

O problema das 'fases estéticas' e a Suíte para violão na obra de Guerra-Peixe

Clayton Vetromilla (UFPel)
e-mail: cvetromilla@aol.com

Resumo: Tendo em vista bibliografia especializada, a análise de um documento autógrafo veio contribuir sensivelmente para o estabelecimento de uma concepção menos redutora da questão das 'fases' na obra de Guerra-Peixe. Nesse contexto, o estudo da gênese da *Suíte (Ponteado, Acalanto e Chôro)* - sua primeira peça para violão solo e, provavelmente, primeira composição nacional a ser escrita para o instrumento conforme os ditames dodecafônicos -, tenta elucidar o conceito de "nacionalizar o dodecafônico", forjado pelo compositor na segunda metade da década de 1940.

Palavras-chave: Guerra-Peixe, dodecafônico, violão, Grupo Música Viva, nacionalismo musical.

The problem of the 'aesthetic phases' and the Suite for solo guitar in the compositional work of Guerra-Peixe

Abstract: Through the literature, the analysis of an autograph document significantly contributed to the establishment of a broader view of Guerra-Peixe's musical "phases". In this context, the study of the genesis of *Suite (Ponteado, Acalanto e Choro)* - his first piece for solo guitar and, probably, the first 12-tone composition in Brazil to be written for this instrument - aims at clearing the concept of "nationalizing the dodecaphonic system", which was coined by the composer in the late 1940s.

Keywords: Guerra-Peixe, dodecaphonic system, guitar, Grupo Música Viva, musical nationalism.

As 'fases estéticas' na obra de Guerra-Peixe

Em 1971, o compositor, professor, musicólogo, arranjador, regente e violinista César Guerra-Peixe (Petrópolis, 18 de março de 1914 - Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1993) elaborou um dossiê contendo o resumo de suas atividades artísticas. No capítulo intitulado Catálogo de obras musicais, organizou sua produção em três fases: Inicial, Dodecafônica e Nacional (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. VI, p.1-21). A primeira delas remete ao período no qual estudou com Newton de Meneses Pádua (1894-1966); a segunda coincide com o trabalho desenvolvido sob orientação de Hans-Joachim Koellreutter (n. 1915) e a participação no Grupo Música Viva; finalmente, o limiar de 1949 marca o início da terceira fase. Por outro lado, o musicólogo Vasco Mariz, também na década de 1970, identifica e caracteriza quatro momentos de experimentação estética no legado composicional de Guerra-Peixe.

A Fase Inicial é marcada por uma espécie de neoclassicismo "com tintas nacionais", enquanto a Fase Dodecafônica admite uma subdivisão interna: um primeiro momento "antinacionalista" e um segundo estágio no qual o compositor, não podendo conter o "temperamento e a inspiração", busca "um compromisso entre os ensinamentos de Koellreutter e as constâncias nacionais que brotavam do seu talento" (MARIZ, 1970, p.82). Por último, as obras da Fase Nacional refletem a pesquisa realizada por Guerra-Peixe sobre o folclore brasileiro, trabalho que, ainda conforme Mariz, poderia contribuir para a eventual renovação da "corrente nacionalista, já tão fatigada de repisar os mesmos estudos e pesquisas feitos há anos e de autenticidade por vezes duvidosa" (MARIZ, 1970, p.84). A análise de uma lista, manuscrita de obras datada de 22 de dezembro de 1946, em cujo cabeçalho lemos "Relação de obras

compostas quando eu [Guerra-Peixe] estudava no Conser.[vatório] B.[brasileiro] de Música com o Prof. Newton Pádua (por ordem cronológica)" e, no meio da página 2, "[Relação de] Obras compostas quando eu [Guerra-Peixe] estudava com H.-J. Koellreutter [(por ordem cronológica)]", possibilita uma visão mais ampla das referidas fases estéticas.

Em sua primeira parte, o documento arrola obras produzidas por Guerra-Peixe no período que vai de 1938 a 1943. São 23 peças divididas em dois grupos:

Período Folclorista:

Suite para violino / Suite para orquestra de cordas / Noturno para piano / Suite para três minutos para orquestra de cordas / Desafio para piano [op. 1; Edição Irmãos Vitale] / Três entretenimentos para piano [op. 2; Edição Irmão Vitale] / Felicidade? para canto e piano / Suite infantil para piano ('Infelizmente impressa' [(Irmãos Vitale Editores, 1944)]) / Suite clássica para piano / 20 Variações sobre um tema folclórico para piano / 10 Variações para quarteto misto / Sonata para violino e piano / 4 Invenções para clarinete ('compostas na técnica dos 12 sons') / Trio para violino, celo e piano / Quarteto para cordas

Período Neoclassicista:

Quinteto para sopros / Divertimento para pequena orquestra / Quarteto nº2 para cordas / Interlúdio para viola e piano / Suite para piano / Duo para violino e viola / Sinfonia para orquestra sinfônica. (GUERRA-PEIXE, 1946, p.1-2.)

Mais adiante, ao listar as obras compostas quando trabalhava sob orientação de Koellreutter, isto é, entre 1944 e 1949, Guerra-Peixe também demarca uma subdivisão interna. Utilizando-se de uma chave sob a qual lemos "Expressionismo", o compositor agrupou 17 obras. São elas:

Sonata (três mov.) para flauta e clarinete / Sonatina (três mov.) para flauta e clarinete / Invenção (três mov.) para flauta e clarinete / Andante para trio de cordas / Quatro bagatelas para piano / Três peças para fagote e piano / Música (três mov.) para violino e piano / À infância (dez partes) para piano / Música (três mov.) para piano e flauta / Duas Peças para pequena orquestra / Seis instantâneos para orquestra sinfônica / Noneto (três mov.) [para flauta, clarinete, fagote, trompete, trombone, piano, violino, viola e violoncelo] / Quarteto misto (três mov.) para flauta, clarinete, violino e celo / Música (dois mov.) para piano / Quatro peças breves para piano / Allegro con moto para flauta e piano (GUERRA-PEIXE, 1949, p.2-3).

Logo abaixo, o compositor acrescenta um segundo grupo com 8 obras demarcadas com uma chave sob a qual lemos "Expressionismo de cor nacional". São elas:

Trio (três mov.) para violino, viola e celo / Sinfonia nº 1 (três mov.) para pequena orquestra / Duo (três mov.) para violino e viola / Três peças para violão [posteriormente intitulada 'Suite para violão'] / Marcha fúnebre e scherzo para orquestra sinfônica / Pequeno Duo (três mov.) para violino e celo / Melodia para violino e piano / Sinfonia nº 2 (em preparação) [essa informação está riscada] (GUERRA-PEIXE, 1949, p.3).

Um terceiro grupo de obras (fora do âmbito das anteriores) parece ter sido acrescentado posteriormente. São elas:

Duo para flauta e violino / Suite em fanfarra [para 4 trompetes, 4 trombones, Tuba e bateria americana] / Quarteto de cordas / Melopéia para flauta / Divertimento para quarteto de cordas / Provérbios para canto e piano / Variações para orquestra / Divertimento nº2 / Provérbios nº2 / Instantâneos sinfônicos nº 1 (GUERRA-PEIXE, 1946, p.3).

Diante de tais informações, é possível estabelecer uma subdivisão interna na Fase Inicial - período folclorista e período neoclassicista - e, ao mesmo tempo, corroborar a atitude de grande parte dos comentaristas do legado composicional de Guerra-Peixe, que distinguem dois momentos de experimentação estética durante a Fase Dodecafônica: das obras circundadas "dentro de um atonalismo sistemático que se afasta clara e intencionalmente de sua base náculo

tonal e que, ao mesmo tempo, recusa qualquer concessão à sentimentalidade e à facilidade de percepção"; e daquelas nas quais estão incluídos "certos valores da música popular brasileira, especialmente células e esquemas rítmicos característicos" (NEVES, 1981, p.102-103), respectivamente, obras expressionistas e expressionistas de cor nacional.

O constante exercício da autocrítica fez Guerra-Peixe explicitar, em texto datado de 1980, que sua Fase Nacional também possui uma subdivisão interna: a partir da obra *Cânticos serranos* nº 2 para canto e piano, de 1976, o compositor começou a estruturar uma linguagem na qual a "objetividade folclórica" (fruto de "anos de pesquisas folclóricas *in loco*") dá lugar a "uma abordagem mais liberada" do uso de elementos da música folclórica e popular urbana" (GUERRA-PEIXE, 1996, p.6). Portanto, se o nacionalismo de Guerra-Peixe fora inicialmente direto, "no sentido de fixar elementos populares e formar uma espécie de artesanato nacionalizante" (MARIZ, 1983, p.243), adquire na segunda metade da década de 1970, um alto grau de abstração metafórica.

Toda periodização estilística tende a se mostrar como caricatura da trajetória de um artista. A intemporalidade do discurso musical de Guerra-Peixe não foge a essa regra, bastando para isso verificar que, se "as 4 Invenções para clarinete foram compostas na técnica dos 12 sons" (ibidem, p.243), o compositor - em pleno período folclorista - já trabalhara com a possibilidade de convivência entre dodecafônico e as características de uma música genuinamente brasileira. Isso posto, sem pretender compartimentar 'fases', estabelecemos um ponto de partida para a compressão da trajetória estética de Guerra-Peixe como um todo.

A obra do compositor é marcada por dois momentos de ruptura (entre as fases Inicial, Dodecafônica e Nacional) e três momentos de transição: a busca de uma linguagem mais refinada - das obras folcloristas às neoclássicas -; a busca de uma linguagem mais acessível - das obras expressionistas às expressionistas de cor nacional -; e a busca de uma linguagem mais pessoal - progredindo da objetividade folclórica até uma abordagem liberada do folclore. A seguir, o estudo da gênese da *Suite* (*Ponteado*, *Acalanto* e *Chôro*) para violão, de 1946, visa contribuir para a compreensão do processo estético vivido por Guerra-Peixe durante a Fase Dodecafônica.

A gênese da *Suite* para violão

Foi na segunda metade década de 1950 que o nome de Guerra-Peixe passou a figurar no cenário da crítica especializada da música erudita brasileira. Se, por um lado, a *Sinfonia* nº 1, de 1946, - onde a "distorção dos elementos característicos da música popular é sistematicamente empregada" (HEITOR, 1956, p.366) - é considerada seu trabalho de maior fôlego, por outro, a *Suite* para violão, também de 1946, deve ser destacada como uma daquelas obras em que se explicita claramente a tentativa de fundir princípios técnico-compositivos dodecafônicos e temática nacionalista. Reflexo da necessidade de explicar a gênese de suas próprias obras, Guerra-Peixe esclarece a motivação para compor a *Suite*:

Depois da Sinfonia nº1, o propósito nacionalizante parte da própria série; e o dodecafônico é cada vez mais distante. [Guerra-Peixe trava] Grandes discussões com Mozart de Araújo em torno do problema caráter nacional na música brasileira. Tão seguro está da enganadora possibilidade de conciliar um certo tipo de dodecafônico com elementos do populário, que compõe – tentando prová-lo a Mozart de Araújo – a Suite (antes Três Peças) para violão. Agora o ritmo brasileiro se faz imprescindível, embora diluidamente: Ponteado (antes Ponteio), Acalanto e Chôro.

[“Série Fundamental” utilizada para a composição da *Suite*:]



[c.1 a c.5; melodia do "Ponteado", primeira das três peças que formam a *Suite*:]



O da técnica dos doze sons é cada vez maior; o autor chega a escrever obra não baseada em série alguma, embora atonal: a *Suite* em fanfarra, também de 1946, para 9 metais e bateria ‘americana’, do tipo usado nas orquestras de dança. (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. V, p.2-3.)

Vinte e cinco anos depois de compor a *Suite* (*Ponteado*, *Acalanto* e *Chôro*) - sua primeira obra para violão solo e, provavelmente, a primeira obra brasileira a ser escrita segundo os ditames dodecafônicos -, Guerra-Peixe admite que tratava-se de uma impossibilidade de conciliar dodecafismo e nacionalismo. Entretanto, para compreendermos mais profundamente o significado do texto acima é necessário esclarecer alguns termos e expressões. Primeiramente, o que significa que um “propósito nacionalizante parte da própria série” (*ibidem*)?

As primeiras obras de Guerra-Peixe escritas na técnica ensinada por Koellreutter se caracterizam pela complexidade melódica e pela rítmica instável. No *Quarteto misto* para flauta, clarinete, violino e violoncelo, de 1945, por exemplo, o compositor alcança uma escrita com tal grau de complexidade (Fig.1) que “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. V, p.1).

Fig.1: Dois fragmentos do *Quarteto* de Guerra-Peixe misto conforme o autógrafo *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras*, demonstrando a evolução estética - até abril 1947.

O abandono gradual ou abrupto da linguagem tonal levou muitos dos compositores que aderiram ao dodecafismo a se debaterem com questões relativas à forma. Não encontramos indícios que possam determinar quando Guerra-Peixe teve contato com o trabalho desenvolvido por Anton Webern (1883-1945), mas é certo que ambos trilharam caminhos semelhantes ao se colocarem a questão: o uso da série (sua cadeia intervalar pouco usual associada a uma organização rítmica complexa) pode, por si só, garantir suficiente rigor estrutural a uma obra? Com o intuito de superar o referido problema, nas palavras de Theodor W. Adorno, Webern, através de "uma escolha serial singularmente engenhosa", se esforça para conseguir a "não-diferença" entre série e obra:

As séries se formam como se elas mesmas já fossem a composição, de modo que uma delas possa, por exemplo, desmembrar-se em quatro grupos de três sons cada um, que estão entre si em relação de figura principal [Original], inversão, retorno ou caranguejo [Retrógrado] e caranguejo da inversão [Retrógrado da Inversão] (ADORNO, 1974, p.90-91).

Guerra-Peixe, por sua vez, também é levado a pesquisar as possibilidades de estruturação serial nas quais o total cromático se organiza a partir de células motivicais de modo a garantir maior organicidade formal da obra. Para Edino Krieger, o compositor se torna um aficionado da "manipulação racional das séries":

Enquanto [Cláudio] Santoro e outros dodecafonistas subordinavam a organização da série ao interesse da expressão musical, Guerra-Peixe se preocupava mais com a elaboração das séries do que propriamente com seu resultado enquanto conteúdo expressivo. Tornou-se logo um pesquisador do sistema, acrescentando-lhe uma contribuição pessoal interessantíssima: as séries pan-intervalares (KRIEGER, 1994, p.79).

Não satisfeito com o resultado alcançado, Guerra-Peixe forja o conceito de "nacionalizar o dodecafismo": a série, além de incluir centros tonais, deve possuir elementos que rítmica e/ou melodicamente nos remetam à "música popular" (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. V, p.2). Encontramos o resultado desse exercício de linguagem (onde o propósito nacionalizante parte da estruturação da série) primeiramente no *Andante* (2º movimento) do *Trio para violino, viola e violoncelo*, de 1945 (Figs.2 e 3).

Fig.2: Transcrição da "Série construída, ou simétrica" do *Trio* conforme autógrafo da partitura (Centro Cultural Banco do Brasil)

"[Ex.:] 18"



"[Ex.:] 19"



"[Ex.:] 20"

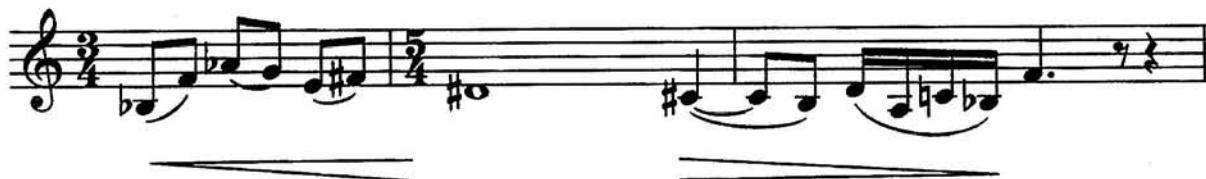


Fig.3: Três fragmentos do "Andante" do *Trio* conforme o autógrafo *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras*, demonstrando a evolução estética - até abril 1947 / Guerra-Peixe
(Divisão de Música do Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional)

Podemos supor assim que Guerra-Peixe, ao contrário de José Mozart de Araújo (1904-1988), acreditava ser possível conciliar um certo tipo de dodecafônico (aquele que traz em seu bojo elementos que facilitam sua recepção, isto é, séries estruturadas a partir de um único motivo e que deixam transparecer centros tonais) com elementos do populário (células rítmicas e melódicas oriundas da música popular), expressão que nos remete à figura de Mário de Andrade (1893-1945).

Conforme o historiador Arnaldo Contier, na acepção do ideólogo do nacionalismo musical modernista, música popular é aquela entendida "hoje" como folclórica e, música popularesca, (e, por extensão, popularesco), é aquela entendida "hoje" como popular (CONTIER, 1985, p.44). Em texto datado de 1989, o próprio Guerra-Peixe explica que "a verdadeira música popular é o folclore".

A outra, que a modernidade explora, é música que na Europa se chama ligeira ou de consumo; porque não é música do povo, mas feita para o povo. Imposta de cima para baixo, como o nosso Hino Nacional. Essa música que a discografia brasileira explora é aquela que há muitos anos a Academia Brasileira de Música e a Comissão Nacional de Folclore denomina, sem menosprezá-la: música popularesca. (GUERRA-PEIXE, 1992, p.175-176.)

Nesse contexto, consideramos a *Suite* para violão manifestação eloquente do ideal de nacionalizar o dodecafônico. Sob o ponto de vista de sua estruturação intervalar, a Série Fundamental (Original) que serviu para a composição da obra está organizada sob um único motivo (3^a ascendente - 2^a descendente) e, ao contrário do que fez no referido *Trio* - quando se propôs a utilizar a Série Fundamental/Original, do Retrógrado da Inversão e suas transposições

à 5^a Superior (ver acima Fig.2) -, Guerra-Peixe pretende explorar somente suas potencialidades melódicas quanto à sua transposição uma 5^a acima (Fundamental à 5^a Superior) e uma 2^a acima (Fundamental à 2^a Superior), maneira de explicitar as relações tonais de repouso (Fundamental / nota lá) e afastamento (Fundamental à 5^a Superior / nota mi e Fundamental à 2^a Superior / nota si) (Fig.4).

Fig.4: Transcrição da série das *Três Peças* [sic *Suite*] conforme autógrafo da partitura
(Centro Cultural Banco do Brasil)

A estrutura formal do *Ponteado*, primeira das peças que compõe o tríptico, é **A - B - A' - Coda**. Essa formulação se dá de maneira límpida: **A** possui o contorno melódico baseado na série Fundamental (tônica); **B** possui o contorno melódico baseado baseada na série Fundamental à 5^a superior (dominante); **A'** é uma recapitulação de **A** (tônica); e **Coda**. Com exceção dos fragmentos iniciais de **A** (e **A'**) e de **B**, a série é apresentada em sua forma original; sendo que, em **B**, Guerra-Peixe introduz um novo elemento contrastante com **A**: a maior densidade temporal na apresentação da série. Em **A** são utilizados cinco compassos para expor a série integralmente. Em **B**, essa é apresentada duas vezes (no registro agudo, c.6-c.9t.2, e no registro médio, c.9t.3-c.11) em apenas seis compassos. Mais complexos, do ponto de vista da textura, o *Acalanto* e o *Chôro*, também possuem estrutura formal ternária (**A - B - A' - Coda**), porém, diferentemente do que ocorre no *Ponteado*, são as potencialidades motívicas da "série construída" que se sobressaem como elementos organizadores da forma.



Fig.5: Transcrição da parte melódica/serial do *Ponteado* (foram abstraídos indicadores de agógica e dinâmica, bem como a harmonia complementar)

Considerações finais

Não pretendemos aqui estabelecer generalizações a cerca das características das fases estéticas de Guerra-Peixe, muito menos, do período denominado Dodecafônico, mas, ao contextualizar a gênese da *Suite* para violão entre as obras expressionistas de cor nacional e detectar alguns dos procedimentos compostoriais utilizados em sua estrutura, supomos ter identificado as origens e certas diretrizes técnico-estéticas embutidas no conceito de "nacionalizar o dodecafônico".

Em 1949, Arnold Schoenberg (1874-1951) escreveu um texto introdutório para uma das apresentações da obra *Três Sátiras* para coro misto, op. 28, de 1925. Reproduzidas por René Leibowitz na obra *Schoenberg*, as palavras do compositor alemão, a certa altura, fazem uma espécie de avaliação dos desdobramentos da influência do dodecafônico nas diversas tendências da estética musical dos anos 1940.

Ao se dirigir aos "folcloristas", Schoenberg alerta sobre a impossibilidade de "aplicar às idéias – por natureza – primitivas da música popular uma técnica que só é apropriada a um pensamento mais evoluído" (LEIBOWITZ, 1981, p.104). Não nos cabe aqui discutir questões relativas a

juízo de valor do tipo primitivo/evoluído que afloram no texto, mas parece lícito inferir a sintonia entre Schoenberg e Guerra-Peixe.

Depois de especular sobre a possibilidade da criação de uma música erudita (consonante com as tendências pós-românticas da Europa) e, ao mesmo tempo, popular (de fácil aceitação), Guerra-Peixe - tendo em vista os "resultados estéticos obtidos" com a *Suite* para quarteto ou orquestra de cordas, de 1949 - "renuncia" ao dodecafônico (GUERRA-PEIXE, 1971, cap. I, p.3). Possivelmente por motivações ideológicas, o compositor passou a tratar com um certo desdém seu repertório Dodecafônico. Hoje, entretanto, superando esse entrave, nos deparamos com um conjunto de obras que têm muito a nos ensinar sobre a construção e a desconstrução de uma linguagem musical que idealizava a incorporação de elementos tão díspares como o rigor estrutural da técnica dodecafônica e a comunicabilidade da música popular.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música* (1958). Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed., rev., ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- GUERRA-PEIXE, César. "Sumidouro" (texto de 1980 transscrito no encarte do CD) In: _____ . *Música de câmara - Guerra-Peixe*. Rio de Janeiro: Rioartedigital, 1996. (CD)
- _____. "Escala de atitudes" (ca. 1989). In: VESPAR, Manuel Geraldo. *Música Incidental X Música de Concerto – Intercomunicabilidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 1992. (memória de recital de mestrado)
- HEITOR, Luiz. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio (Col. Documentos Brasileiros), 1956.
- KRIEGER, Edino. Guerra Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira. *Revista Piracema*, Rio de Janeiro: IBAC/FUNARTE, n.2, p.76-83, 1994.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2. ed., atualizada, ampl. Brasília: UNB, 1970.
- _____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

Manuscritos consultados

- GUERRA-PEIXE, César. *Trio para violino, viola e violoncelo*. Rio de Janeiro: autógrafo (Centro Cultural Banco do Brasil / sala Mozart Araújo), 1945. (24p. 1 partitura)
- _____. *Três Peças [sic Suite] para violão* / (I. Ponteio / II. Acalanto / III. Chôro) / Compostas especialmente e dedicadas a Mozart Araújo, um dos raros homens, do Brasil que admitem investigação musical. Rio de Janeiro: autógrafo (Centro Cultural Banco do Brasil / sala Mozart Araújo), 6/mai./1946. (16p., 1 partitura)
- _____. *Relação de obras compostas quando eu [Guerra-Peixe] estudava no Conser.[vatório] B.[rasileiro] de Música com o Prof. Newton Pádua (por ordem cronológica) [e Relação de] Obras compostas quando eu [Guerra-Peixe] estudava com H.-J. Koellreutter [(por ordem cronológica)], [Rio de Janeiro]: manuscrito (Centro Cultural Banco do Brasil / sala Mozart Araújo), 22/dez./1946. 3p.*
- _____. *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras*, demonstrando a evolução estética - até abril 1947 / Guerra Peixe. Rio de Janeiro: autógrafo (Divisão de Música do Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional), 26/abr./1947. 11p.
- _____. *[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 (Centro Cultural do Banco do Brasil / sala Mozart Araújo), mar./1971. 52p.

Leitura recomendada

- ARAÚJO, Samuel. *Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade. Brasiliiana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 4, p. 40-48, jan. 2000.
- CARVALHO, Herminio Bello de (texto transscrito na contracapa do LP). In: BRANCO, Waltel (intérprete - violonista). *Recital*. Rio de Janeiro: CBS, 1965. (LP)

FARIA Jr., Antonio Emanuel Guerreiro. *Guerra Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997. 131p. (Dissertação, Mestrado em Música).

LUCAS, Glaura. Características dodecafônicas do "Allegreto con molto" de C. Guerra-Peixe. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo: ATRAVÉZ, n.5, p. 84-96, fev./ago. 1992.

VETROMILLA, Clayton Daunis. *Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe*; incluindo gravação integral e edição crítica da Série. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Música, 2002. 107p. (Dissertação, Mestrado em Música).

Clayton Vetromilla é professor de violão no Conservatório de Música da UFPel. Trabalhou na UEMG, e é Mestre em Música/Práticas Interpretativas (Violão) pela Escola de Música da UFRJ (orientado pelo professor Turíbio Santos). Formou-se em Música (Instrumento: Violão) pela 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).