

## 4 – Conclusão

Em *Música* e em *Allegretto con moto*, o uso da técnica dodecafônica, embora pouco ortodoxo, tem o “papel de garantir a atonalidade” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 11), enquanto a estrutura das peças é construída, principalmente, com dois recursos: **repetição** e **dualismo repouso/tensão**. A partir da análise das partituras, é possível identificar elementos que favorecem a “comunicabilidade” dessas peças. A idéia de “comunicabilidade” para Guerra Peixe está associada à clareza da forma, percebida graças a uma familiaridade do ouvinte com o material utilizado na composição (ver Introdução, p. 8). Assim, para ser compreendido nessas peças, o compositor procura mostrar o contorno da forma de uma maneira que seja familiar ao ouvinte brasileiro da década de 1940, habituado ao idioma tonal<sup>24</sup>. Nesse sentido, *Música* e *Allegretto con moto* são escritas num idioma atonal, mas, os recursos da linguagem musical que as estruturam são usados de maneira análoga ao uso que tradicionalmente se faz desses recursos no idioma tonal.

A **repetição**, nunca exata, é suficientemente semelhante ao original para ser reconhecida como repetição. No *Allegretto* e no primeiro e terceiro movimentos de *Música*, são repetidos motivos, cuja semelhança está, principalmente, no ritmo e no contorno melódico. As figurações rítmicas são repetidas literalmente ou são variadas com aumentações e diminuições<sup>25</sup>. O contorno melódico é reconhecível, apesar de não ser mantida uma proporção entre os intervalos repetidos. Já no segundo movimento de *Música*, é mantida toda a estrutura geral da Exposição (o diálogo entre flauta e piano e o esquema repouso/tensão/repouso), variando-se

<sup>24</sup> “Modinha, embolada, côco, samba, desafio, congado, cantigas de roda, martelo, batuque, choro, toada, seresta, bumba-meu-boi, maracatú, e tantas outras formas já se tornaram comuns, com seus característicos melódicos e rítmicos, e com sua significação determinada no nosso processo musical. As tentativas e realizações dos músicos novos brasileiros já começam a fazer evoluir aquele material: Villa Lobos, Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri, Garritano, Octaviano e outros buscam aquela méta.” (GALLET, Luciano. A missão dos músicos brasileiros de agora. *WECO*, Ano II, n. 1, Fev./1930, p. 15-17 *apud* KATER, 2001, p. 207-208). A ortografia original do texto foi mantida.

<sup>25</sup> A esse respeito LIMA (2002, p. 203) conclui que Guerra Peixe adota “determinados procedimentos composicionais, na busca de uma expressão particular na *técnica dos doze sons* guiada, principalmente, pela intenção de ‘comunicabilidade’ e aproveitamento de ‘sugestões’ musicais encontradas nas manifestações nacionais”. Dentre esses “procedimentos composicionais”, o ritmo é identificado como o “gerador de motivos e unidade”, através do qual Guerra Peixe “procura assegurar sua intenção de ‘comunicabilidade’.” (LIMA, 2002, p. 208)

constantemente a figuração rítmica e o contorno melódico dos motivos. Como no idioma tonal, essas repetições (dos motivos e de todo um “argumento”) definem frases, seções e partes da estrutura formal nas duas peças.

O **dualismo repouso/tensão** ocorre na maioria das frases das duas peças e também contribui para a definição da estrutura formal. O material temático é conduzido do repouso à tensão, e vice-versa, principalmente, pela variação de densidade da escrita (uma região de menor densidade corresponde ao repouso e uma região de maior densidade, à tensão). Esse **dualismo menor densidade/menor densidade** pode ser associado ao **dualismo Tônica/Dominante** do sistema tonal. O exemplo mais evidente é o primeiro movimento de *Música*.

Esses dois recursos estruturais (**repetição** e **dualismo repouso/tensão**) são reforçados pelo **equilíbrio formal** e pela “**cor**” **harmônica**. O primeiro, é garantido pelo princípio da proporção áurea (seguido, aproximativamente, nas dimensões das partes e na localização dos pontos culminantes das duas peças), conferindo à estrutura formal um sentido de ordem e harmonia, princípios que, historicamente, sempre atraíram o homem. O segundo, a “**cor**” **harmônica**, não tem função estrutural e se refere ao uso, na parte do piano do *Allegretto*, de conjuntos de classes de notas com formações diatônicas (escalas, arpejos e fragmentos de escalas e arpejos), que trazem à partitura cores tonais e modais.

Todos esses elementos (**repetição**, **dualismo repouso/tensão**, **equilíbrio formal** e “**cor**” **harmônica**) são utilizados de um modo familiar ao ouvinte brasileiro da época, facilitando, assim, a apreensão da forma. Contudo, é interessante observar que no início de sua Fase Dodecafônica (quando foram escritas as peças aqui analisadas), Guerra Peixe não se preocupava com a “comunicabilidade”, sendo a presença dos elementos apontados acima uma antecipação, de certo modo, do direcionamento que levou o compositor, no final da década de 1940, ao abandono da técnica dodecafônica e ao retorno ao nacionalismo<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Em entrevista a Luiz Paulo Horta, Guerra Peixe afirma: “(...) meus primeiros trabalhos dodecafônicos não revelam intenção nacionalizante, digamos assim, porque o meu objetivo inicial era dominar a técnica; mas uma vez que consegui isso, já no segundo movimento – lento, de um Trio de Cordas de 1945 introduzi um tema, uma melodia torturada, que já tem caráter modinheiro.” (HORTA, 1983, p. 258 *apud* MALAMUT, 1999, p. 19)

Como última consideração, entra uma questão de mérito. Afinal de contas, o que é mais evidentemente “comunicável” em *Música* e em *Allegretto con moto*?

Certamente a forma: Guerra Peixe nos fornece elementos suficientes para que possamos identificar motivos, frases e a estrutura como um todo, com seus pontos culminantes, mudanças de caráter etc. É muito interessante observar a beleza da arquitetura dessas peças, assim como a fusão que o compositor faz dos idiomas atonal e tonal. Entretanto, essas peças carecem de um respiro mais amplo, de uma abertura. São excessivamente medidas e controladas, gastando todos os seus recursos na definição dos parâmetros que nos permitem identificar a sua estrutura.

Não quero com isso negar que sejam obras de arte. De fato, de acordo com HEIDEGGER (2004, p. 38), os dois traços essenciais da obra de arte são “a instituição de um mundo e a produção da terra” e essas composições, justamente ao nos chamar a atenção para a extrema organização dos sons, para as estruturas, para a forma (e, nesse sentido, “produzir a terra”, ou seja, evidenciar algo que existe ali naquelas peças musicais), tornam presente para nós um “mundo” – aquele da mentalidade cientificista do século XX, com a sua pretensão de medir e controlar tudo. No entanto, falta um “algo mais”. Algo que o próprio Guerra Peixe buscava e que ainda não tinha encontrado, como fica evidente em seu comentário sobre a *Peça pra dois minutos*, para piano, de 1947: “As obras ficam gradativamente mais acessíveis [sic], pelo menos em termos relativos. (...) Contudo, a insatisfação persiste” (GUERRA PEIXE, 1971, p. 13). Essa insatisfação persistente o levará, em 1949, a desistir do dodecafonismo para procurar esse “algo mais” na tradição popular: é o início de sua Fase Nacionalista.

Permanece, porém, o valor da obra dodecafônica de Guerra Peixe e, especialmente, das peças aqui analisadas: *Música* e *Allegretto con moto* representam, além de um passo importante na trajetória pessoal do compositor, um exemplo particular e bem sucedido da mistura dos idiomas atonal e tonal e nos ajudam a compreender um pouco mais a mentalidade cientificista daquela época.