968) é a terceira e última composição de Guerra-peixe com esse título, do gênero musical suíte, que significa, essencialmente, um agrupamento de danças. É muito simbólico que cada uma das três suítes represente, em maior ou menor medida, cada uma das três fases atravessadas pelo compositor ao longo de sua trajetória.

A *Suíte infantil nº 3* é uma obra composta por três peças: *Marcha-rancho*, *Toada* e *Frevo*. Esta última dança, claramente é resultado do que Guerra-Peixe aprendeu e estudou em Recife onde travou contato direto e frequente com os foliões de Olinda e Recife.

14. Optei por citar esta célebre passagem do Ensaio sobre a Música Brasileira com base no currículo de Guerra-Peixe para contrapor-la aos questionamentos do compositor em sua própria ótica, sendo absolutamente pertinentes ao momento em discussão no texto.

Sobre essa *Suíte*, Gandelman afirmou, já destacando algumas das habilidades requeridas para a sua execução, que são (exemplos 1 e 2),

três peças de inspiração popular em forma ternária, contrastantes quanto a gênero e andamento. Linha melódica no baixo com acompanhamento de acordes com função percussiva. Seção central, em andamento inferior ao inicial, sugestiva de melodias do cancionero popular – *Marcha-rancho*. Balanço de toada a partir da repetição de desenhos rítmicos e melódicos – *Toada*. Síncopes, acentos, inícios de frase acéfalos, tipos de articulação e tratamento harmônico sugestivos de frevo instrumental – *Frevo*. “Bossa rítmica”, tempo plástico, Variedade de toques; notas dobradas, acordes de âmbito estreito. Andamento vivo no *Frevo*. Nível intermediário (I) (GANDELMAN, 1997, p.78).

Ruth Serrão também comenta sobre as características gerais da peça,

Em três movimentos – *Marcha-rancho*. *Toada* e *Frevo* – a *Suíte infantil nº3*, de 1968, também composta para o seminário de Música do Museu da Imagem e do Som. Foi publicada pela Editora Arthur Napoleão, em 1973. Apesar de não usufruir da mesma popularidade da *primeira suíte*, é uma peça inspirada, onde encontramos algumas dificuldades técnicas como as escalas em terças dobradas, no *Frevo*. A *Marcha-rancho* exige uma boa coordenação motora, com sua melodia no baixo e um acompanhamento ritmado no soprano (SERRÃO in FARIA et al, 2007, p.69).



Ex. 1 – Suíte infantil nº3 – Marcha-rancho – mudança de modo; c. 9-12. Fonte: Manuscrito (1968)



Ex. 2 – Suíte infantil nº3 – Frevo; c. 1-7. Fonte: Manuscrito (1968)

Aplicando a tabela de habilidades e competências, temos, para a 3ª *Suíte infantil*, as seguintes características técnicas:

**Tabela 3 – Competências exigidas na Suíte infantil nº 3 de César Guerra-Peixe**

BÁSICO					
<i>Legato e staccato</i> na posição de cinco dedos, com extensão para o intervalo de sexta, e com mãos alternadas;	Deslocamento lateral no teclado	Passagem do polegar;	Notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas);	Uso de tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados;	Extensão básica de dinâmica: do piano ao forte, além da compreensão e execução dos sinais de crescendo, diminuindo, <i>ritardando</i> , <i>a tempo</i> e <i>fermata</i>
<b><i>Suíte infantil nº 3</i></b>	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim

INTERMEDIÁRIO					
	Movimento relacionado a fraseados e ligaduras.	Uso de todo o teclado e/ou expansão e contração da mão além da posição dos cinco dedos.	Execução de escalas maiores, em uma ou duas oitavas, de mãos separadas ou em movimento contrário.	Escrita a duas vozes independentes.	Uso de tríades em uma mão, em bloco ou quebradas, no estado fundamental e inversões.
<b><i>Suíte infantil nº 3</i></b>	Sim	Sim	Sim	Sim	Não se aplica
	Variedade de andamentos, dinâmica e texturas com ou sem alguma independência de dinâmica e articulação entre as mãos.	Ornamentação com propósitos expressivos.	Diversidade nos estilos de acompanhamento.	Uso do pedal (direito).	
<b><i>Suíte infantil nº 3</i></b>	Sim	Não se aplica.	Sim	Sim	

Dentre toda a produção do autor, as *Minúsculas nºs 1, 2, 3, 4, 5 e 6* (maio e junho de 1981) são, talvez, as obras para piano mais didáticas do compositor. Elas compõem, conjuntamente com as *Breves para violão*, um grupo de obras escritas no primeiro semestre de 1981 para fins didáticos. Posteriormente, o compositor escreveria outras obras – *Páginas soltas*, que seriam reorganizadas no *Caderno de Mariza para violão*-1983, outra obra didática.

Heitor Alimonda, grande intérprete de Guerra-Peixe e amigo pessoal do compositor comenta sobre as peças:

se examinarmos, por exemplo, as *Minúsculas para piano*, o que se constata é tratar-se de uma série de trechos musicais regidos por uma diretiva emocional, mesmo quando a preocupação esteja ligada ao processo de composição que passa a estar a serviço da expressão. Inclusive, os pequenos trechos

são organizados em grupos dentro dos quais se completam ou mesmo se agridem expressivamente. Criam tensões (Alimonda *in* FARIA *et al.* 2007, p.109).

Para Gandelman, elas são “seis pequenas suítes em nível intermediário (I), cada uma com três peças de caráter contrastante, abordando temáticas variadas – de gêneros populares brasileiros a questões pianísticas. Modalismo, cromatismo, influência de Bartok” (GANDELMAN, 1997, p.82).

A ficha da obra no catálogo de obras, disponível no site oficial do compositor informa que:

*Minúsculas II* fazem parte de uma série de seis “Minúsculas” compostas para piano, obra didática para iniciante, mas não de caráter “infantil”. Heitor Alimonda executou as seis Minúsculas em primeira audição num recital a meio de Brahms, Debussy e outros autores qualificados. O compositor transcreveu para cordas, com pequenas alterações, as *Minúsculas II*. Cada peça desta série conta com uma pequena suíte, que em parte de piano não passa de duas páginas.<sup>15</sup>

Ruth Serrão também apresenta um depoimento sobre essas obras:

Nas seis *Minúsculas*, compostas e publicadas em 1981, pela Edição Opus da Irmãos Vitale. Guerra-Peixe nos oferece uma proposta mais arrojada: seis pequenas suítes, cada uma com três movimentos curtos (entre 12 e 20 compassos). Com experiência e maturidade musical, o autor consegue passar do dramático ao romântico e ao burlesco, sem esquecer nosso folclore, sugerindo, ainda a polifonia do barroco e a vitalidade de Bartók, preservando suas próprias características melódicas e harmônicas. Confessou-me sua primeira intenção de escrever essas peças na clave de sol; mas bem aconselhado pelo pianista e professor Heitor Alimonda (1922-2002), responsável pelo dedilhado desta coleção, mudou a escrita, visto ser a leitura em duas claves uma prática generalizada (SERRÃO *in* FARIA *et al.* 2007, p.69).

A quantidade de comentários sobre essa obra atesta, além do grau de reconhecimento que gozava Guerra-Peixe no seu círculo de amizades na última década de sua vida, o reconhecimento das *Minúsculas* tanto como uma obra de capital importância na produção do compositor em virtude de suas características composicionais, como contribuição relevante para o repertório pedagógico do instrumento.

Do ponto de vista composicional, as *Minúsculas* mostram um compositor não mais restrito integralmente a uma estética exclusivamente nacionalista. O último grupo de peças, a *Minúsculas VI*, por exemplo, não faz nenhuma alusão a qualquer tópica nacional, ao contrário, presta homenagem a três estilos distintos da história da música, o Barroco (*Barroquinho*), o Romântico (*Noturno*) e o Moderno (*Bartók*). Talvez esse ecletismo seja um dos traços mais marcantes de seu estilo tardio.

No aspecto pianístico, as *Minúsculas* realmente são obras voltadas para um fim pedagógico. As *Minúsculas I* e a *Minúsculas IV* iniciam com uma *Introdução* e um *Prelúdio* respectivamente, talvez dividindo a obra em duas partes. A sua organização fortemente sugere isso, quando, por exemplo, utiliza o compasso composto nas *Suítes II e V* (segunda peça de cada parte – exemplo 3) e, ao trabalhar os diversos tipos de problemas técnicos, como a passagem do polegar<sup>16</sup> (exemplo 5) ao final do primeiro grupo de três *Suítes* e culminando no *Noturno* (2ª peça da última *Suíte* - exemplo 6) com o uso da superposição de planos na última *Suíte* do segundo grupo. Este último grupo, por quase todo ser estruturado em problemas polifônicos é a suíte da obra que mais demanda tecnicamente e musicalmente.

15. Site oficial - Projeto Guerra-Peixe, acessado em 10 de setembro de 2016, atualmente indisponível.

Ainda, destaca-se o uso da escala Pentatônica aliado ao contraste de compassos, texturas e dinâmicas já logo nos primeiros compassos da primeira peça da *Minúsculas V – Canto Negro* (exemplo 7).

A Tabela 4, a seguir, ilustra a sequência das *Minúsculas* com uma brevíssima descrição dos principais elementos característicos de cada peça:

**Tabela 4 – Características das Minúsculas de César Guerra-Peixe (2).**

	Peça	Compasso	Andamento	Estilo	Característica mais marcante
<b>Minúsculas I</b>	<i>Introdução-</i>	4/4	Semínima = aprox. 120	Neutro	Melodia oposta a um baixo em contraponto de Semínimas.
	<i>Dramático (Andante)</i>	3/4 alternando com 4/4	Semínima = aprox. 80	Neutro	Unísono e movimento, paralelo.
	<i>Marchando (Quase Marcia)</i>	4/4	Semínima = aprox. 112	Leve toque nacionalista com ritmo similar ao da <i>Sonatina nº2 - 1º movimento</i>	Intervalos de Quintas opostos a intervalos de Quintas no baixo em dois planos de vozes.
<b>Minúsculas II</b>	<i>Caminhando</i>	4/4	Semínima = aprox. 100	Neutro	Harmonia sofisticada e tonal. Melodia com acompanhamento em intervalos ou tríades.
	<i>Cantiga (Adagio)</i>	6/8	Colcheia = aprox. 88	Nacionalista	Imitação polifônica.
	<i>No estilo carioca (Allegro molto moderato)</i>	4/4	Semínima = aprox. 112	Nacionalista	Sugestão de <i>Bossa nova</i> com repetição modulante de sequências melódicas e harmônicas. Intervalos de Terças repetidas na mão esquerda.
<b>Minúsculas III</b>	<i>Fanfarra (Allegro semínima = aprox. 120) 4/4</i>	4/4	Semínima = aprox. 120	Neutro	Uso constante de <i>Ostinato</i> e movimento paralelo.
	<i>Valseado (Tempo de valsa lenta)</i>	¾	Semínima = aprox. 116	Nacionalista	Melodia e acompanhamento de valsa. Intervalos de Terças na mão direita
	<i>Indiozinho Carnavalesco (Allegro semínima = aprox. 112) 4/4</i>	4/4	Semínima = aprox. 112	Melodia imitativa do estilo de <i>Caboclinhos do Recife</i> – declaradame- te nacionalista	Contraste entre unísono, <i>staccato</i> e articulação viva.

<b>Minúsculas IV</b>	<i>Prelúdio (Moderato)</i>	4/4	Semínima = aprox. 80	Neutro	Uníssono, acompanhamento contra grupos de intervalos em Semínima.
	<i>Contrastes (Lento)</i>	3/4	Semínima = aprox. 96	Neutro	Uníssono oposto à textura coral homorrítmica.
	<i>Caipira (Allegro)</i>	4/4	Semínima = aprox. 100	Nacionalista	Uníssono oposto ao movimento paralelo oposto ao <i>ostinato</i> .
<b>Minúsculas V</b>	<i>Canto Negro (Presto)</i>	4/4 alternando com 3/4	Semínima = aprox. 144	Nacionalista	Melodia oposta a acompanhamento em forma de antífona – escala pentatônica.
	<i>Coral (Allegretto)</i>	4/4 com alternância com 2/4 e 3/4	Semínima = aprox. 112	Neutro	Movimento paralelo contrário
	<i>Mãos cruzadas (Vivace)</i>	12/8	Semínima = aprox. 132	Neutro	Cruzamento de mãos; articulação acentuada uso constante de tríades. Estática x dinâmica rítmica.
<b>Minúsculas VI</b>	<i>Barroquinho (Allegro molto moderato)</i>	4/4	Semínima = aprox. 104	Neutro	Polifonia e articulações contrastantes simultâneas.
	<i>Noturno (Adagio)</i>	4/4	Semínima = aprox. 56	Neutro	Tríades, <i>ostinato</i> canto na voz superior (quatro planos sonoros distintos) – pedalização e <i>una corda</i> explicitamente indicados.
	<i>Lembrando Bartók (Allegro ma non troppo)</i>	4/4	Semínima = aprox. 120	Neutro	Movimento paralelo.

**2-Cantiga**

Adagio (♩ = 88)

**1-Barroquinho**

Allegro molto moderato (♩ = 104)

Ex. 3 – Minúsculas II - Cantiga; c. 1-4 e Minúsculas VI – Barroquinho; c. 1-4 – textura polifônica imitativa. Fonte: Ed. Opus, 1982.

### 3-Mãos Cruzadas

Vivace (♩ = 132)  
*p* *cresc.*

Ex. 4 – Minúsculas V – Mãos Cruzadas; c. 1-2 – compasso composto. Fonte: Ed. Opus, 1982.

Poco Meno

Dedilhado alternativo  
 5 4 3  
 3 2 1

*ritard.* *f*

Ex. 5 – Minúsculas III – Valseando; c. 14-16 – dedilhado alternativo sem passagem do polegar. Fonte: Ed. Opus, 1982.

### 2-Noturno

Adagio (♩ = 56)

*p* *poco cresc.*

Ex. 6 – Minúsculas VI – Noturno; c. 1-4 – indicação de pedal e quatro planos sonoros. Fonte: Ed. Opus, 1982.

### 1-Canto Negro

Presto (♩ = 144)

*f* *p*

Ex. 7 – Minúsculas V – Canto Negro; c. 1-6 – alternância de compasso, escala pentatônica na melodia e uso de recurso de antifonia com contraste opositivo de dinâmica. Fonte: Ed. Opus, 1982.

Aplicando a tabela de competências e habilidades para as *Minúsculas*, temos a Tabela 5, a seguir.



**Tabela 5 – Competências exigidas na Minúsculas de César Guerra-Peixe**

<b>BÁSICO</b>	<i>Minúsculas I</i>	<i>Minúsculas II</i>	<i>Minúsculas III</i>	<i>Minúsculas IV</i>	<i>Minúsculas V</i>	<i>Minúsculas VI</i>
<i>Legato e staccato na posição de cinco dedos, com extensão para o intervalo de sexta, e com mãos alternadas</i>	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Deslocamento lateral no teclado	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Passagem do polegar	Sim	Não	Sim	Sim	Não	Sim
Notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas)	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Uso de tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Extensão básica de dinâmica: do piano ao forte, além da compreensão e execução dos sinais de crescendo, diminuindo, <i>ritardando</i> , <i>a tempo</i> e <i>fermata</i>	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
<b>INTERMEDIÁRIO</b>	<i>Minúsculas I</i>	<i>Minúsculas II</i>	<i>Minúsculas III</i>	<i>Minúsculas IV</i>	<i>Minúsculas V</i>	<i>Minúsculas VI</i>
Movimento relacionado a fraseados e ligaduras	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Uso de todo o teclado e/ou expansão e contração da mão, além da posição dos cinco dedos	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Execução de escalas maiores, em uma ou duas oitavas, de mãos separadas ou em movimento contrário	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Escrita a duas vozes independentes	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Uso de tríades em uma mão, em bloco ou quebradas, no estado fundamental e inversões	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim

Variedade de andamentos, dinâmica e texturas com ou sem alguma independência de dinâmica e articulação entre as mãos	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Ornamentação com propósitos expressivos	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Diversidade nos estilos de acompanhamento;	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Uso do pedal (direito)	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim

## 5 Conclusões

De um modo geral, as obras analisadas podem ser consideradas intermediárias pelos critérios estabelecidos neste artigo, uma vez que contemplam a maior parte das habilidades características desse estágio, superando o nível básico.

Particularmente, nas *Minúsculas*, observa-se uma sistemática recorrência no uso da posição de cinco dedos (pentacorde), não implicando a ausência total do deslocamento lateral das mãos e na passagem do polegar nas obras. Alguns dedilhados alternativos são igualmente possíveis e bons (tais quais indicados pelo revisor Heitor Alimonda), estimulando o desenvolvimento técnico dessa habilidade, assim como do controle de dinâmica, agógica e tempo.

Além do interesse técnico dessas obras, destaca-se a variedade de estilos que vão desde manifestações carnavalescas urbanas (*Suíte infantil nº3*), passando pela representação de um ponto (*Canto Negro – Minúsculas V*) – provavelmente recolhido pelo autor em uma de suas frequentes incursões em terreiros – e chegando até a música europeia (como no caso das *Minúsculas VI* – Barroco, Romântico e Moderno). Essa multiplicidade de gêneros e estilos encontra-se diluída na brevidade das obras em estudo, facilitando o seu acesso e permitindo a ampliação do repertório expressivo do estudante de piano.

Mais até do que em suas obras pedagógicas de períodos anteriores, nas selecionadas neste trabalho, encontram-se posições tradicionais de tríades e mesmo tétrades, que remetem aos arquétipos de forma da mão para acordes. Essa estratégia oportuniza uma abordagem mais suave e progressiva à linguagem pós-tonal, fornecendo interessantes opções de trabalho para o professor de piano que deseje iniciar seus estudantes nessa linguagem.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. **Guerra-Peixe**. In: O piano na *música* brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 246–251.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1928.
- ASSIS, Ana Claudia de. **Os doze sons e a cor nacional**: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, Belo Horizonte.
- BARANCOSKI, I. **A literatura pianística do século XX para o ensino do piano**. *Per Musi*, v.9, 2004 p.89-113.
- FARIA Jr., Antônio Emanuel Guerreiro de. **Guerra- Peixe, sua evolução estilística à luz das teses andradeanas**. 1997. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Rio de Janeiro, UNIRIO,.
- FARIA Jr., Antônio Emanuel Guerreiro de, e outros. **Guerra-Peixe – um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar / Chediak, 2007, p. 263.
- GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)**. Fundação Nacional de Arte, Funarte, 1997.
- GUERRA-PEIXE, César. **Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical**. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.
- GUERRA-PEIXE, César. **Catálogo de obras**. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, VI. 21 f. Texto datilografado, 1971.
- GUERRA-PEIXE, César. 1974 - **Coleção Mozart de Araújo**, recortes, *Jornal do Brasil*, 10/5/74, p. 12.
- GUERRA-PEIXE, César. **Depoimento a Randolf Miguel**, arquivos pessoais de Randolf Miguel, 1991. fita 31.
- GUERRA-PEIXE. César, Depoimento. **Série: memória arranjadores**. FMIS de São Paulo, 1991.
- GUERRA-PEIXE. Depoimento. **Compositores brasileiros**. FMIS do Rio de Janeiro, 1992b.
- HARTMANN, Ernesto. Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano de Cláudio Santoro e das Miniaturas n. 1 para piano de Guerra-Peixe. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 97–132, jun. 2011.
- HARTMANN, Ernesto. O Melos e Harmonia Acústica (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. **Per Musi** (UFMG), v. 27, p. 50–80, 2013.

HARTMANN, Ernesto. O Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe: um breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção. **Ouvirouver** (Online), v. 10, p. 96–118, 2014.

LIMA, Cecília Nazaré. **A Fase dodecafônica de Guerra Peixe: à luz das impressões do compositor.** 2001. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas..

MIGUEL, Randolf Miguel. **A estilização do folclore na composição musical de Guerra-Peixe.** 2007. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MILANI, Margareth Maria. **Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe:** uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra. 2008. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira.** São Paulo, Ricordi, 1981.

SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe: um músico brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

SWANWICK; Keith. **Teaching music musically.** Psychology press, 1999.

UZSLER, Marienne. “Technique and the intermediate student”. In **The well-tempered keyboard teacher**, ed. M. Uszler, S. Gordon, E. Mach. Nova York: Schirmer Books, 1995, pp. 213–224.

VETROMILLA, Clayton Daunis. **Obra para violão de César Guerra-Peixe.** Dissertação de mestrado em Música. 2002. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIEIRA, Sônia Maria. **Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe.** 1985. 106p. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,.

ZORZETTI, Denise, Sugestão de repertório para o ensino do piano através de um panorama da obra de Osvaldo Lacerda. **Hodie**, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 37–54, jun. 2008.

ZORZETTI, Denise, **Proposta de repertório de música brasileira para os níveis introdutório e elementar a partir da análise crítica de três métodos de ensino do piano.** 2010. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## PARTITURAS

GUERRA-PEIXE, César. **Suíte infantil nº3.** 1968. Manuscrito do compositor.

GUERRA-PEIXE, César. **Minúsculas I, II, III, IV, V e VI** – Revisão e dedilhado de Heitor Alimonda; Editora Opus; Rio de Janeiro; 1982.