

Ponteado ou Prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe

Clayton Vetrovilla (UFPel)

e-mail: cvetromilla@aol.com

Resumo: Tendo como ponto de partida as informações e considerações fornecidas por Guerra-Peixe, estabelecemos a gênese da obra *Ponteado*, 1966 (a partir de 1973, *Prelúdio nº 5*). A seguir, verificamos como a mesma está estruturada e tecemos considerações gerais sobre a noção de *objetividade folclórica* dentro da estética do compositor.

Palavras-chave: Guerra-Peixe, nacionalismo, violão, ponteado

Ponteado or Prelude: considerations about a work for classical guitar by Guerra-Peixe

Abstract: Based on information and considerations provided by Guerra-Peixe, the genesis of his work *Ponteado*, 1966 (renamed *Prelude No. 5* in 1973), is established. The structure of the composition is examined, and some consideration is given to the notion of folkloric objectivity within the composer's aesthetics.

Keywords: Guerra-Peixe, nationalism, classical guitar, *ponteado* style

Introdução

Em 1971, César Guerra-Peixe (1914-1993) elaborou um dossier contendo um resumo de suas atividades artísticas e musicológicas. No capítulo intitulado *Catálogo de obras*, encontramos um total de seis peças para violão solo: pertencendo à *fase dodecafônica*, a *Suite*, 1946; e, pertencendo à *fase nacional*, o *Ponteado*, 1966; a *Sonata*, 1969; e os *Prelúdios nº 1*, 1969; e *nº 2* a *nº 4*, 1970 (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. VI, p.1-21).

O *Ponteado* está designado para *viola brasileira* ou *violão* e Guerra-Peixe justifica: “o compositor Teodoro Nogueira considera *viola brasileira* o instrumento de 10, 11 ou 12 cordas usado na música folclórica pelos cantadores populares, tanto do nordeste como do centro-sul do Brasil” (GUERRA-PEIXE, 1971: cap. VI, p.14). Acrescenta ainda que sua duração aproximada é de *quatro minutos*, a partitura está disponibilizada através de cópias heliográficas distribuídas pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e remete a um “fragmento da partitura do filme *Riacho do sangue*” (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. VI, p.14).

Poucos anos mais tarde, no texto intitulado *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco*, Guerra-Peixe contextualiza esteticamente o *Ponteado* dentro de sua produção composicional: o *Ponteado* e a *Sonata* são obras nas quais explora sobretudo elementos temáticos extraídos do universo sonoro das “fontes populares pernambucanas”. Na primeira, “*Ponteado* - para viola sertaneja - imita o ponteado dos violeiros nordestinos”, isso ocorre diretamente; enquanto na segunda, “*Sonata* - [para] violão - totalmente de sugestões nordestinas”, isso ocorre diluidamente, “por exigência da natureza do trabalho” (GUERRA-PEIXE, 1974, p. 3-4).

Para compreendermos mais profundamente esse conjunto de informações, no item *Esclarecimentos preliminares*, buscamos a origem e o significado dos termos utilizados por Guerra-Peixe confrontando-os entre si e com a literatura especializada. No item *Análise* da obra, verificamos como o Ponteado está formal e melodicamente estruturado e, finalmente, depois de especularmos sobre a gênese estética da peça, tecemos considerações gerais sobre a noção de *objetividade folclórica* e suas implicações, isto é, os conceitos de folclorismo direto e *folclorismo indireto*, na trajetória estética do compositor.

Esclarecimentos preliminares

1. O acervo do Setor de Música da Biblioteca Nacional / Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) (Rio de Janeiro, RJ) inclui quatro exemplares do Ponteado: dois autógrafos (MS/P-I-25) e dois impressos (M787.2/P-I-4 e M787.2/P-I-4a). Ambos os autógrafos foram feitos com caneta tinteiro preta, porém possuem diferenças consistentes. Na folha de rosto do primeiro deles (aqui, MS/P-I-25a), encontramos as seguintes informações: “Guerra Peixe / Coleção C. Guerra Peixe [¹] / Ponteado / para viola ou violão / (toque de viola dos [voleiros (cantadores nordestinos)²] / cantadores nordestinos) [³] / Afinação tradicional / da viola de dez cordas: / [(ver FIG.1)]”. No cabeçalho lemos “Ponteado / para viola ou violão / Guerra Peixe (1966) [⁴]” e, na página 3, bem em baixo, “Rio, 1966 - Guerra Peixe”.

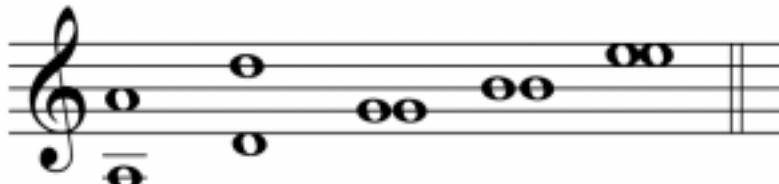


FIG.1: Afinação tradicional da viola de dez cordas conforme a folha de rosto de MS/P-I-25^a.

Na folha de rosto do segundo exemplar (aqui, MS/P-I-25b), encontramos as seguintes informações: “Coleção C. Guerra Peixe [⁵] / Guerra Peixe / Ponteado / (toque de viola dos voleiros nordestinos) / (original do autor) [⁶] / março - dias 5 (?) / 6 - 2^a / 7 - 3^a / 8 - 4^a / 9 - 5^a / à noite [⁷]”. No cabeçalho lemos “Ponteado / Guerra Peixe / para viola ou violão” e, na página 3, bem em baixo, “Guerra Peixe / Rio, 1966”.

Comparando os exemplares, chama nossa atenção que em MS/P-I-25b, além de a repetição dos compassos 23 e 24 ser assinalada por um sinal, há inúmeras rasuras (correções) autógrafas, enquanto em MS/P-I-25a a partitura é limpa. Consideramos portanto que MS/P-I-25b é o rascunho de MS/P-I-25a, que, por sua vez, serviu de modelo para a matriz feita pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) para distribuição de cópias heliográficas da partitura.

¹ Carimbo indicando propriedade.

² Informação riscada com caneta esferográfica azul.

³ Informação acrescida com caneta esferográfica azul.

⁴ Informação acrescida com caneta esferográfica azul.

⁵ Carimbo indicando propriedade.

⁶ Informação acrescida posteriormente com lápis.

⁷ Informação autógrafa acrescida posteriormente com lápis, bem fraco. Essa anotação refere-se, possivelmente, ao agendamento de alguma atividade não associada à obra, entretanto, é salutar destacarmos que o dia seis de março de 1967 corresponde a uma segunda-feira, ou seja, por algum motivo, casual ou não, em março de 1967 Guerra-Peixe manuseava o referido documento.

O impresso catalogado como M787.2/P-I-4 é uma cópia heliográfica do *Ponteado* distribuído pela OMB a partir de 1966 e M787.2/P-I-4a é uma versão *Urtext* de MS/P-I-25a produzida pelo DIMAS em 2000. No texto *Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco* (de 1974), Guerra-Peixe, inadvertidamente, denomina como “*Ponteado* para viola sertaneja”, uma obra que no ano anterior havia sido editada pela Arthur Napoleão como *Prelúdio nº 5*, *Ponteado nordestino* - para viola ou violão.

De fato, em 1973, a editora Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil) publicou um caderno com os *Prelúdios* para violão de Guerra-Peixe: *Prelúdio nº 1*, Lua cheia; *Prelúdio nº 2* - em forma de estudo, Isocronia, para Geraldo Vespar; *Prelúdio nº 3*, Dança fantástica, ao prof. Sílvio Serpa Costa; *Prelúdio nº 4*, Canto do mar, a Waltel Branco; *Prelúdio nº 5*, *Ponteado nordestino*. A partitura do último deles, o *Prelúdio nº 5*, coincide perfeitamente com a obra que até então o compositor nomeava *Ponteado*. Tudo indica, portanto, que, em virtude dessa publicação (de 1973), o próprio Guerra-Peixe redimensionou a proposta estética da obra e fez-lhe as alterações que considerava pertinentes: o título da partitura passou de *Ponteado para Prelúdio nº 5*; foi incluído um subtítulo *Ponteado nordestino* (maneira de manter viva a concepção inicial da obra) e definida a designação para *viola ou violão*.

2. Índice de uma “mediação ideológica, de conotação marcadamente extramusical (CONTIER, 1985, p.29)”, Guerra-Peixe, na década de 1940, se utilizou da proposta de Mário de Andrade de substituir a palavra *prelúdio* pelo vocábulo *ponteio*.⁸ Mais tarde, durante a primeira metade da década de 1950, o compositor passa a adotar o termo *ponteado*. Foi a partir do início da década de 1950, que Guerra-Peixe travou estreito contato com a terminologia utilizada na prática da música folclórica nordestina. Conforme Vasco Mariz, em 1949, o compositor fez uma rápida passagem pela cidade que Recife, onde teve ocasião de assistir a diversas manifestações folclóricas como o frevo e o maracatu. De volta ao Rio de Janeiro, insatisfeito por ter de trabalhar sobre material de *segunda mão* (livros de musicologia e obras de autores nacionalistas), toma uma decisão drástica:

[Guerra-Peixe] resolveu aceitar contrato com uma emissora [de rádio] do Recife, [para trabalhar] como orquestrador, a fim de poder estudar *in loco* os aspectos menos divulgados do folclore do Nordeste. Aprofundou-se no assunto, colhendo temas, anotando ritmos, observando cada peça e reunindo conclusões que seriam publicadas somente em 1955, em seu livro *Maracatus do Recife* [9]. Mas não se limitou às cercanias do Recife, foi ao interior com proveito. Garanhuns e Caruaru foram visitas com freqüência nos períodos festivos apropriados. (MARIZ, 1982, p.32)

Por outro lado, 1955 é a data na qual Guerra-Peixe adota pela primeira vez o termo *ponteado* para intitular uma obra sua (*Ponteado* para orquestra). Conforme Antonio Guerreiro Faria Jr., em 1993, Guerra-Peixe elaborou uma palestra para ser proferida no Centro Cultural do Banco do Brasil (Rio de Janeiro, RJ) sobre Mário de Andrade e a *Semana de Arte Moderna*. A conferência não ocorreu, entretanto, Faria Jr. transcreveu um fragmento das anotações do compositor:

Antes de ter início o canto versificado pode haver um *Prelúdio para se dar o tom*; bem como fragmentos são introduzidos no decorrer da cantoria, para enriquecer o canto como, ainda, pode ser realizado mais ou menos à maneira de heterofonia fortemente executada, tendo em vista atrapalhar o improviso do poeta. No entanto, quando os cantadores querem descansar a voz, um

⁸ *Ponteio*: “Prelúdio, composição instrumental livre cujo nome vem de pontear” (MARCONDES, 1998:637).

⁹ GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2^a ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980 [1955].

deles é solista de um *Ponteado*. Quer como *Prelúdio*, interferência ou como *Ponteado*, o termo usado é este mesmo: *Ponteado*. Jamais dizem *Ponteio* que é uma corruptela inventada por intelectuais (Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e muitos mais, inclusive, outrora, o autor destas linhas) e que nada significa. (FARIA JR., 1997, p.102-103)

Tais considerações nos remetem à música nordestina e delineiam três acepções diferentes para o termo *ponteado*: *prelúdio (para se dar o tom)*; *fragmento instrumental introduzido no decorrer da cantoria (para enriquecer o canto ou atrapalhar o improviso do poeta)*; e *solo instrumental (para que os cantadores descansem a voz)*. No *Prelúdio nº 5* detectamos um exemplo transparente do uso da segunda acepção do termo (ver adiante o item *Análise da obra*).

3. Publicado inicialmente em 24 de agosto de 1963, no jornal paulista *A Gazeta*, o texto de Ascendino Teodoro Nogueira intitulado *Anotações para um estudo sobre a viola: origem do instrumento e sua difusão no Brasil* foi transscrito na contracapa do LP *Bach na viola brasileira*, de 1969. Nogueira afirma que não obstante haver “mais de vinte afinações de viola no Brasil, a que predomina é: lá, ré, sol, si, mi” e pressupõe que a mesma pode ser executada da mesma maneira que o violão. Para concluir, “batiza-a” como *viola brasileira* visto ser “o instrumento predileto do nosso caipira ou sertanejo (NOGUEIRA, 1969)”. Tal conjunto de informações parecem ter motivado Guerra-Peixe a designar o *Prelúdio nº 5* (então, *Ponteado*) “para viola brasileira ou violão” e anotar na folha de rosto de MS/P-I-25a: “lá, ré, sol, si, mi” (ver FIG.1). No ano de 1959, quando realizou pesquisa em São Paulo (mais especificamente, Ilhabela, São Sebastião, Caraguatatuba e Ubatuba), o compositor demonstrou interesse pela “viola do centro-sul do Brasil”,¹⁰ portanto, o fato de fundamentar suas opções em Nogueira parece decorrer da necessidade de adotar uma nomenclatura precisa para referir-se ao instrumento.¹¹ Em 1973, Guerra-Peixe adota o termo genérico *viola*.

4. Segundo Moacir Teixeira Neto, foi o violonista Nélio Rodrigues quem estreou os cinco *Prelúdios* de Guerra-Peixe (TEIXEIRA, 2000, p.19), incluindo-se aí o *Prelúdio nº 5* (antes *Ponteado*). Vasco Mariz exalta a capacidade técnica Rodrigues e considera-o como “grande intérprete” da *Sonata* e dos *Prelúdios* (MARIZ, 1983, p.243).

Guerra-Peixe afirma que o *Ponteado* (leia-se *Prelúdio nº 5*) possui a duração de, aproximadamente, quatro minutos, entretanto, as gravações encontradas mostram uma realidade bem diferente. O registro mais antigo que localizamos foi feito pelo violonista Dilermando Reis, que interpreta o *Ponteado* (leia-se *Prelúdio nº 5*) em 2'15 minutos no LP intitulado *Dilermando Reis - Grand prix*, disco produzido em 1970 e reeditado em 1976 com o título: *Concerto nº 1 para violão e Orquestra*. O intérprete, em certas passagens, acrescenta, deliberadamente (?), uma terceira voz entre o

¹⁰ Ver inúmeras referências à afinação e aos “toques” de *viola* em: LIMA, Rossini Tavares de, et alli [folcmusicista: Guerra-Peixe; auxiliar: Kilza Setti]. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNART: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.

¹¹ Esse texto não comporta uma reflexão aprofundada sobre a questão da nomenclatura relativa ao instrumento, entretanto, destacamos que, na década de 1980, o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa esboçou a sistematização de três conceitos: a) *viola brasileira* - “instrumento que, trazido ao Brasil pelos jesuítas portugueses, adquiriu características próprias relativas a cada região do país”, b) *viola sertaneja* - “no Nordeste, a viola é conhecida com o nome de *viola sertaneja* e a de uso mais comum é denominada *viola dinâmica* (...). Sua afinação mais usada é a *natural* ou *nordestina*”, e c) *viola caipira* - “no Sudeste, Centro Oeste e parte da região Sul, a viola é conhecida como *viola caipira*, instrumento menor que o violão, com cinco pares de cordas (...) e com diversas afinações, sendo as mais comuns a afinação *cebola* e a afinação *rio-abixo* ou *de ponto* (CORRÊA, 1986:7)”.

baixo e a melodia, incluindo também, deliberadamente (?), quatro compassos entre os de número 59 e 60 da partitura original (ver FIG.2).



FIG.2: Compassos “deliberadamente” acrescentados na gravação feita em 1970 por Dilermundo Reis.

O violonista Sebastião Tapajós gravou a obra em duas ocasiões. A primeira (com o título *Ponteado*) tem a duração de 2'14 minutos e foi feita para o LP *Brasil - El Arte de la Guitarra*, de 1971; a segunda (com o título *Prelúdio nº 5*) tem a duração de 2'12 minutos e foi feita para o CD *Sebastião Tapajós interpreta Radamés Gnattali & Guerra-Peixe*, de 1998 (nessa versão, Tapajós usa a 6ª corda afinada em ré). No ano de 1978, o violonista Celso Machado gravou uma versão semelhante à de Reis com a duração de 2'08 minutos no LP *Brasil, Violão*. Há ainda um registro da obra, com o título atual (*Prelúdio nº 5*), feito pelo violonista Roland Dyens no LP gravado ao vivo *Festival Villa-Lobos, 1980, II Concurso Internacional de Violão – Música Brasileira*, de 1981. Dyens leva 1:05 minutos para tocar a música, porém sem realizar o *ritornello* dos compassos 6 a 55, conforme indicado na partitura.

5. Trazendo no elenco Alberto Ruschel, Maurício do Vale e Gilda Medeiros, o filme *Riacho do Sangue* - o povo nordestino entre a tirania dos coronéis e o fanatismo religioso (Paranaguá filmes, 1965) tem adaptação, roteiro e direção de Fernando Policarpo de Barros e Silva (Aurora Duarte Produções) e trilha sonora assinada por Guerra-Peixe (Orquestra de câmara e coral Stefanini).¹² A história se passa durante a década de 1930, no interior de Pernambuco, mais precisamente na região de Riacho do Sangue, e narra a saga de Ponciano, um jovem dividido entre o amor de Branca, filha do tirânico Coronel Pereira, e Rita do Brejo, uma beata. A trama culmina com o conflito entre policiais, a serviço dos interesses do Estado, e o povo, manipulado por um líder religioso, o Beato Divino.

Aos quarenta minutos de projeção, enquanto Zé Grande, capataz do Coronel Pereira, faz uma cavalgada, ouvimos um motivo melódico característico (ver FIG.3). Dez minutos depois, durante uma discussão entre o cangaceiro Antônio Menino, ex-amante de Rita do Brejo, e Ponciano, o mesmo tema reaparece por duas vezes (ver FIG.4).

FIG.3: Transcrição da melodia ouvida aos quarenta minutos de projeção do filme *Riacho do Sangue*.

¹² O tema de abertura foi gravado no LP *O fino da música no cinema brasileiro*.

Finalmente, depois de 1h15 minutos de projeção, durante um novo encontro entre Antônio Menino e Ponciano, reconhecemos - executado numa viola de 10 cordas - um fragmento praticamente intacto daquilo que Guerra-Peixe viria a chamar *Ponteado* (depois, *Prelúdio nº 5*). Tendo como referência a partitura editada pela Arthur Napoleão, ouvimos aquilo que corresponde aos compassos 1 a 23 havendo, porém, três pequenas alterações: a) foram acrescidos dois compassos, entre os compassos 19 e 20 (correspondendo a uma nova repetição dos compassos 18 e 19), b) o total dos 25 compassos é repetido três vezes de forma integral e c) na quarta e última repetição, são omitidos os compassos 5 e 6 e o final ocorre no compasso 16.

FIG.4: Transcrição da melodia ouvida aos cinqüenta minutos de projeção do filme *Riacho do Sangue* (FIG.4a = início da cena e FIG.4b = final da cena).

Análise da obra

No texto intitulado *Prelúdios tropicais de Guerra-Peixe: análise dos prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*, Ana Cláudia de Assis transcreve alguns fragmentos de uma *Apostila sobre folclore brasileiro para fins didáticos* elaborada por Guerra-Peixe em 1982. Em certo momento, Assis utiliza-se das palavras do compositor para situar a noção de *ponteado*, termo derivado de *pontear*, prática freqüentemente utilizada pelos cantadores nordestinos para “intercalar” a cantoria (conjunto de estrofes, versos), isto é, “quando estes cantadores querem descansar a voz, um deles é solista de um *ponteado*” (ASSIS, 1993, p.17). Mais adiante, reproduz alguns extratos musicais da referida apostila e, entre os temas recolhidos por Guerra-Peixe na cidade de Caruaru (Pernambuco) em 1952, transcreve um *ponteado* e um toque característico de *baião-de-violão* (ver FIG.5).

5a

7

13

19

5b

25

FIG.5: Transcrição do *ponteado* (FIG.5a) e o *baião-de-viola* (FIG.5b) recolhidos por Guerra-Peixe em Caruaru conforme (ASSIS, 1993, p.17).

A armadura de clave da melodia possui três sustenidos, mas a presença constante do 4º grau elevado e do 7º grau abaixado indicam que se trata, conforme a nomenclatura de Batista Siqueira (citado por PAZ, 1993, p.23), do III Modo Real - misto Maior, mescla dos modos lídio e mixolídio (Tom-Tom-Tom-Semitom-Tom-Semitom-Tom). A musicóloga Ermelinda Paz, na obra *O Modalismo na música brasileira*, entre outros exemplos citados no capítulo *Coletânea da melodias modais extraídas de compositores brasileiros eruditos*, transcreve um fragmento (compassos 8.2 a 16.1) do Ponteado (leia-se Prelúdio nº 5) e classifica-o como “Ré Mixolídio/ Lídio (PAZ, 2002, p. 148)”. A rítmica do *baião-de-viola* corresponde àquela utilizada por Guerra-Peixe no Prelúdio nº 5.

Formalmente, a obra está estruturada como um *desafio* onde a *cantoria* (ver motivo a na FIG.3 e motivo b na FIG.4a ou nos compassos 5 a 8 da FIG.5a e motivo c nos compassos 1 a 3.1 da FIG.5a) está intercalada por um ponteado cuja estrutura rítmica é a do *baião-de-viola* (ver acima FIG.5a). Configura-se portanto o seguinte quadro:

ponteado (compassos 1 a 8.1)

cantoria (compassos 8.2 a 15)

Baixo = nota ré / Melodia = motivo a e motivo b

ponteado (compassos 16 a 20.1)

cantoria (compassos 20.2 a 23)

Baixo = nota ré / Melodia = motivo b'

ponteado (compassos 24 a 28.1)

cantoria (compassos 28.2 a 43)

Baixo = nota ré / Melodia = motivo c (compassos 28.2 a 32)

Baixo = nota lá / Melodia = motivo d [variante dos motivos a e b] (compassos 33 a 37)

Baixo = nota ré / Melodia = motivo b (compassos 39 a 43)

ponteado (compassos 44 a 46.1)

cantoria (compassos 46.2 a 55)

Baixo = nota lá / Melodia = motivo b (compassos 47 a 49)

Baixo = nota ré / Melodia = motivo c' [nota repetida + contracanto] (compassos 50 a 55)

ponteado (compassos 56 a 60)

Um esboço da gênese da obra aqui estudada pode exemplificar como o trabalho musicológico realizado por Guerra-Peixe nas décadas de 1950 e 1960 interferiu em sua estética composicional: a pesquisa de campo e o registro de ritmos e melodias folclóricas nordestinas realizada em 1952 forneceu material para a elaboração de células temáticas que, por sua vez, foram utilizadas na trilha sonora do filme *Riacho do Sangue*, de 1965. Esse material, em 1966, foi reutilizado na elaboração de uma obra de maior envergadura, provavelmente impressa em 1967 pela OMB com o título *Ponteado*. Posteriormente, ao ser incorporada a um outro contexto estético (encerra um ciclo de cinco Prelúdios), a obra foi revisada e passa a ter um novo título, *Prelúdio nº 5*, para publicação pela editora Arthur Napoleão em 1973.

Considerações gerais sobre a noção de objetividade folclórica

Trabalhos recentes tendem a fornecer maior precisão sobre algumas informações fornecidas por Guerra-Peixe acerca de suas fases estéticas. Além dos dois momentos de ruptura demarcados entre as fases *Inicial* (de 1938 a 1943), *Dodecafônica* (de 1944 a 1949) e *Nacional* (de 1949 a 1993), detecta-se outros três períodos de transição: a busca de uma linguagem mais refinada - das *obras folcloristas* às neoclássicas; a busca de uma linguagem mais acessível - das *obras expressionistas* (de 1944 a 1945) às *expressionistas de cor nacional* (de 1945 a 1949); e a busca de uma linguagem mais pessoal - progredindo da *objetividade folclórica* (incluindo a noção de *folclorismo direto* e *folclorismo indireto*) (de 1949 a 1975) até uma *abordagem liberada do folclore* (de 1976 a 1993).

Comparando as características melódicas e harmônicas do *Prelúdio nº 5* com os outros quatro *Prelúdios* e com a *Sonata* (todas compostas na segunda metade da década de 1960) percebemos tratarem-se de obras estilisticamente bastante díspares. Entretanto, os comentaristas parecem desprezar tais diferenças, por exemplo, FRANÇA (1981) e TEIXEIRA (2000, p.19). No *Prelúdio nº 5* há uma relação inequívoca entre os temas e ritmos utilizados com a música folclórica (o *folclorismo direto*); enquanto no restante dos *Prelúdios* e na *Sonata* essa relação é mediada por um processo de abstração, no qual é dada mais ênfase ao sugerir do que ao demonstrar (o *folclorismo indireto*). Em nome dos "Discos Copacabana", Guerra-Peixe explica:

Nesta seleção de melodias e ritmos brasileiros, os Discos Copacabana não pretendem apresentar música popular à guisa de documentário, mas apenas divulgar adaptações que possam dar uma idéia aproximada de algumas características ocorridas no populário nacional. [...] Todavia, em todas as peças o responsável teve o cuidado de observar, tanto quanto possível, a relevância de elementos musicais que possibilitem sugerir as fontes de origem, especialmente quanto aos ritmos. (GUERRA PEIXE, [1954])

Supomos portanto que *apresentar música popular à guisa de documentário* implica trazer para a sala de concerto determinada manifestação musical oriunda de um ambiente sonoro que lhe é semelhante, mas pertencente a uma outra esfera cultural (*folclorismo direto*). Por outro lado, as *adaptações que possam dar uma idéia aproximada de algumas características ocorridas no populário nacional* são abstrações cujo ponto de partida implica a análise das estruturas intrínsecas de determinada manifestação musical (*folclorismo indireto*).

Introduzir-se na linguagem musical de Guerra-Peixe implica avaliar a origem, a atualidade e a repercussão de concepções técnicas e estéticas que tendem mais à inclusão que ao preconceito. Para violão solo, o compositor escreveu uma *Suite*, cinco *Prelúdios*, uma *Sonata*, dez *Lúdicas*, seis *Breves*, o *Caderno de Mariza* e um arranjo para a cantiga folclórica *Peixinhos da Guiné*. Mesmo reconhecendo nesse pequeno número de obras a presença marcante do universo da música nordestina, identificamos um alto grau de originalidade no tratamento dado ao violão. Presente no imaginário dos compositores brasileiros nacionalistas em nome da relação inequívoca entre a maneira de tocar (ver por exemplo a seção central do *Prelúdio nº 1* de Heitor Villa-Lobos; o *Estudo nº 6* de Francisco Mignone; e o *Estudo nº 5* de Radamés Gnattalli), na obra de Guerra-Peixe a associação entre a *viola* e o violão moderno se dá metaforicamente.

No caso do *Prelúdio nº 5*, o compositor amplia as possibilidades sonoras do violão ao recriar o ambiente do desafio: a parte melódica corresponde à cantoria (ou seja, o verso cantado) e as interferências rítmicas representam o *ponteado* (ou seja, a interferência instrumental). Por outro lado, nos *Prelúdios* e na *Sonata* diríamos: assim como o violão de concerto pode assumir o papel de representante inequívoco de seus pares de corda dedilhada, a música culta pode absorver e, posteriormente, recriar de maneira metafórica ritmos e melodias extraídas das fontes populares e folclóricas.

Referências bibliográficas

Discos (CDs e LPs):

- DYENS, Roland et alli (intérprete - violonista). *Festival Villa-Lobos, 1980, II Concurso Internacional de Violão – Música Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNART/ Museu Villa-Lobos, 1981. (LP)
- GUERRA-PEIXE, César et alli (compositor). *O fino da música no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MIS, 1970. (LP)
- MACHADO, Celso (intérprete - violonista). *Brasil, Violão*. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1978. (LP) (CD, 1984)
- REIS, Dilermando (intérprete - violonista). *Dilermando Reis - Grand prix*, 1970. (LP)
- TAPAJÓS, Sebastião (intérprete - violonista). *Brasil - El Arte de la Guitarra*. Buenos Aires: Estúdios Ion S.A., 1971. (LP) (CD, 2000)
- _____. *Sebastião Tapajós interpreta Radamés Gnattali & Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro: Tapajós Produções, 1998. (CD)

Outras mídias:

- RIACHO do Sangue - o povo nordestino entre a tirania dos coronéis e o fanatismo religioso. Direção de Fernando Policarpo de Barros e Silva. Paranaguá filmes, 1965. 94 min., color. (Fita de Vídeo - VHS)

Partituras:

- GUERRA-PEIXE, César. *Ponteado para viola ou violão*. Rio de Janeiro: autógrafo (DIMAS), [1966]. (3p., 1 partitura)
_____. *Ponteado [para viola ou violão]*. Rio de Janeiro: autógrafo (DIMAS), [1966]. (3p., 1 partitura)
_____. *Ponteado para viola ou violão*. [Rio de Janeiro]: cópia heliográfica (DIMAS), [1966]. (1p., 1 partitura).
_____. *Prelúdios* (Lua cheia, Isocronia, Dança fantástica, Canto do mar, Ponteado nordestino) para violão. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973. NA 2109 (13p., 5 partituras)
_____. *Ponteado para viola ou violão*. Rio de Janeiro: DIMAS (Projeto MIDI - Preservação de partituras) / Embratel, 2000. (4p., 1 partitura).

Textos:

- ASSIS, Ana Cláudia de. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe: análise dos Prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico*. Belo Horizonte: texto datilografado, 1993. 46p.
CORRÊA, Roberto et alli (program notes). In: CORRÊA, Roberto et alli (intérprete - violeiro). *Marvada Viola* (Música Brasileira, vol. 2). Rio de Janeiro: FUNART / Instituto Cultural Itau, 1985. (CD)
FARIA Jr., Antonio Emanuel Guerreiro. *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Orientador: Samuel Araújo. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997. 131p. Dissertação (Mestrado).
FRANÇA, Eurico Nogueira. Mestres Brasileiros do Violão (notes program) In.: DYENS, Roland et alli (intérprete - violonista). *Festival Villa-Lobos, 1980, II Concurso Internacional de Violão – Música Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/FUNART/Museu Villa-Lobos, 1981. (LP)
GUERRA-PEIXE, César (program notes). In: GUERRA-PEIXE, César (arranjador e compositor). *Festa de Ritmos*. Rio de Janeiro: Discos COPACABANA, [1954]. (LP)
LIMA, Rossini Tavares de. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNART: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.
MARIZ, Vasco et alli (program notes). In: PROENÇA, Miguel (intérprete - pianista). *Nordeste Histórico e Monumental - Temas nordestinos na música erudita contemporânea* (volume II). Rio de Janeiro: Odebrecht, 1982. (LP)
MARCONDES, Marcos Antônio (org). Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed., rev., ampl. São Paulo: Art Ed., 1998.
PAZ, Ermelinda. *As estruturas modais na música folclórica brasileira – cadernos didáticos* vol. 8. Rio de Janeiro: UFRJ - Sub-Reitoria de Ensino de Graduação e Corpo Discente / SR-1, 1993.
_____. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.
TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música contemporânea brasileira para violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 2000.

Textos manuscritos:

- GUERRA-PEIXE, César. *[Curriculum Vitae, 1971]* (I. Curriculum Vitae, II. Diplomas, certificados e outros documentos, III. Prêmios de composição, de estímulo, menções honrosas, etc., IV. Instituições das quais é/foi membro, atuação como jurado em concursos, V. Principais traços evolutivos da produção musical, VI. Catálogo de obras musicais, VII. Musicologia, VIII. Gravações em discos fonográficos e tapes, IX. Referências bibliográficas). Rio de Janeiro: texto datilografado, mar./1971. 52p.
_____. Relacionamento cultural e artístico de Guerra-Peixe com Pernambuco. Rio de Janeiro: texto datilografado, mai./1974. 6p.

Tendo trabalhado na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), atualmente, **Clayton Vetromilla** é professor de violão no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas/RS (UFPel). Mestre em Música/Práticas Interpretativas (Violão) pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ; orientado pelo professor Turíbio Santos), formou-se em Música (Instrumento: Violão) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na classe do professor José Lucena Vaz. Como solista de violão, destacam-se os recitais realizados no Fórum de Cultura da UFRJ (2002), no Museu Villa-Lobos/RJ (2001), na UEMG (1999) e na UFRGS (1998).