UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

WALTER NERY FILHO

Modernismo e tradição: a dialética em jogo na
***Prole do Bebê Nº 2* de Villa-Lobos**

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

WALTER NERY FILHO

Modernismo e tradição: a dialética em jogo na *Prole do Bebê Nº 2* de Villa-Lobos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, área de concentração: Musicologia e linha de pesquisa: Teoria e Análise Musical, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Livre-Docente Paulo de Tarso Salles.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nery Filho, Walter

Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê No. 2 de Villa-Lobos / Walter Nery Filho. — São Paulo: W. Nery Filho, 2017.

351 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Paulo de Tarso Salles
Bibliografia

1. Prole do Bebê No. 2 2. Villa-Lobos 3. Modernismo musical 4. Análise musical 5. Canções tradicionais do Brasil
I. de Tarso Salles, Paulo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Walter Nery Filho

Título: Modernismo e tradição: a dialética em jogo na *Prole do Bebê Nº 2* de Villa-Lobos

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.:	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.:	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.:	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.:	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

AGRADECIMENTOS

À Deus que, em toda a sua bondade, permitiu que eu atravessasse este oceano sem que naufragasse;

À Marlene, guerreira e amada esposa que, resignada, suportou com determinação tão longa travessia;

À meus pais, Walter e Mirthes (*In memoriam*).

Ao meu orientador Paulo de Tarso Salles, por tanta generosidade e precisão nas intervenções;

Aos professores Rodolfo Coelho de Souza e Rogério Moraes Costa que mais uma vez participaram do processo de qualificação;

À CAPES, pelo apoio financeiro que foi determinante no encaminhamento desta pesquisa;

Aos colegas Ciro Visconti, Joel Albuquerque, Roberto Votta, Lina Noronha e Allan Falqueiro que sempre se dispuseram a conversar e debater;

Aos professores Eero Tarasti, Dmitri Tymoczko, Silvio Ferraz e Joseph Straus pelas preciosas pontuações fornecidas em entrevistas por meios eletrônicos.

RESUMO

NERY FILHO, W. (2017). Modernismo e tradição: a dialética em jogo na Prole do Bebê No 2 de Villa-Lobos. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A presente tese de doutoramento é uma continuação do nosso trabalho de mestrado finalizado em 2012 e dá sequência à análise do ciclo de nove peças para piano *Prole do Bebê Nº 2*, composto por Villa-Lobos em 1921. No mestrado foram investigadas três peças: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão* e *O Passarinho de Pano*. Para a tese, voltamos a atenção para as demais obras: *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boizinho de Chumbo*, *O Ursozinho de Algodão* e *o Lobozinho de Vidro*. Concebido por um compositor orientado pela necessidade de revogar as amarras da música vigente no Rio de Janeiro do início do século XX, tributária a uma estética europeia que aprisionava o discurso musical, o ciclo é resultado de um processo dialético prefigurado na confluência de forças manifestas na tradição expressa no cancioneiro nacional e no modernismo de matiz primitivista que afluía como movimento cultural no país. Por conta da considerável complexidade do conteúdo musical bem como por afinidade à nossa dissertação de mestrado, adotamos uma estratégia de análise ponto-a-ponto com o intuito de descrever e diagnosticar a totalidade dos eventos, assim vislumbrando a possibilidade de integração de cada segmento à macroestrutura da obra à qual se vincula e, por conseguinte, de avaliação do projeto compositivo do ciclo como um todo. Essa escolha demandou o uso de múltiplas ferramentas e estratégias de análise sendo que algumas serão detalhadas no primeiro capítulo da tese: teoria dos conjuntos, teoria neorriemanniana, relações de superfície (intervalos, motivos e contornos melódicos), relações de simetria, análise fraseológica e uma avaliação das interações entre teclas pretas e brancas do piano. Ao final, concluímos tratar-se de um conjunto idealizado a partir de elementos e melodias da tradição musical brasileira elaborados por meio de estratégias de composição características do pós-tonalismo, uma combinação de procedimentos que produziu um repertório extremamente particular e expressivo, alinhando Villa-Lobos e sua música com o projeto modernista europeu protagonizado por personalidades como Igor Stravinsky e Béla Bartók.

Palavras-chave: Prole do Bebê Nº 2. Villa-Lobos. Análise musical. Modernismo musical.

ABSTRACT

NERY FILHO, W. (2017). Modernism and tradition: the dialectic at stake in the Baby's Family No. 2 by Villa-Lobos. Doctoral Thesis, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This PhD thesis is a continuation of our master's work completed in 2012 and proceed to the analysis of the nine-piece piano cycle Prole do Bebê No 2, composed by Villa-Lobos in 1921. During the master's, three pieces were analyzed: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão* e *O Passarinho de Pano*. For this thesis we focused on the remaining six: *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boizinho de Chumbo*, *O Ursozinho de Algodão* e *O Loboquinho de Vidro*. The cycle is the musical product of a composer oriented by the need to revoke the constraints of music at the beginning of the 20th century in Rio de Janeiro, tributary to a European aesthetic that imprisoned the musical discourse. From a different point of view, the cycle is the result of a dialectical process foreshadowed in the confluence of manifest forces between the national music tradition and the primitivist modernism that emerged as a cultural movement in the country. Due to the considerable complexity of the musical content as well as affinity to our master's thesis, we adopted a point-by-point analysis strategy. The purpose is to fully describe and diagnose all musical events thus visualizing the possibility of integration of each segment to the macrostructure of the work to which it is indexed and, therefore, the evaluation of the compositional project as a whole. This choice required the use of multiple tools and analytical strategies, some of which will be detailed in the first chapter of the thesis: Set Theory, Neo-Riemannian Theory, surface relations (intervals, motifs and melodic contour), symmetry relations, musical phrasing analysis and an evaluation of the interaction between black and white piano keys. At the end, we conclude that it is a set of pieces based on elements and melodies of the Brazilian musical tradition elaborated through compositional strategies characteristic of post-tonalism. A special combination of procedures that produced an extremely particular and expressive repertoire, aligning Villa-Lobos and his music with the European modernist project represented by personalities as Igor Stravinsky and Béla Bartók.

Keywords: Baby's Family Second Series. Villa-Lobos. Musical Analysis. Musical Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. SOBRE FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS ANALÍTICAS.....	16
1.1 Sobre teoria dos conjuntos.....	16
1.2 Sobre teoria neorriemanniana.....	18
1.3 Sobre ostinato.....	28
1.4 Sobre simetria e teclas pretas e brancas do piano.....	31
2. ANÁLISES	35
2.1 O Camundongo de Massa	35
2.1.1 Análise da Seção A.....	37
2.1.2 Análise da Seção B.....	57
2.1.3 Análise da Seção A'.....	78
2.1.4 Considerações parciais	79
2.2 O Cachorrinho de Borracha.....	80
2.2.1 Análise da Exposição.....	82
2.2.2 Análise da Seção Central.....	89
2.2.3 Análise da Recapitulação e Coda.....	106
2.2.4 Considerações Parciais	107
2.3 O Cavalinho de Pau	109
2.3.1 Análise da Seção A.....	114
2.3.2 Análise da Seção B	132
2.3.3 Análise da Seção C	152
2.3.4 Análise da Seção D	165
2.3.5 Considerações parciais	172
2.4 O Boizinho de Chumbo	175
2.4.1 Considerações prévias.....	177
2.4.1.1 Sobre a evocação da canção indígena <i>Môkôcê Cê-maká</i>	177
2.4.1.2 Sobre a monotematicidade.....	178
2.4.1.3 Sobre a Coda.....	180

2.4.1.4 Conclusões sobre a forma d' O Boizinho de Chumbo.....	182
2.4.2 Análise da Seção I	184
2.4.3 Análise da Seção II	198
2.4.4 Análise da Coda	208
2.4.5 Considerações parciais	209
2.5 O Ursozinho de Algodão	210
2.5.1 Considerações prévias.....	215
2.5.2 Análise da Seção A	216
2.5.3 Análise da Seção B	224
2.5.4 Análise da Seção C	235
2.5.5 Análise da Seção D	243
2.5.6 Considerações parciais	245
2.6 O Lobozinho de vidro	247
2.6.1 Análise da Seção A	249
2.6.2 Análise da Seção B	263
2.6.3 Análise da Seção A'	277
2.6.4 Considerações parciais	280
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	281
REFERÊNCIAS	288
ANEXOS	294
APÊNDICE	345

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a “Prole 2” se deu por volta de 2008 em uma conversa informal com Paulo de Tarso Salles, meu orientador desde a época da especialização concluída na Faculdade de Música Carlos Gomes com monografia sobre improvisação jazzística. Com o objetivo de prosseguir no mestrado mantendo a mesma linha de pesquisa e o mesmo orientador, aproveitando seu recente ingresso como docente da USP, fui alertado sobre a incompatibilidade entre a minha área de interesse e sua linha de pesquisa na instituição, voltada para a análise da obra do compositor Villa-Lobos. Em algum momento da conversa, porém, fui instigado pela audição de uma peça de caráter e sonoridade extremamente contrastantes com os padrões de escuta do meu cotidiano musical como guitarrista. Tratava-se d’ *O Passarinho de Pano*, sétima peça do ciclo para piano *Prole do Bebê Nº 2* através da qual, como que propondo um desafio, Paulo mostrou uma porta entreaberta para o ingresso na pós-graduação, fato que se consolidou em 2010.

O envolvimento com a obra de Villa-Lobos se aprofundava e, em um primeiro momento, resultou na análise d’ *O Polichinelo*, penúltima peça do ciclo *Prole do Bebê Nº 1*. Realizada ainda como aluno especial da disciplina Teorias Analíticas da Música Atonal do professor Rodolfo Coelho de Souza em 2009, essa análise se converteu em um artigo publicado nos anais do XX congresso da ANPPOM em 2010. Daí em diante, mais quatro edições do principal congresso brasileiro de musicologia foram atendidas, agora com publicações referentes ao conteúdo do segundo livro da “Prole do Bebê”. Estive presente também em vários outros congressos importantes como em duas versões do SIMPOM da UNIRIO e também em duas versões do Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, todos com trabalhos referentes à “Prole 2” publicados.

Ainda durante o mestrado, tive minha primeira experiência internacional como musicólogo no *14th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics* em Helsinki na Finlândia em 2012. Na ocasião, apresentei comunicação e debati com um grande especialista sobre a obra de Villa-Lobos, o professor Eero Tarasti. Personalidade mundialmente respeitada, Tarasti tem-nos atendido em diversos momentos por meios eletrônicos, sempre gentil e solícito em colaborar com questões concernentes ao meu objeto de estudo. Em 2013, já no doutorado, viajei para a Estônia onde participei da *The Seventh International Conference on Music Theory* em Tallinn (conferência atendida por alunos e professores em sua maioria estadunidenses) e tive a oportunidade de conhecer James Hepokoski e William Caplin. Durante minha comunicação, causou-me grata surpresa a reação

deste último que, com a audição da peça *O Gatinho de Papelão*, teceu considerações relevantes sobre vários aspectos da obra além de ressaltar o caráter “jazzístico” da harmonia. Em 2014, minha mais recente incursão internacional, como musicólogo, participei do congresso *Identities - An interdisciplinary approach* em Istanbul na Turquia onde tratei de questões sobre identidade nacional na obra de Villa-Lobos.

Desde o referencial livro *Villa-Lobos – processos composicionais* de Paulo de Tarso Salles, lançado em 2009 por ocasião do primeiro simpósio realizado em comemoração aos cinquenta anos de seu falecimento, observamos um significativo avultamento de trabalhos de qualidade envolvendo a obra do compositor, fato que por si outorga o devido grau de importância à sua produção. Entretanto, um discurso de teor preventivo em rebate a afirmações sobre um compositor descuidado e puramente intuitivo ainda ocupa espaço nesses trabalhos, às vezes de forma velada, em outros mais explícito. Este discurso, de veio passadista, afigura como uma espécie de justificativa sintomática sobre a viabilidade em se produzir textos acadêmicos a respeito da obra de um compositor que viveu na periferia dos grandes centros geradores de movimentos de vanguarda. Por não mais compartilharmos desse pensamento, vamos evitar seguir na mesma trilha a ponto de justificar ou validar esta pesquisa, quanto mais reverberar ou rebater depoimentos desfavoráveis à relevância do compositor e seu trabalho. Dessarte, advogaremos a favor da premência em apontar para Villa-Lobos não mais sob a ótica do convencimento, no sentido de que ainda devemos comprovar e atestar a sua capacidade em criar a partir de modelos e sistemas de composição pré-determinados, mas sim pelo prisma do pertencimento, plenamente seguros da importância de sua produção para a musicologia internacional.

Talvez um dos mais recentes e relevantes desses trabalhos comentados, ainda no prelo, é o livro *Villa-Lobos, um compêndio*. Produzido por integrantes do PAMVILLA – Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos. Trata-se de um projeto idealizado e capitaneado pelos professores e editores Paulo de Tarso Salles da Universidade de São Paulo e Norton Dudeque da Universidade Federal do Paraná. No livro, dezoito pesquisadores deixaram sua contribuição acerca da multifacetada obra de Villa-Lobos em seus diversos meios de realização e diferentes épocas. Tivemos a felicidade de poder participar deste projeto e consignar nosso pensamento a um capítulo dedicado aos aspectos de simetria nas peças do segundo ciclo da “Prole do Bebê”.

Ao longo de um processo de afastamentos e aproximações com nosso objeto de estudo (contabilize-se aí o tempo do mestrado também), mantivemos em destaque uma discussão primordial, um tema que notadamente faz referência à substância desta pesquisa: a

composição da “Prole 2” a partir da manipulação de melodias do populário brasileiro, um tópico essencial que possibilitou incorporar a obra ao “caldo modernista” em que se encontravam artistas de diferentes áreas em momento concomitante ao da gestação do ciclo.

Historicamente, a apropriação e ambientação de melodias tradicionais conduziu a música por um caminho de pendor nacionalista, propiciando seu alinhamento com outros meios de representação cultural, tanto no cenário das artes como político e social. No Brasil da segunda metade do século XIX, essa tendência se manifestou primordialmente em compositores como Brasília Itiberê da Cunha, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, vertendo sua seiva para o ideal de artistas de gerações posteriores como Luciano Gallet, Francisco Mignone e o próprio Heitor Villa-Lobos. Os compositores dessa nova geração se encontravam em um grande dilema que era o do tratamento artístico de elementos da música popular sob o ponto de vista das técnicas de composição da música erudita. No *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade propõe que a origem deste dilema provém de três pontos: falha de cultura, fatalidade de educação e ignorância estética (ANDRADE, 2006, pp. 33 e 34). Sobre o primeiro item, considera a desproporção de interesse pela música estrangeira em detrimento da local, o que concorre por falta de intimidade com os elementos de origem. Ao segundo, atribui a deficiência no estudo sistemático da obra de autores canônicos da Europa, fato que pressupõe a aquisição de técnicas de composição e elaboração e sua incorporação como modelo. O terceiro caso é um tema largamente discutido por Mário e traduz a essência do seu ideal de música não como expressão individual, mas de um coletivo.

Ao comentário do porta-voz da vanguarda estética e intelectual brasileira, acrescentamos que o ponto focal para a transformação desse repertório em material genuinamente nacional deveria incidir sobre um objetivo vital: a superação do procedimento de mera citação de melodias do populário nacional. Essa superação implicaria em um envolvimento incondicional com a música popular ou, como bem diria Elizabeth Travassos, seria necessário “fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2000, p. 38). Os elementos nacionais seriam então absorvidos pelo tecido musical para que ensejassem um repertório legitimamente nativo.

Para estes compositores da “nova safra”, o caminho da nacionalização da música de concerto deveria passar necessariamente por um processo de metamorfose que ao menos flertasse com as proposições estéticas renovadoras em voga no velho continente. Integrantes da escola moderna europeia como Igor Stravinsky e Béla Bartók depuraram elementos de suas culturas castiças e constituíram obras personalíssimas por meio de procedimentos que os

libertaram do jugo do Romantismo alemão em vigência na virada do século XIX para o século XX. Com efeito, desponta aí o principal desafio do movimento modernista musical brasileiro: a apropriação de elementos da cultura nacional como alternativa para se compor música erudita de colorido regional sem recorrer a expedientes como as meras citações ou simples arranjos de melodias tradicionais. O passo subsequente seria dado em direção à universalização desse repertório por conta de sua elaboração através de procedimentos canônicos de composição.

Travassos, mais adiante, transcreve com grande propriedade as inferências de Mário de Andrade ao relatar que o autor se apoiava em uma espécie de simbiose entre indivíduo e nação como princípio para a solução do problema da nacionalização, um expediente em várias etapas que compreendia inicialmente o rompimento com códigos acadêmicos alienantes para, somente então, submeter a obra ao trabalho artístico de refinamento. Cabe apontar ainda que Mário prescreveu que a matéria bruta da música seria produzida no inconsciente coletivo, fonte da criação autenticamente expressiva. Ao artista, caberia o resgate desse material e o seu posterior aprimoramento e elaboração.

Os estudos sobre coleta de melodias tradicionais e sua consequente utilização como referencial de criação musical são assuntos que ultrapassam muitas vezes os domínios da própria musicologia e ressoam em áreas como a linguística e a antropologia. Em meio às competências desta última, nos deparamos com a questão da alteridade que, no século XX, sofreu profundas transformações no tocante à questão do reconhecimento e aceitação da diversidade cultural. Essas mudanças deflagraram, em particular no ocidente, um processo de reflexão que abriu campo para a identificação e interação entre símbolos e valores identitários de diferentes culturas.

É nesse palco que emerge com grande notoriedade o compositor Villa-Lobos. A despeito de toda sorte de predicados e rotulações que a ele foram impressas, foi o artista que melhor absorveu o ideal nacional-modernista a ponto de se tornar um ícone do festival de 1922 (basta mencionar que foi o único compositor brasileiro a constar da programação), um evento que simbolicamente demarcaria o início do Modernismo no Brasil: a Semana de Arte Moderna¹. Para todos os efeitos, o artista reunia as qualidades preceituadas por Mário de Andrade no sentido de personificar o ideal do compositor modernista ao incorporar elementos

¹ Vale comentar que as peças da *Prole do Bebê* Nº 2 não constaram da programação do evento, provavelmente pelo fato de se encontrarem em fase de gestação ou apenas “espiritualmente concebidas”, uma expressão que o próprio compositor gostava de manifestar.

tanto da música popular urbana (em especial aquela produzida pelos chorões do Rio de Janeiro com a qual teve intenso contato), quanto da folclórica.

É manifesto que Villa-Lobos não seguiu um roteiro específico nem sistemático no que concerne ao recolhimento de material tradicional, praticamente não fazendo distinção ao que lhe chegava aos ouvidos e à memória, seja de origem popular ou folclórica. O que se sabe de mais concreto é que se debruçou sobre fonogramas dos índios Parecis coletados por Roquette Pinto durante a expedição à Serra do Norte no Mato Grosso em 1912, além de ocasionais viagens ao Norte e ao Sul do país entre os anos de 1908 e 1912. Criou-se a partir disso um cenário de possibilidades onde encontramos um compositor que assume uma postura própria do Romantismo no que concerne à apreensão acentuadamente intuitiva dos elementos nativos, como bem aponta Marcos Lacerda (LACERDA, 2007, p. 21).

Cabe alertar mais uma vez que todas as referências de canções tradicionais utilizadas como material de análise e comparação, tanto em nossa dissertação como na presente tese, foram extraídas do *Guia Prático*². Temos em conta que o afastamento temporal entre a criação deste último e a elaboração da “Prole 2” poderia gerar algum desconforto, uma sensação de ilegitimidade na escolha dessa fonte como referencial musical que, apesar de elaborado pelo próprio Villa-Lobos, foi concebida pelo menos uma década adiante. Em sentido transversal transpassa aqui a problemática do termo “original”, um termo muitas vezes inapropriado ao ser aplicado a uma fonte musical essencialmente transmitida por tradição oral. Júlia Tygel lança luz a esse questionamento ao asseverar que “o conceito de originalidade se perde à medida em que a ideia de um original não está atrelada a uma forma fixa concebida por um criador individual, mas a uma *inventio* em transformação contínua feita coletivamente através de sua recriação a cada performance” (TYGEL, 2014, p. 41).

O trabalho de doutorado presente foi organizado em uma estrutura simples de capítulos ordenados de modo convencional. O primeiro capítulo versa sobre a descrição das ferramentas de análise utilizadas. Detivemo-nos um pouco mais sobre a teoria neorriemanniana que esteve ausente na dissertação e surgiu como uma possibilidade que, apesar de pontual, permitiu a interação entre estruturas acórdicas que não mantêm uma relação prevista pelos conceitos do tonalismo ortodoxo. Conduzimos considerações sobre o tópico *ostinato*, um tipo de figuração que assume muitas vezes um papel vetorial na estruturação do vocabulário musical de Villa-Lobos bem como de seus pares modernistas.

² O guia é composto por cento e trinta e sete peças baseadas em temas extraídos do cancionário infantil que não têm origem em uma pesquisa de campo e sim em trabalhos anteriores de documentação realizados desde o final do século XIX.

Provavelmente Paulo de Tarso Salles tenha sido o autor que abordou o assunto com maior desenvoltura de que temos conhecimento, assim tomaremos como base o seu texto (SALLES, 2009).

Elaborada para o emprego no campo da música por Allen Forte e Milton Babbitt, a Teoria dos Conjuntos mostrou-se novamente uma ferramenta essencial no desenvolvimento das análises, permitindo associar estruturas aparentemente sem afinidade. Lembrando que, a grosso modo, essa teoria estabelece conceitos que permitem a categorização de agrupamentos musicais e sua consequente inter-relação. O capítulo sobre simetrias na música de Villa-Lobos ocupou um espaço no comentado livro *Villa-Lobos, um compêndio*, tal a sua importância na música do compositor. Destinamos o devido espaço para a elaboração de um texto explicativo sobre esta propriedade. As relações de superfície foram sempre determinantes e elucidaram aspectos de coerência e organicidade nas obras da “Prole 2”, em especial as questões motivicas e intervalares. Elementos de estrutura fraseológica convencional também foram abordados não no primeiro capítulo, mas ao longo da tese. Por sua vez, o jogo entre teclas pretas e brancas do piano surge como um procedimento essencial na poética musical de Villa-Lobos, ultrapassando os limites do instrumento e resvalando em passagens de peças de caráter orquestral como a *Sinfonia Nº 6* ou a ópera *A menina das nuvens* (DUARTE, 2009).

O capítulo segundo é o espaço específico reservado às análises. O uso de estrutura de capítulos e subcapítulos de várias ordens foi adotada para acomodar a investigação das seções e subseções de cada peça. A numeração das figuras seguiu o mesmo princípio de numeração sequencial. Cabe mencionar também que, ao final da análise de cada peça, introduzimos um subcapítulo denominado “Considerações Parciais” que elucidam aspectos pontuais daquela obra específica. Também é digno de nota nosso interesse em contextualizar, por meio de comparação, determinados procedimentos composicionais de Villa-Lobos com o de outros compositores com a finalidade de aventar a hipótese de possíveis influências. Exemplos musicais desses personagens foram prospectados e interpolados no texto. Aspectos de textura foram apenas localmente considerados e não interferiram substancialmente nas análises.

No capítulo três, referente às considerações finais, transcrevemos nosso pensamento com conteúdo que julgamos relevante para a compreensão dos processos de composição não só das seis peças aqui abordadas, mas do ciclo “*Prole do Bebê Nº 2*” em toda a sua extensão.

Os capítulos subsequentes concernem à bibliografia, anexos e apêndice e contêm as referências teóricas da pesquisa, as partituras das obras e as entrevistas, realizadas em

diferentes épocas com diferentes pesquisadores por meios eletrônicos. Esses pesquisadores foram de importância vital para expandir nossos horizontes quando estes se encontravam enevoados. Foram eles: Silvio Ferraz (Universidade de São Paulo), Eero Tarasti (University of Helsinki), Dmitri Tymoczko (Princeton University), Joseph Straus (City University of New York).

1. SOBRE FERRAMENTAS E ESTRATÉGIAS ANALÍTICAS

1.1 Sobre teoria dos conjuntos

As noções básicas da teoria dos conjuntos aqui expostas foram extraídas do livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (2013) de Joseph Nathan Straus. Questões mais complexas que porventura foram aproveitadas do mesmo livro ou de outras fontes serão descritas pontualmente e, por conseguinte, referenciadas à sua origem. O ponto de partida dessa teoria relaciona-se à equivalência enarmônica e à substituição das notas por números inteiros (Tabela 1). Estes números definirão a partir daqui o conceito de *classes de alturas*.³

Tabela 1. Tabela de equivalências enarmônicas e suas correspondentes *classes de alturas*.

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Si#	Six	Dóx	Mib	Réx	Mi#	Mix	Fáx		Solx	Lá#	Láx
Dó	Dó#	Ré	Ré#	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
Rébb	Réb	Mibb	Fább	Fáb	Solbb	Solb	Lább	Láb	Sibb	Dóbb	Dób

Essa variação numérica decorre de outra definição que é a de *módulo 12* (Mod 12), um operador que acondiciona qualquer *classe de altura* a algum número inteiro entre zero e onze, independente da oitava. Este operador atua também sobre o conjunto dos *números inteiros* $Z = \{..., -2, -1, 0, 1, 2\}$ e o transforma no conjunto dos *números naturais* $N = \{0, 1, 2, 3...\}$. Os elementos negativos no conjunto dos *números inteiros* são representativos das *classes de alturas* submetidas à uma condição de ordenação, onde são pertinentes expressões do tipo “oitava acima” ou “oitava abaixo”, por exemplo.

Também da teoria dos conjuntos advém a noção de *classes de intervalos*, a qual propõe a equivalência de um intervalo composto com sua contraparte dentro da oitava simples independentemente da ordenação do intervalo. Essa categoria também é suscetível ao Mod

³ Adotaremos parcialmente termos e nomenclaturas existentes na tradução de 2013 para o Português do livro de Joseph Straus. Alguns outros serão empregados de acordo com a terminologia consensualmente corrente há algum tempo no Brasil. É o caso do termo “classes de alturas” que manteremos em detrimento do termo “classes de notas” sugerido no livro.

12, o que traz como decorrência o fato de que intervalos entre *classes de alturas* maiores do que seis são considerados equivalentes a seus complementos em Mod 12. Desse modo, são constituídas apenas sete classes de intervalos, como depreendemos da Tabela 2 que segue:

Tabela 2. Relações entre *classes de intervalos* e intervalos.

Classe de Intervalos	0	1	2	3	4	5	6
Intervalos (semitons)	0,12,24	1,11,13	2,10,14	3,9,15	4,8,16	5,7,17	6,18

De suma importância é o conceito de *conjuntos de classes de notas* que nada mais são do que coleções não ordenadas de classes de notas. Essa ideia permite avaliar o grau de “afinidade” entre duas ou mais estruturas não necessariamente de mesma cardinalidade. Como decorrência natural, surge o conceito de *classes de conjuntos* que permite a categorização de agrupamentos em “famílias” com cardinalidades e propriedades comuns. Veja-se o exemplo do conjunto [2,5,6] submetido às operações de transposição (T_n) e inversão ($T_{n/1}$) na Tabela 3:

Tabela 3. Conjuntos de *classes de alturas* membros de uma mesma *classe de conjuntos*. Fonte: STRAUS, 2013, p. 56.

[2,5,6]	[6,7,10]
[3,6,7]	[7,8,11]
[4,7,8]	[8,9,0]
[5,8,9]	[9,10,1]
[6,9,10]	[10,11,2]
[7,10,11]	[11,0,3]
[8,11,0]	[0,1,4]
[9,0,1]	[1,2,5]
[10,1,2]	[2,3,6]
[11,2,3]	[3,4,7]
[0,3,4]	[4,5,8]

[1,4,5]	[5,6,9]
---------	---------

As componentes dos conjuntos podem ser representadas em diversas ordenações, o que determina a sua denominada *forma*. No caso da *forma normal*, as componentes são organizadas de modo a apresentar a versão mais compacta à esquerda. Por sua vez, a *forma prima* é uma forma otimizada que possui a maior compactação possível à esquerda com a primeira componente necessariamente indexada ao número zero. Ao observarmos os membros de classe de conjuntos da Tabela 3 percebemos dois membros que começam com zero: o [0,3,4] e o [0,1,4]. Este último é o mais compacto à esquerda e, portanto, será a *forma prima* e representado como (014). Estas formas em questão são úteis para estabelecermos relações e comparações entre conjuntos não necessariamente de mesma cardinalidade. Qualquer organização diferente destas duas implica que o conjunto se encontra em uma situação de não ordenação. Utilizamos esta última opção em boa parte de nossas representações.

Todos os conjuntos formados por três até o limite de nove componentes são classificados em uma tabela, denominada Tabela Forte em homenagem a seu idealizador Allen Forte (FORTE, 1977). Para o caso do conjunto [2,5,6] do exemplo acima, o “Número Forte” correspondente é o 3-3 onde o primeiro fator implica que o conjunto é formado por três componentes e o segundo que ele ocupa a terceira posição na lista Forte de conjuntos de três componentes. Cabe pontuar que todos os conjuntos da Tabela Forte são representados em sua *forma prima*.

1.2 Sobre teoria neorriemanniana

Esta teoria obteve grande impulso desde o simpósio de 1993 na State University of New York em Buffalo nos Estados Unidos, tendo seus alicerces fundamentados especialmente sobre os escritos de David Lewin, Brian Hyer e Richard Cohn. Desde então, pesquisadores vêm trabalhando criativamente em prol da expansão de seus domínios, cujas limitações em muito ainda se devem à prevalência das transformações **P** (*Parallel*), **R** (*Relative*) e **L** (*Leittonwechsel*) introduzidas na *Tonnetz* de Brian Hyer (Figura 1.2-1).

Figura 1.2-1. *Tonnetz* de Brian Hyer.

Fonte: COHN, 1998, p. 172. *Tonnetz* de Brian Hyer.

A transformação **D** (*Dominant*) é redundante, desde que corresponde à uma operação combinada das transformações **L** e **R**.

Em seu artigo referente ao mesmo simpósio de 1993, Jack Douthett e Peter Steinbach propõem uma alternativa ao conceito de *Parcimônia* e apresentam a seguinte definição: duas tríades são parcimoniosas se estas possuem duas *classes de alturas* em comum, o que resulta para a *classe de altura* remanescente a possibilidade de movimentar-se por um ou dois semitons em uma transformação de uma tríade em outra (DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p 243). A partir disso definem a função $P_{m,n}$ que representa qualquer transformação onde “m” é a quantidade de passos em semitons e “n” a quantidade de passos em tons. Como exemplo, acolhemos as transformações que os autores nos fornecem (Figura 1.2-2):

Figura 1.2-2. Transformações parcimoniosas representadas pela função $P_{m,n}$.

Fonte: DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p. 244.

No mesmo artigo são introduzidos os *hexaciclos* e os *octaciclos* (Figuras 1.2-3 e 1.2-4), baseados na coleção hexatônica e octatônica respectivamente.

Figura 1.2-3. *Hexaciclos*.

Fonte: DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p. 245

E os *octaciclos*

Figura 1.2-4. *Octaciclos*.

Fonte: DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p. 247

Perceba-se que, tanto nos *hexaciclos* quanto nos *octaciclos*, todas as transformações são conduzidas por meio da função $P_{1,0}$, ou seja, pelo “deslizamento” de um semitom de uma das componentes de cada tríade até a formação de uma das tríades adjacentes. Na tentativa de unificação dos *hexaciclos*, Douthett e Steinbach perceberam a flexibilidade das tríades maiores e menores em transformarem-se em tríades aumentadas também pela aplicação da função $P_{1,0}$. Criaram a partir dessa possibilidade o gráfico *Cube Dance* (Figura 1.2-5), um ciclo de quatro cubos conectados por vértices que acomodam as quatro tríades aumentadas possíveis: **F+**, **Ab+**, **B+** e **D+**.

Figura 1.2-5. *Cube Dance*.

Fonte: DOUTHETT & STEINBACH, 1998, p. 254.

A partir do gráfico fica fácil observar como as tríades aumentadas servem de conexão entre os *hexacichlos* (representados pelas linhas grossas), viabilizando a mobilidade entre os mesmos.

Alternativamente em seu artigo sobre redes de transformações generalizadas, Dmitri Tymoczko elabora a ideia de relatividade entre *Tonnetze* tridimensionais baseada na teoria dos poliedros duais da geometria espacial (TYMOCZKO, 2012). No caso específico do artigo, uma rede em forma de cubo cujos vértices representam acordes envolve uma outra em forma de octaedro com vértices representando notas com o intento de gerenciar representações alternativas para determinadas transformações (figura 1.2-6). Observe-se que o cubo possui oito vértices enquanto o octaedro apenas seis.

Figura 1.2-6. Rede octaédrica descrita pelas coordenadas $(\pm 1, 0, 0)$, $(0, \pm 1, 0)$ e $(0, 0, \pm 1)$ embutida em rede cúbica de coordenadas $(\pm 1, \pm 1, \pm 1)$.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 8.

Como exemplo (figura 1.2-7), admita-se estas transformações para uma tríade de Mi maior:

Figura 1.2-7. Transformações possíveis para a tríade de Mi maior em uma rede tridimensional.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 22.

Tymoczko propõe ainda uma integração entre grupos de octaedros conectando-os por suas faces comuns (Figura 1.2-8).

Figura 1.2-8. Rede gráfica proposta por Tymoczko com base na conexão de quatro octaedros.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

Em face da dificuldade de visualização da rede acima em três dimensões, decidimos desmembrá-la. O resultado pode ser observado na figura 1.2-9 como segue.

Figura 1.2-9. Rede gráfica com os octaedros desmembrados. As áreas sombreadas são as faces comuns.

Em um determinado momento no desenvolvimento de nossa tese, em particular durante a análise da peça *O Boizinho de Chumbo*, nos deparamos com a necessidade de inclusão das tríades diminutas em uma rede de transformações. Ocorre que a tríade diminuta não é prevista dentre as redes de transformações convencionais por conta da não possibilidade de sua materialização pelas transformações **P**, **R** e **L** já discutidas. Em seu trabalho de 2003, Steven Scott Baker propõe um modelo transformacional que combina um *hexaciclo* e os três *octaciclos* de Douthett e Steinbach, integrando as doze tríades maiores e as doze menores em

um modelo de “lâminas” denominado Gráfico Octatônico em Forma de Hélice⁴ (BAKER, 2003, p. 57). A figura 1.2-10 representa a situação:

Figura 1.2-10. Rede de transformações em forma de hélice de Baker integrada a um *hexaciclo* e três *octaciclos*.

Fontes: DOUTHETT & STEINBACH, 1993, p. 247 e BAKER, 2003, p. 57.

Rotacionamos a figura original de Baker bem como o *hexaciclo* e os *octaciclos* com o intuito facilitar a visualização do vínculo entre as pás da hélice e os *octaciclos* e também do hexágono central com o *hexaciclo*. A seguir em seu texto, Baker apresenta uma interconexão entre tríades de hélices diferentes (figura 1.2-11) por meio da transformação “L”.

⁴ *Octatonic Propeller graph.*

Figura 1.2-11. Interligação de tríades pertencentes a hastes diferentes por meio da transformação “L”.

Fonte: BAKER, 2003, p. 57.

Finalmente Baker inverte em cada hélice a posição das relações “R” e “P” de modo a inserir tríades diminutas entre pares de tríades pertencentes a lâminas diferentes. Estas tríades são conectadas às tríades pertencentes às hélices por meio da transformação por ele definida como “-L” e que transforma a tríade de **C** em **C#dim** ou a tríade de **Cm** em **Cdim**, por exemplo. A figura 1.2-12 que segue é uma representação desta ideia.

Figura 1.2-12. Rede de transformações de Baker incorporando tríades diminutas.

Fonte: BAKER, 2003, p. 58.

Manipulamos o gráfico de Baker com o intuito de incluir os quatro tipos básicos de tríades: maiores, menores, diminutas e aumentadas (Figura 1.2-13). Para tanto fizemos uso das transformações “P”, “R”, “R*” e “-L”. A função “R*” (*fuzzy R*), também introduzida por Baker, é aquela que transforma a tríade de C em C+ ou Cm em B+, por exemplo.

Figura 1.2-13. Rede de transformações que incorpora tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas.

Observe-se que a função R é do tipo $P_{0,1}$ na teoria de parcimônia de Douthett e Steinbach, ou seja, é necessário o passo de um tom para que uma tríade se converta em sua relativa. Com mais uma pequena manipulação da rede anterior, logramos um gráfico que independe do tipo de função utilizada. Neste gráfico (Figura 1.2-14) todas as transformações ocorrem por movimentos de semitom.

Figura 1.2-14. Rede de transformações que utiliza somente passos de semitom.

1.3 Sobre ostinato

O ostinato é um recurso essencial na poética musical de Villa-Lobos, assumindo um papel vetorial em muitas das obras da “Prole 2”, como poderemos constatar no capítulo subsequente destinado às análises das peças. Segundo a definição do dicionário *Grove Music Online*, ostinato é um termo associado a um padrão musical que se repete sucessivamente muitas vezes enquanto outros elementos musicais ao seu redor se modificam. Laure Schnapper, autora do verbete mais extenso que consultamos, não especifica a quantidade de repetições deste padrão para que seja definido o ostinato, mas deixa transparecer a necessidade de que pelo menos fique impresso na memória do ouvinte para que se consolide como tal.

Uma de suas primeiras aparições na música ocidental remonta ao século XIII com o cânone *Sumer is icumen in* de autor desconhecido, a mais antiga obra polifônica a seis vozes conhecida. No período barroco, atingiu sua fase de ouro particularmente nos pedais graves em gêneros musicais como a *Chaconne* e a *Passacaglia*. No entanto, foi somente em 1687 que o termo ostinato sob o adjetivo de *contrapunto ostinato* surgiu, sendo substantivado em 1877 ao

tornar-se uma abreviação do termo *basso ostinato*. O verbete prescreve ainda que o ostinato deve conter, no mínimo, uma estrutura rítmica definida. Fornece a seguir uma tipologia conforme o material envolvido: harmônico, melódico ou mesmo rítmico.

Em sua análise do *Choros Nº 8*⁵, Paulo de Tarso Salles dedica considerável espaço ao assunto, onde inicia afirmando que

O *ostinato*, no século XX, adquire o *status* de bloco sonoro, tornando-se um elemento manipulável e sujeito a cortes bruscos, desvinculados da ideia de desenvolvimento tonal. Nesse sentido, obras como *Le Sacre du Printemps* e *L'Histoire du Soldat*, ambas de Stravinsky, são paradigmas desse processo composicional (SALLES, 2009, p. 216).

Chega mesmo a inventariar cerca de trinta e seis *ostinati* na obra e cria a seguinte tipologia:

Simples ou complexos; de grande ou pequena densidade textural; com timbres de alturas definidas ou com sons percussivos de altura indeterminada; longos, abrangendo vários compassos ou curtos, envolvendo algumas pulsações; alguns se mantêm na mesma altura, outros sofrem transposição; em suas transições ocorrem *justaposições*, *sobreposições* e, às vezes, são intercaladas pequenas seções onde um *ostinato* se dissolve em sons sustentados (SALLES, 2009, p. 216).

Durante o trajeto de transformação de uma figuração contrapontística em bloco sonoro, o ostinato adquire propriedades que o transformam em um objeto musical sujeito a manipulações do tipo *sobreposição* e *montagem*. Salles, ainda em seu estudo sobre o *Choros 8*, enuncia algumas categorias de recortes entre esses blocos: “o corte “seco” (justaposição) em que a sucessão entre duas figurações distintas é brusca, quase sem transição [...]; a fusão (superposição) [...], a transformação de um ostinato em outro, com configuração semelhante, seja de figuração rítmica, melódica ou tímbrica [...]” (SALLES, 2009, p. 224). Sobre a fusão ou superposição, considera que pode ocorrer de duas formas: “ (1) gradual, em que um fragmento do ostinato seguinte é inserido durante a finalização do anterior; (2) direta, em que o ostinato posterior surge com todos os elementos, ou a maior parte deles, superpostos ao anterior” (SALLES, 2009, p. 224).

⁵ Curioso notar que, apesar da diferença nas datas de registro da “Prole 2” (1921) e do *Choros 8* (1925), ambas foram estreadas com diferença de pouco mais de um mês na sala Gaveau de Paris no ano de 1927. A despeito dos famigerados problemas de datação nas obras de Villa-Lobos, podemos afirmar com pouca margem de erro que ambas as obras foram gestadas “espiritualmente” em períodos próximos.

Guilherme Bernstein, na mesma via do verbete do “*Grove*”, mostra preocupação em estabelecer quais elementos são fundamentais para que o ostinato exista, apregoando que repetição e ritmo não são suficientes para que o mesmo seja definido como tal. Complementa que “um elemento repetido apenas se faz ostinato se a ele somam-se particularidades, especificidades” (BERNSTEIN, 2014, p. 60). Aponta a seguir para a dinamicidade harmônica dos mesmos até meados do século XIX, sendo flexíveis ao ponto de sofrerem modificações de modo a ajustar-se conforme as mudanças de harmonia. Conclui, ao final, que a diferença essencial entre um ostinato pré-modernista e um ostinato modernista⁶ é que o primeiro tende a ser dinâmico e o segundo, estático.

Em um certo sentido, o comportamento do ostinato modernista se assemelha ao de uma figuração com notas pedais com a diferença de que o primeiro se presta ao estabelecimento de patamares de estabilidade musical enquanto que as notas pedais normalmente fixam regiões tonais estáveis. Ao admitir essa propriedade, Bernstein articula a possibilidade de desenvolvimento do ostinato modernista, afirmando que

Como um pedal, ele só admite desenvolvimento vertical, por acréscimo de camadas; mas, diferentemente deste, e devido às qualidades da formação harmônica (tonalismo complexo ou politonalismo), explorar novos “acordes” está fora de seu âmbito. Não admitindo desenvolvimento tradicional, o ostinato modernista não cede seu lugar com facilidade; o trecho construído a partir dele não se funde com o seguinte, não flui para a próxima ideia - [...] – simplesmente não há junções (BERNSTEIN, 2014, p. 62).

Percebemos que, em particular tratando-se de um compositor plural e multifacetado como Villa-Lobos, qualquer generalização não dará conta da realidade de sua vasta obra. Temos observado em várias obras da *Prole do Bebê Nº 2*, por exemplo, que muitos ostinatos são elaborados no âmbito das alturas, não necessariamente envolvendo questões como acréscimo ou supressão de camadas. Com relação ao fato de incorporar ou não um sentido vetorial, também constatamos de nossas análises que os ostinatos em Villa-Lobos muitas vezes assumem direcionalidades, porém, na maioria das vezes, de modo independente dos demais eventos musicais concomitantes.

⁶ Bernstein assume os termos “ostinato pré-modernista” e “ostinato modernista” com grande naturalidade em seu livro, contudo não podemos reputar ao autor a autoria dos mesmos.

1.4 Sobre simetria e teclas pretas e brancas do piano

A ideia de simetria como um caminho que conduz à perfeição levou o filósofo Pitágoras a inferir sobre a forma esférica do planeta Terra bem como a natureza periódica das órbitas dos planetas. De fato, como é de senso comum que a teoria surge da observação, simetria parece ser uma consequência de fenômenos naturais do cotidiano, ou melhor, muitos fenômenos da natureza transcorrem sob condições que incorporam algum tipo de simetria. Veja-se por exemplo a catenária, um tipo de curva que se forma em uma corda suspensa por dois pontos submetida à ação da gravidade. No caso de os pontos de engaste serem equidistantes em relação ao solo, a curva formada é simétrica em relação a um eixo de simetria vertical que passa pelo “vale”. Ou a imagem espelhada de um pássaro em um lago. Neste caso o eixo de simetria é horizontal e se posiciona exatamente sobre a superfície do lago. Até mesmo as ondas em padrão circular formadas na superfície da água após algum tipo de perturbação denotam aspectos de simetria. Sem mencionar a miríade de padrões geometricamente simétricos de plantas, animais e mesmo objetos inanimados.

Na física, a simetria foi um dos princípios que levou o cientista neozelandês Ernest Rutherford a idealizar seu modelo planetário de átomo. Os padrões de limalha de ferro submetida à ação de um campo magnético normalmente são também simétricos. Conceitos como antimatéria, leis de conservação de energia e reversão do tempo são interpretados com base em questões de simetria. Em posse destes argumentos, pode-se deduzir que simetria é uma espécie de arquétipo, um princípio elementar intrínseco da natureza. Na definição do matemático Hermann Weyl, “simetria na forma mais ampla ou estreita em que se pode defini-la, é uma ideia através da qual o homem tem tentado através dos tempos compreender e criar ordem, beleza e perfeição” (WEYL, 1952, p. 5, tradução nossa)⁷. Ao interpretar a definição de Weyl, o físico Richard Feynman propõe ser este um conceito que envolve uma determinada operação de movimento sobre um objeto. Se o objeto permanece imutável na sua forma após a movimentação, então esta é uma operação de simetria (FEYNMAN et al., 1965, tradução nossa).

Na música, o conceito de simetria tem associação direta com a simultaneidade e/ou sucessão dos eventos pelo fato de ser uma forma de arte essencialmente atrelada à dimensão temporal. Ciro Visconti, em um verdadeiro *tour de force*, elaborou um capítulo integral sobre o assunto no seu recente livro (VISCONTI, 2016). O autor inicia com uma

⁷ Como já comentamos em nossa dissertação de mestrado, Weyl define em seu livro os seguintes tipos de simetria: bilateral, translacional, rotacional e cristalográfica.

revisão da literatura para em seguida categorizar as operações de simetria sob o ponto de vista musical. Antes, porém, interpreta o importante conceito de “módulo de simetria” definido por Geraldo Rohde (ROHDE, 1982, pp. 14 e 15).

Se o módulo de simetria é a menor das partes de um ente simétrico, em música os módulos podem ser notas, intervalos, acordes, conjuntos, séries, coleções, células ou padrões rítmicos, compassos, frases e até seções inteiras. Esta variedade de possíveis módulos faz com que as operações de simetria possam atuar em diversos níveis da composição musical (VISCONTI, 2016, p. 31).

A partir dessa definição, Visconti enuncia as seguintes operações de simetria:

- a) Espelhamentos;
- b) Palíndromos;
- c) Mediações;
- d) Transposições;
- e) Simetria em acordes.

Um tipo alternativo de abordagem repousa sobre os aspectos de simetria nas digitações dos instrumentos musicais, assunto que Paulo de Tarso Salles desenvolve sob o título “Combinações simétricas de digitação instrumental (SALLES, 2009, p. 48). Neste subitem do seu capítulo sobre simetrias, Salles inicia analisando o recurso no *Estudo Nº 12* para violão e demonstra em seguida a transposição de variantes deste procedimento para obras camerísticas e orquestrais de Villa-Lobos. Ao final, detecta uma combinação de digitação simétrica na fórmula pianística do ostinato principal d’ *A Baratinha de Papel*, primeira peça do ciclo *Prole do Bebê Nº 2* analisada em nossa dissertação de 2012. Nessa ocasião, discutimos, a partir dos escritos de Salles e de Jamary Oliveira (OLIVEIRA, 1984), a importância do mecanismo de alternância entre teclas pretas e brancas do piano como um procedimento substancial da linguagem modernista de Villa-Lobos.

Possivelmente instigado pelo jogo intrínseco de possibilidades sugeridas na topografia do instrumento, o compositor como que “enxergava” uma série de combinações mecânicas que colocou em prática ao longo de sua trajetória. De fato, na superfície do teclado do piano, uma representação planificada do total cromático, tornam-se aparentes propriedades de simetria e proporção que são inerentes ao temperamento musical. Uma simples observação revela por exemplo um padrão de espelhamento sobre qualquer nota Ré.

Figura 1.4.1. Eixo de simetria sobre a nota Ré no piano.

A combinação adequada entre teclas pretas e brancas produz uma parcial da série de Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ...) dentro do limite de uma oitava.

Figura 1.4.2. Parcial da série de Fibonacci.

Outra propriedade interessante diz respeito ao fato de que as teclas pretas e brancas do piano formam coleções complementares, uma diatônica e a outra pentatônica. Essa condição permite que ambas compartilhem do mesmo eixo de simetria (Sol# - Ré), o que pode ser apreciado pela observação do relógio de notas a seguir.

Figura 1.4.3. Eixo de simetria comum entre coleções complementares.

Extraído do livro de Salles, o exemplo que segue é uma projeção de dois planos de simetria translacional constituídos pelo tricorde 3-7 e pelo tetracorde 4-11.

Figura 1.4.4. Simetria operada por translação.

Fonte: SALLES, 2009, p. 46.

Na “Prole 2”, o compositor utilizou uma ampla gama de fórmulas passíveis de serem executadas no piano, desde a mais singela alternância “1Px1B” até os mecanismos mais complexos.

Fizemos um inventário com os recortes relativos a este procedimento e depositamos em uma tabela no anexo da tese para melhor apreciação do fenômeno.

2. ANÁLISES

2.1 O Camundongo de Massa

O plano formal da obra conforma-se sobre um ternário simples. As seções podem ser delimitadas por contraste de atividade musical e também por marcações de andamentos: *Très animé* (c.1), *meno mosso* (c. 49), *Tempo I^o* (c. 125). De acordo com estas marcações, configuramos as mesmas como segue: **Introdução** (cc. 1 e 2); **A** (cc. 3 – 48); **B** (cc. 49 – 124) e **A'** (cc. 125 – 173). O diagrama de forma a seguir clarifica:

Figura 2.1-1. Diagrama de forma d' *O Camundongo de Massa*.

para a direita são os mesmos daqueles lidos da direita para a esquerda (STRAUS, 2013, p. 93). Planificamos os conjuntos acima citados para uma melhor compreensão do fenômeno:

Figura 2.1.1-3. Simetria inversiva nos agrupamentos da introdução.

No caso do 4-7 [2,3,7,6], a simetria inversiva surge sob a operação T_9I enquanto que para as versões 4-3 [5,6,9,8] e 4-3 [7,8,11,10], estas surgem por conta das operações T_2I e T_6I respectivamente.

Elliot Antokoletz, em suas pesquisas sobre os *Choros Nº 10* de 1926, detectou a presença de uma figuração cujo contorno em muito se assemelha à do nosso objeto de estudo (ANTOKOLETZ, 1992, p. 233) com a diferença de que neste caso a mesma percorre um sentido descendente em oposição a' *O Camundongo de Massa*. No trecho em questão (figura 2.1.1-4), o qual refere-se aos compassos 15 e 16 das partes da viola e do clarinete, Antokoletz assinala a presença de uma textura baseada em coleções referenciais, especificamente pentatônicas e octatônicas.

Figura 2.1.1-4. Figuração no *Choros 10* semelhante à do ostinato de base d' *O Camundongo de Massa* (cc. 15 – 16).

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are shown. The woodwinds play a melodic line with triplets and sextuplets, marked 'Solo' and 'f'. The strings play a rhythmic ostinato pattern, marked 'p' and 'cresc.'. The score is divided into two systems, each starting with a boxed letter 'A'.

Gabriel Moreira, em sua abordagem sobre a mesma passagem (MOREIRA, 2012, p. 283), desvelou um processo de saturação pentatônica ocasionado pela combinação de notas que ocupam a mesma posição em cada grupo de semicolcheias, ou seja, a primeira do primeiro grupo com a primeira do segundo e assim sucessivamente. O mesmo ocorre com a segunda, terceira e quarta nota de cada grupo.

Em nosso caso, este fenômeno pode ser contabilizado com formações integrais de coleções pentatônicas (figura 2.2.2-5) quando da evolução do ostinato em direção ao agudo a partir do compasso 7⁸. Perceba-se que a oposição entre teclas pretas e brancas do piano⁹ é determinante para a formação de cada grupo: a primeira e terceira semicolcheias coincidem com teclas brancas e a segunda e quarta com as teclas pretas.

⁸Neste ponto o compositor transfere estrategicamente a figuração da clave de Fá para a clave de Sol.

⁹A partir deste ponto, quando conveniente, utilizaremos um sistema de tonalidades para as cabeças das notas em associação às teclas do piano: cinza para as teclas brancas e preto para as teclas pretas.

Figura 2.1.1-5. Formação de coleções pentatônicas integrais n' *O Camundongo de Massa* (cc. 7 – 8).

O tema inicial **A1**, em oitavas e diatônico em Mib maior, se institui já partir do compasso 3 e, em gestualidade descendente, se estabelece à rítmica de tercinas de colcheias, contrastante com a figuração em semicolcheias do plano de base. Novamente aqui a noção de figura e fundo surge como uma possibilidade composicional dentro da poética musical modernista de Villa-Lobos¹⁰. Cabe considerar sobre a incompletude desta unidade temática que, exposta quatro vezes¹¹ antes de dar lugar ao Tema **A2**, é apresentada em uma frase simples e sucinta. A figura 2.1.1-6 representa o primeiro enunciado de **A1**:

Figura 2.1.1-6. Primeiro enunciado do tema **A1** (cc. 2 – 4).

¹⁰ Nas artes plásticas, os artistas estabelecem uma relação de ambiguidade entre figura e fundo recorrendo à utilização de contrastes produzidos pela manipulação dos espaços, das formas e das texturas.

¹¹ É importante destacar que, além de ocuparem centralidades diferentes, estas quatro exposições não se repetem literalmente, apresentando sutis diferenças em suas componentes. Nas duas primeiras não se consolida o arranjo em intervalos de oitava em todas as notas. Já nas duas últimas este fato se sucede, porém, diferenciam-se as ornamentações do início. A terceira com uma apojatura dupla e a última com entrada tética sem ornamentação.

Assim, as quatro repetições se realizam em diferentes âmbitos de altura e com diferentes entradas métricas. O gráfico abaixo é representativo do trecho que vai do compasso 3 ao 12 e ilustra a interação entre os dois estratos em questão, o temático e o de acompanhamento¹²:

Apesar da aparente independência das linhas acima notadas, podemos inferir sobre algumas questões de relevância. Primeiramente, cabe apontar para o aspecto de equilíbrio entre os dois estratos, presente em particular no âmbito das alturas. Uma linha de centro que se posiciona cartesianamente no entrecruzamento de ambos foi desenhada para ilustrar o fato. Um outro fator repousa sobre as entradas de cada uma das unidades temáticas, formando uma relação palindrômica sob o ponto de vista métrico, pois, como se observa, a primeira repetição do tema inicial ocorre no primeiro tempo do compasso 3, a segunda no terceiro do compasso 5, a terceira no terceiro tempo do compasso 7 e a quarta no primeiro tempo do compasso 9. Sobre a posição temporal destas entradas, podemos estabelecer a seguinte relação numérica: 1 – 3 – 3 – 1.

Uma interpretação alternativa para a seção inicial d' *O Camundongo de Massa* possibilita a comparação das repetições do que denominamos tema **A1** com as entradas de um

¹² A linha referente à representação do tema foi produzida considerando-se a mais aguda das notas oitavas. Sobre a marcação no eixo vertical das notas identificadas por números, adotaremos como referencial a nomenclatura da *Acoustic Society of America*, que denomina o Dó central do piano como Dó 4, cuja frequência é de aproximadamente 261,6 Hz.

contraponto invertível¹³. É o que ocorre, por exemplo, entre a primeira e a terceira entradas. Neste caso existe a ocorrência de deslocamento por um tempo de atraso na terceira entrada do tema em relação ao ostinato. A figura 2.1.1-7 que segue mostra as referidas entradas a título de esclarecimento.

Figura 2.1.1-7. Contraponto invertível por oitava entre a primeira e a terceira repetição do tema **A1** n' *O Camundongo de Massa* (cc. 3 e 7).

Reputamos esta estratégia como uma provável influência de Bach ao qual Villa-Lobos tributou uma parcela importante de sua obra com a criação das *Bachianas*. A figura 2.1.1-8 a seguir é um recorte da *Invenção Nº 6* composta entre 1720 e 1723 na qual o compositor alemão faz uso da técnica do contraponto invertível por oitava.

Figura 2.1.1-8. Contraponto invertível por oitava na *Invenção Nº 6* de Bach (cc. 1 – 8).

¹³ Também conhecido como contraponto duplo, o contraponto invertível é definido por Hugo Norden como “dois temas complementares destinados a uma execução simultânea são escritos de tal modo que cada um pode servir corretamente de baixo ao outro (NORDEN, 1970, p. 11).

Eero Tarasti, ao ponderar a respeito d’*O Camundongo de Massa*, questiona sobre o acorde particular interposto entre a primeira e a segunda ocorrência do tema inicial, especificamente no início do compasso 5. Considera ser este um acorde ilógico, repentino e em uma tonalidade inteiramente diferente (TARASTI, 1995, p.273). A formação em questão constitui-se no conjunto 4Z-29 o qual possui uma propriedade especial dentro da teoria dos conjuntos denominada “Relação-Z” (STRAUS, 2013, p.98). Nessa condição, o vetor intervalar correspondente contém uma ocorrência de cada uma das seis classes de intervalos, ou seja, [1 1 1 1 1 1].

Em uma observação inadvertida, poderíamos fazer um juízo prematuro sobre a funcionalidade deste acorde, alegando seu uso apenas como o de uma estrutura demarcatória entre a primeira e a segunda apresentação do tema. Contudo, o compositor incorpora esta estrutura a uma das transformações do ostinato de base em um momento bem mais adiante da peça, especificamente no compasso 39. Ao ressurgir em uma transposição T_3 , compartilha espaço com seu conjunto Z-relacionado 4-Z15 de mesmas características intervalares. A figura 2.1.1-9 a seguir torna claras estas relações:

Figura 2.1.1-9. Relação harmônica entre agrupamentos apartados temporalmente na obra (c. 5 e c. 39).

Efetivamente a transformação do 4-Z29 no 4-Z15 surge pela fixação do par Lá - Sib e um consecutivo “deslizamento” do Ré em direção ao Mi e do Sol em direção ao Fá, como demonstra o esquema da figura 2.1.1-10.

Figura 2.1.1-10. Esquema de transformação do 4-Z29 no 4-Z15.

A soma das componentes de ambos os conjuntos (Fig. 2.1.1-11) gera uma estrutura simétrica que passa pelo eixo Dó - Fá#:

Figura 2.1.1-11. Eixo de simetria Dó - Fá# formado pela soma das componentes de 4-Z29 e 4-Z15.

A permutação entre elementos de camadas distintas afastados temporalmente pôde ser avaliada em diversos momentos nas três peças já analisadas em nossa dissertação de mestrado (NERY FILHO, 2012), fato que vem se constituindo em um traço característico de relevo do compositor Villa-Lobos. Enveredados neste pensamento, poderíamos questionar a respeito do uso do Dó (figura 2.1.1-12), uma unidade agregada na segunda repetição do tema logrando a formação do intervalo dissonante Sib – Dó.

Figura 2.1.1-12. Inserção da nota Dó na segunda repetição do tema inicial com a formação do intervalo dissonante Sib - Dó (cc. 5 – 6).

Note que, estrategicamente, Villa-Lobos produz uma permutação das componentes ao final da frase descendente em relação ao seu começo. No início do compasso 5 há o intervalo de oitava formado pelas notas Sib4 e Sib5, com o Dó6 agregado externamente na ponta aguda do intervalo. Ao final do compasso 6, a oitava passa a ser formada pelas notas

Dó4 e Dó5, sendo o Sib4 agregado internamente. Na contabilidade final percebemos que o intervalo dissonante Sib – Dó permanece presente (vide figura 2.1.1-12).

Tomando como ponto de partida as quatro repetições do tema inicial, podemos deduzir que a segunda difere das demais em dois aspectos. Primeiramente pelo fato de a mesma se estabelecer uma quarta justa de distância das outras, configurando o modo Sib mixolídio e, em segundo lugar, pela inserção da nota Dó formando o intervalo dissonante Sib – Dó como já comentado. A incorporação do Dó nos compassos 5 e 6 se mostra intencional pois, no quinto tempo do compasso 12, esta unidade ressurge como um Dó6 deflagrando a transformação harmônica do ostinato de base no momento da transição entre o final da exposição da última repetição do tema inicial **A1** e o princípio do segundo tema **A2**¹⁴ (figura 2.1.1-13).

Figura 2.1.1-13. Momento da primeira transformação harmônica do ostinato de base demarcado pela linha tracejada por meio da inserção do Dó 6 (c. 12).

Delimitamos os conjuntos relativos a cada agrupamento para melhor ilustrar a ocorrência desta transformação harmônica. Note-se a relação parcimoniosa que o 4-11 detém com seu antecessor 4-3, onde a transformação é obtida pelo “deslizamento” do Dób do 4-3 em direção ao Dó do 4-11. Com efeito, os conjuntos 4-11 e 4-10 do final da passagem comporão o panorama harmônico dos acontecimentos de base ao longo da exposição do segundo tema.

É apropriada a observação complementar de que a interseção do 4-11 com o 4-10 resulta na formação de um parcial da escala de Mib maior, o que promove um alinhamento entre as centralidades do ostinato de base, do tema inicial e também do tema **A2** que será exposto a partir do compasso 13. O baixo em Sib suporta os acontecimentos de superfície

¹⁴ Pode-se contrapor a este procedimento a técnica de acoplamento (*linkage technique*) utilizada por Brahms em algumas de suas obras como por exemplo a *Sinfonia Nº 2, Op. 73* no início do terceiro movimento (1877). Esta técnica consiste no fato de que “uma nova ideia se desenvolve espontaneamente a partir de uma ideia precedente” (FRISCH, 1984, p. 15).

deste último, o qual sugere uma referência ao *Hino à Bandeira*¹⁵. Além de semelhanças melódicas, esta suposição baseia-se no fato de Villa-Lobos certamente ter conhecido Francisco Braga, autor do hino, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro onde Braga foi professor¹⁶. Documentamos esta aproximação (figura 2.1.1-14) pela dedicatória em meio aos rabiscos no manuscrito referente à peça *O Gatinho de Papelão*, segunda do ciclo.

Figura 2.1.1-14. Dedicatória à Francisco Braga em manuscrito referente à peça *O Gatinho de Papelão*.

¹⁵ O CD “Villa-Lobos: suas músicas, suas ideias”, lançado nos anos 2000 pelo Museu Villa-Lobos, contém vários registros sonoros recuperados envolvendo depoimentos e músicas sob sua regência, dentre elas o *Hino à Bandeira* junto a uma orquestra e coro desconhecidos. A faixa 6 do mencionado CD contém a gravação do hino.

¹⁶ Em apoio às nossas suposições, José Miguel Wisnik argumenta que “datam de 1922 (na partitura) as primeiras “exortações cívicas” de Villa-Lobos, como os hinos *Brasil novo* e *Pra Frente, ó Brasil* (WISNIK, 1983, p.30).

Até o presente momento não verificamos qualquer referência sobre esta evocação musical em trabalhos que incluam em seu corpo teórico a peça *O Camundongo de Massa*, assim, cabe uma comparação entre a melodia original e a retratada pelo compositor (figuras 2.1.1-15a e 2.1.1-15b) para algumas avaliações de semelhanças e diferenças.

Figura 2.1.1-15a. Versão original do *Hino à Bandeira* (cc. 10 – 18).

Hino à Bandeira – primeira parte da melodia original. Fonte: Série Hinos do Brasil/Funarte.

Figura 2.1.1-15b. Primeira parte do Tema **A2**, o qual reputamos tratar-se de uma evocação do *Hino à Bandeira* na peça *O Camundongo de Massa* (cc. 13 – 26).

Hino à Bandeira – primeira parte interposta como tema **A2** em *O Camundongo de Massa*.

Um primeiro ponto de contato entre os dois temas refere-se ao fato de ambos comportarem quatro frases muito próximas entre si em sua estrutura inicial. Estas semelhanças surgem a despeito das diferenças de fórmula de compasso e de tonalidade, Láb maior para o original e Mib maior para a versão villalobiana. Em segunda instância, observa-se o mesmo movimento diatônico descendente/ascendente do gesto de abertura presente nos dois temas até o limite da linha tracejada. A sequência de tons e semitons é idêntica: ST, T, T, T e T. Além do mais, se simplificarmos também a combinação da versão original para um simples par de colcheias, teremos uma aproximação rítmica quase que integral¹⁷ entre os dois casos. A resultante fica .

O quadro harmônico do ostinato de base referente à exposição do hino se mantém estabilizado e é configurado pela alternância dos agrupamentos 4-11 e 4-10 provenientes da transição do tema **A1** para o **A2** (vide figura 2.1.1-13). A situação se inverte a partir da segunda metade do trecho em questão, especificamente no final da segunda frase do tema **A2** (compasso 20) que, deste momento em diante, assumiremos tratar-se de uma evocação do *Hino à Bandeira*. Esta inversão se consolida por meio da aceleração do ostinato de base mediante o uso de sextinas e da utilização de um elemento de conexão de natureza escalar, desta feita em Mib maior. Acompanhemos o momento da inversão da ordenação 4-11 e 4-10 para 4-10 e 4-11 na figura (2.1.1-16) que segue:

Figura 2.1.1-16. Momento da inversão da ordem dos conjuntos do ostinato de base (cc. 19 – 21).

O final do trecho é demarcado com nova figuração em quiálteras - sextina e septina - de modo a reverter o quadro harmônico em relação à sua ordenação anterior, ou seja, 4-11 e 4-10. Este segmento, interposto a partir do compasso 28 apresenta uma continuação fragmentada do *Hino à Bandeira*, onde apenas o motivo inicial descendente formado por Mib,

¹⁷ Desconsideramos também a apojatura presente na versão de Villa-Lobos e a colcheia acompanhada de sua pausa no fechamento da primeira frase da versão original.

Ré e Dó subsiste e, com caráter reminiscente, sofre variações até o final da passagem. Mais uma vez, elaboramos a imagem seguinte (figura 2.1.1-17) de modo a facilitar a compreensão da reversão do quadro harmônico do ostinato de base.

É essencial salientarmos neste ponto o entrelaçamento entre as repetições do tema **A1** com o tema **A2** (versão do *Hino à Bandeira*) acima representado, caso que avaliamos tratar-se de uma variante do primeiro em relação ao segundo¹⁸. Para esta comparação (figura 2.1.1-18) tomamos como base os primeiros quatro passos diatônicos descendentes em Mi bemol dos fragmentos iniciais de **A1** (sem as oitavas) e **A2**.

Figura 2.1.1-18. Comparação entre os fragmentos iniciais de **A1** e **A2** (cc. 3 e 13).

Observe-se que o fragmento relativo a **A1** encontra-se modificado em relação a **A2** por meio de adição de notas repetidas no prefixo e contração rítmica. Anotamos a seguir (Tabela 4) as variantes das fragmentações do motivo inicial do hino até o final da seção **A** e as respectivas transformações harmônicas impostas aos ostinatos de base.

¹⁸ Estamos supondo que o compositor esteja tomando como referencial o mencionado hino.

Tabela 4. Variantes do motivo inicial remanescente do *Hino à Bandeira*.

Variante	Comp.	Ostinato de Base
28 - 29	c.28 = 4-10 e 4-11 + conector c.29 = 4-11 e 4-10
30 - 31	4-11 e 4-10
31 - 33	4-11 e 4-10
34 - 35	4-11 e 4-10

36 - 37	4-11 e 4-10
38 - 39	c.38 = 4-11 e 4-26 c. 39 = 4-Z29 e 4-Z15

Todas as variantes acima representadas (excetuando a segunda) são suportadas por linhas melódicas auxiliares ascendentes na tessitura da voz tenor. Estas linhas são, na maioria das vezes, formadas pelas notas Mib, Fá e Sol em movimento contrário ao passo descendente da linha melódica principal das variantes. Em deferência ao segmento da linha melódica auxiliar associada à segunda variante e em discordância com os demais, temos que a nota esperada seria o Fá3 e, no entanto, nos deparamos com um Ré3. Assim, confrontamos o trecho considerado da partitura editada com o mesmo da versão manuscrita (figura 2.1.1-19) no intuito de dissipar a dúvida de um possível erro de edição:

Figura 2.1.1-19. Comparação entre o trajeto de linhas auxiliares na versão editada e versão manuscrita (cc. 30 – 33). Observe-se que o trecho considerado encontra-se realçado.

Causou-nos surpresa o fato de que esta discordância surge em outro ponto, ou seja, no compasso 32 na versão manuscrita¹⁹.

A partir da segunda metade do compasso 38, uma nova mudança harmônica na figuração da base ocorre pela permutação do Dó do 4-11 [5,8,0,10] por um Réb, produzindo o conjunto 4-26 [5, 8, 1, 10]. Em adição à mudança harmônica, torna-se relevante o fato de que a partir deste ponto, a última variante do hino comporta como terminação não mais o Dó,

¹⁹ Especulamos sobre uma possível coincidência de um erro duplo, um por parte do compositor e o outro por parte da editora Max Eschig. Sobre questões desta natureza recomendamos a leitura do livro *Villa-Lobos errou?* de Roberto Duarte.

Figura 2.1.1-21. Condução de vozes em processo de encadeamento para a téttrade de Dó maior com sétima maior (cc. 44- 47).

Observe-se que o compasso 45 encontra-se esvaziado de suas vozes intermediárias (contralto e tenor), que são realocadas no compasso 46 como parte de uma resolução retardada no Dó4. Esta resolução se dá tanto por conta do Si do contralto que resolve por semitom quanto do Sol do tenor que resolve cadencialmente por movimento de quarta justa ascendente (seta pontilhada)²⁰. Os demais movimentos representados na figura acima são por semitom (setas cheias) ou por nexos harmônicos (setas tracejadas).

O acorde de Dó maior com sétima maior (C7M), utilizado como elemento de conclusão da seção, é tratado aqui como um acorde resolutivo. A sétima maior (Si5), desinencial ao arpejo iniciado no compasso 45, é enfatizada no compasso 46 com o auxílio do tenuto e em seguida mantida em suspensão por conta da fermata. Exercitamos assim a hipótese de como o compositor agencia a ideia de consonância por meio do uso de estruturas simétricas. O acorde em questão possui um eixo de simetria (figura 2.1.1-22) de soma igual a onze que passa entre os pares Si e Dó e Fá e Fá#: Si (11) + Dó (0) = 11/ Fá (5) + Fá# (6) = 11.

²⁰ Pode-se conjecturar que o compositor, ao submeter a estrutura do compasso 45 a uma dinâmica *fff*, reproduz sinesteticamente o efeito de impacto de um objeto contra um determinado anteparo que, após a colisão, emite fragmentos em dispersão. No caso específico da passagem, estes fragmentos são formados por parciais harmônicos representados no compasso 46: o Dó4, o Si4 e o Si5. Patrick McCreless, em texto sobre significação musical, elabora o protótipo de um gesto em quatro etapas que procura descrever a sequência de eventos produzida a partir de uma ação musical que evoca uma “colisão” (McCRELESS, 2006, p. 12).

Figura 2.1.1-22. Eixo de Simetria do acorde de **C7M**.

A partir daqui gostaríamos de resumir as transformações harmônicas que Villa-Lobos impõe aos conjuntos do plano da base e que foram anotadas textualmente até o presente momento. Observando que para a seção **A** em questão temos que, com exceção da primeira transformação, todas as demais se processam a partir do momento em que a obra assume a métrica binária, ou seja, no compasso 13. Sendo assim, com exceção dos dois primeiros fragmentos do topo à esquerda da figura 2.1.1-23 abaixo, um instantâneo da primeira transformação harmônica deflagrada pelo deslizamento do Dób para o Dó, a coluna da esquerda diz respeito às transformações entre conjuntos que ocupam o primeiro tempo dos compassos assinalados e a da direita, o segundo tempo:

Figura 2.1.1-23. Quadro de transformações harmônicas sofridas pelo ostinato de base ao longo da Seção **A**.

Se desconsiderarmos a sequência temporal dos eventos e adotarmos a linha de contiguidade indicada pelas setas, podemos montar a tabela 5 que segue para uma melhor compreensão da condução das vozes ao longo destas transformações:

Tabela 5. Condução de vozes ao longo das transformações harmônicas sofridas pelo ostinato de base na Seção **A**.

4-3	4-11	4-Z29	4-18
Sol	Sol	Sol	Sol
Láb	Láb	Láb	Láb
Dób	Dó	Ré	Ré
Sib	Sib	Sib	Si

4-10	4-26	4-Z15	4-18
Fá	Fá	Fá	Fá
Sol	Láb	Láb	Sol
Mi	Mi	Réb	Sib
Si	Sib	Sib	Láb

■ - nexo harmônico □ - semitom ■□ ou □■ - maior que semitom

Na maioria dos casos a transição entre agrupamentos se dá por movimento parcimonioso, isto é, por semitom ou por nexo harmônico.

O glissando abrupto descendente do compasso 48, o qual promove como que o esfacelamento da téttrade de Dó maior com sétima maior, é interposto com finalidade de transição entre as seções **A** e **B**.

Efetivamente, unidades procedentes do acorde e seu esfacelamento e demais componentes do gesto serão utilizadas pelo compositor na condução dos eventos da seção **B**, acessada na região grave por meio de procedimento semelhante ao cadencial inerente ao tonalismo. Visualizemos na figura 2.1.1.24 a passagem como um todo:

Figura 2.1.1-24. Panorama da transição entre as seções **A** e **B** d' *O Camundongo de Massa*. O movimento “cadencial” Dó - Fá está representado pelas setas pontilhadas (cc. 47 – 49).

2.1.2 Análise da Seção B

Sob a indicação *Meno mosso*, a seção **B** inicia no compasso 49 com um caráter inteiramente contrastante com a seção anterior. O desaparecimento do ostinato e dos elementos melódicos, responsáveis pela sensação de fluidez da seção **A**, dão lugar a um cenário de ritmo pulsado e de textura complexa no qual o número de camadas atinge um total de cinco.

Eero Tarasti comenta, de modo vago, que os componentes contidos nesta seção intermediária “não são originais a Villa-Lobos, tratando-se de variações dos acordes em *staccato* nas teclas brancas encontrados em *Petrushka* de Stravinsky” (TARASTI, 1981, p. 274)²¹.

Figura 2.1.2-1. Trecho de *Shrovetide* dos *Três Movimentos do Ballet Petrushka*, versão para piano (cc. 168 – 177).

Pelo comportamento dos materiais e evolução dos eventos, podemos subdividir esta seção em quatro subseções: **B1** (cc. 49 – 83), **B2** (84 – 96), **B3** (97 – 113) e **B4** (114 – 124).

²¹ Em entrevista efetuada por meios eletrônicos, o professor Tarasti nos esclareceu sobre a passagem comentada na citação acima alegando tratar-se de uma semelhança de intencionalidade entre Stravinsky e Villa-Lobos no uso de acordes pesados e dissonantes com a melodia acentuada na parte superior. Confessa também seu engano ao utilizar o termo “*staccato* nas teclas brancas”, posto tratar-se de um trecho na tonalidade de Lá maior que inclui também as teclas pretas (Eero Tarasti, comunicação pessoal, 27 de maio de 2014).

Uma observação um pouco mais atenta, guiada particularmente pelos acentos do sistema superior, permite-nos inferir sobre o aspecto estrutural da subseção **B1** e alegar ser composta por uma Introdução (cc. 49 – 52.1) e duas partes idênticas de dezesseis compassos cada (cc. 52.2 – 68.1 e 68.2 – 83). A concatenação dos elementos de cada camada, as quais alternam momentos de maior ou menor autonomia, é determinante na elaboração das partes. Na dissertação de mestrado de Carla Gorni (GORNI, 2007) encontramos o desmembramento destas camadas e aqui repassamos²²:

Figura 2.1.2-2. Desmembramento dos estratos referentes ao início da Seção **B** n' *O Camundongo de Massa* (cc. 50 – 51).

The diagram illustrates the decomposition of a musical passage into five layers (Camada 1 to Camada 5) and the original passage (Trecho Original). The layers are shown as individual staves, each containing a specific musical element. The original passage is shown at the top, with the layers below it, each corresponding to a specific musical element. The layers are labeled on the left: Trecho Original, Camada 1, Camada 2, Camada 3, Camada 4, and Camada 5. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *rf* (ritardando forte) and *p* (piano). The layers are stacked vertically, with Camada 1 at the top and Camada 5 at the bottom. The original passage is shown at the top, with the layers below it, each corresponding to a specific musical element. The layers are labeled on the left: Trecho Original, Camada 1, Camada 2, Camada 3, Camada 4, and Camada 5. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *rf* (ritardando forte) and *p* (piano). The layers are stacked vertically, with Camada 1 at the top and Camada 5 at the bottom.

Fonte: GORNI, 2007, p. 67).

²² A passagem em questão pode ser desmembrada em cinco estratos em função do tratamento distintivo e da marcação de dinâmica e articulação que o compositor atribuiu a cada um.

A sonoridade predominante do modo Fá Lídio é perturbada pelo Réb2 da camada quatro que surge nos compassos 51 e 52. Este último protagoniza como que uma desestabilização do cenário, ocasionando o aparecimento de uma figuração em sextinas que provoca a sensação de aceleração no plano de base. Novamente aqui o jogo entre teclas pretas e brancas conduz os eventos, como veremos na figura 2.1.2-4 mais adiante. Cabe contextualizar também o Mib e o Fá# presentes no glissando abrupto descendente da figura 2.1.2-3 que ressurgem e, em parceria com o Réb2, colaboram com a mecânica da passagem.

Figura 2.1.2-3. Componentes de fragmentos apartados temporalmente que permutados contribuem na formação de figuração de base (c. 48 e cc. 52-54).

Na ilustração acima o ciclo da figuração de base produz a sensação de deslocamento rítmico e encontra-se demarcado pelos colchetes da clave de Fá. Este ciclo se consolida pela alternância de uma tecla branca, uma preta e outra branca. Como uma forma de transitar de volta para a base pulsada do início da seção, Villa-Lobos modifica o mecanismo e, a partir do compasso 55, reduz o ciclo para um período que compreende uma tecla branca e uma preta até o ponto onde apenas as teclas brancas remanescem no compasso 56. As duas últimas notas deste compasso, Fá1 e Réb1 são o fio condutor para o restabelecimento do quadro de base inicial. Observe-se na figura 2.1.2-4 como esta transição se efetua:

Figura 2.1.2-4. Mecanismo de teclas brancas (B) e pretas (P) utilizado no restabelecimento do cenário de base inicial (cc. 54 – 57).

A camada 2 é a única que apresenta movimento no que se refere ao plano das alturas (vide figura 2.1.2-2) configurando um fragmento de melodia na voz contralto que compreende a sequência Si – Lá – Sol - Lá harmonizada em terças. Como um modo de ressaltar esta componente melódica, o compositor se vale de início do sinal de acento “>” e logo a seguir reproduz estas mesmas unidades em uma camada adicional na região do soprano²³ (figura 2.1.2-5) à rítmica de mínimas. Estas interferências são salientadas ainda mais por meio de cortes abruptos do fluxo da pulsação das demais unidades vigentes.

Figura 2.1.2-5. Reiteração das notas Si, Lá e Sol em camada adicional na região da voz soprano (cc. 60 – 65).

Silvio Ferraz ao avaliar a gênese composicional de *Rudepoema*, uma obra tangente à “Prole 2”, expressa o seguinte pensamento a respeito de fragmentos melódicos em Villa-Lobos:

Construídas com fragmentos bastante elementares e facilmente características (como neumas ampliadas), tais proto-melodias permitem ao compositor articulação (articular) pedaços de música sem relação causal. E é este modo de trabalho que permeia *Rudepoema* e as peças que lhe são contemporâneas. Não se trata da composição de uma só peça, com forma predeterminada, mas de uma conjugação de fragmentos fechados como se fossem parte de outra composição em andamento (FERRAZ, 2012, p. 204).

A concepção rítmica do plano de base fica ao cargo de três atores rítmicos que são cuidadosamente agenciados pelo compositor: , e . É notório que o primeiro é uma variação anacrústica do segundo. A figura 2.1.2-6 é representativa de toda a primeira parte da seção **B**:

²³ Pierre Boulez ressalta a importância dos aspectos de tessitura no gerenciamento e supervisão do trabalho sobre objetos complexos musicais (BOULEZ, 2007, p. 25).

Figura 2.1.2-6. Introdução e primeira parte da seção **B** d' *O Camundongo de Massa* (cc. 49 – 67).

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The tempo is marked 'Menos' at the beginning. The dynamics are marked as 'rff-p', 'ff en dehors', and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The first system has five measures, the second has five measures, the third has four measures, and the fourth has four measures. The overall structure is a continuous piece of music.

A repetição literal do trecho acima, excetuando-se os três primeiros compassos (49 a 51), progride em direção a um alinhamento das unidades das camadas superiores que convergem para blocos de acordes formados a partir da sobreposição de intervalos de segundas, sextas e terças, demarcando o início da subseção **B2**. Estas formações encontram reflexo em obras de compositores contemporâneos a Villa-Lobos como no terceiro movimento da *Sonata 7 op. 83* de Prokofiev²⁴. A figura 2.1.2-7 compara os trechos correspondentes a estas formações nas duas obras:

²⁴ A sonata foi escrita entre os anos 1939-42, portanto não pode ser considerada como influência para Villa-Lobos na elaboração da “Prole 2”, gestada entre 1921 e 1926.

Figura 2.1.2-7. Blocos por sobreposições de segundas, sextas e terças n' *O Camundongo de Massa* (cc. 84 – 88) e na *Sonata 7 op. 83* de Prokofiev (cc. 38 – 44).

O Camundongo de Massa - Villa-Lobos

Sonata 7 op. 83 - Prokofiev

Na subseção **B2**, a passagem é conduzida por uma linha melódica formada por notas longas na região do grave também revelada por meio de acentuação “>”. Configurada, sobre a escala de Fá maior, conforma uma frase com extensão de cinco compassos (cc. 84 – 88) com continuação de quatro (cc. 89 – 92).

A repetição desta linha melódica uma oitava acima, variada tanto pela inserção da nota Sib²⁵ quanto pela modificação da mecânica do acompanhamento dos blocos do sistema superior (cc. 93 – 97), conduz a passagem em direção à subseção **B3**. Grafamos apenas o contorno melódico (figura 2.1.2-8) para facilitar a compreensão.

²⁵ Possivelmente acrescentada para integralizar a escala de Fá maior.

Figura 2.1.2-8. Contorno da frase melódica formada na região grave da subseção **B2** (cc. 84 – 97).

Uma quiáltera de nove notas no compasso 89 interrompe momentaneamente o fluxo ascendente de toda a passagem (figura 2.1.2-9). Vale notar que esta figuração, constituída em sua primeira parcela por notas pretas e em sua segunda por notas brancas, constitui-se basicamente de elementos utilizados em compassos anteriores, fato que reitera o sentido harmônico do contexto:

Figura 2.1.2-9. Quiáltera construída a partir de reaproveitamento de material harmônico (cc. 85 – 89).

Em relação ao plano de acompanhamento, este é rearranjado de três diferentes maneiras ao longo do trecho (figura 2.1.2-10). Os blocos de acordes são desarticulados em uma figuração que intercala suas parcelas internas, alternando um par intermediário de notas e uma nota simples que anteriormente ocupava uma posição central aos blocos. Esta figuração, por sua vez, é realinhada na configuração dos blocos em quartas que vão sustentar os eventos da subseção seguinte.

Figura 2.1.2-10. Rearranjos do plano de base na condução de processo de transição da subseção **B2** para a **B3** (c. 93, c. 94 e c. 97).

Tem início no compasso 97 a subseção **B3** que é conduzida por variantes de ideias fragmentárias do motivo inicial do *Hino à Bandeira* já expostas na seção **A** (vide Tabela 4).

As componentes melódicas formadas a partir das linhas superiores dos blocos triádicos que harmonizam a passagem também são uma evocação do fragmento inicial do *Hino à Bandeira*. Mais uma vez Villa-Lobos toma vantagem deste elemento melódico, inferindo importante teor de coerência e organicidade à obra. Contabilizadas as ocorrências desta evocação ao longo da subseção, destacamos apenas as linhas melódicas das mesmas (tabela 6), indicando sua posição na obra e a transposição em relação ao fragmento inicial do hino.

Tabela 6. Fragmentos do *Hino à Bandeira* na subseção **B3**.

Fragmento	Compasso (s)	Transposição
cc. 99 - 101	T ₂
cc. 102 – 104	T ₂
cc. 105 - 107	T ₉
cc. 108 - 109	T ₄

Observe-se que a repetição de notas no prefixo dos fragmentos permanece aqui em consonância com aqueles presentes no tema **A**. O último fragmento não segue o padrão dos demais por comportar um salto de terça maior descendente na terminação, diferente dos passos por grau conjunto dos anteriores.

A passagem é demarcada pelo compositor também por meio de acentos “>” em dinâmica *ff* e pela expressão *bien chanté*. Estas variantes, em um total de quatro ocorrências (Tabela 7), sofrem um tratamento especial e são submetidas a uma harmonização pouco usual que comporta três grupos de tríades: **F+**, **Em** e **Bb** para as duas primeiras; **Ab+**, **Bm** e **F** para a terceira e finalmente **Eb+**, **F#m** e **Bb** para a última. Cabe notar que todas estas progressões triádicas são suportadas pelo pedal formado pelo par Lá₂ - Dó₂ na região do grave com

predominância temporal para o Dó2, fato que impõe às duas camadas de base um caráter modal.

Tabela 7. Variantes fragmentárias do *Hino à Bandeira* na subseção **B3**.

Variante	Compasso (s)
99 - 101
102 - 104
105 - 107
108 - 109

Apesar da aparente falta de conectividade dos grupos de tríades previamente comentados, tentamos descrever como os mesmos se relacionam por meio de redes de

transformações, os chamados *Tonnetze*²⁶, previstos pela teoria neorriemanniana. Utilizaremos em particular as redes de transformações generalizadas de Dmitri Tymoczko (TYMOCZKO, 2012) apresentadas no primeiro capítulo desta tese.

Figura 2.1.2-11. Rede Tridimensional de octaedros interligados por faces comuns para as tríades **F+**, **Em** e **Bb**.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

A figura 2.1.2-12 que segue apresenta uma visão rotacionada e desmembrada da dos poliedros da figura 2.1.2-11 para facilitar a apreciação do fenômeno.

²⁶ Para tanto, excluímos o pedal Dó2 para simplificação da análise.

Figura 2.1.2-12. Rede de Transformações Tridimensional para **F+**, **Em** e **Bb** desmembrada.

Para o caso da progressão **Ab+**, **Bm** e **F** (figura 2.1.2-13), o panorama de transformações é o seguinte:

Figura 2.1.2-13. Rede de Transformações para as tríades **Ab+**, **Bm** e **F**. Fonte: TYMOCZKO, 2012, p.21.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

Desmembrando, temos:

Figura 2.1.2-14. Rede de transformações desmembrada para **Ab+**, **Bm** e **F**.

E, finalmente, para a progressão **Eb+**, **F#m** e **Bb**:

Figura 2.1.2-15. Rede de transformações para os acordes finais **Eb+**, **F#m** e **Bb** da passagem considerada.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

O resultado desta rede desmembrada fica:

Figura 2.1.2-16. Rede de Transformações desmembrada referente aos acordes **E_b+**, **F_#m** e **B_b**.

O panorama geral dos três grupos de tríades da passagem pode ser visualizado com o uso do diagrama denomina *Cube Dance* apresentado no artigo de Douthett e Steinbach (DOUTHETT and STEINBACH, 1998). Aqui, as estruturas cúbicas são conectadas por seus vértices (figura 2.1.2-17). Como já observado, os vértices geradores das tríades aumentadas foram esticados provocando uma distorção de cada cubo com o objetivo de uma apreciação espacial aprimorada do fenômeno. Adaptamos a figura aos nossos propósitos permutando a tríade de **B+** pela equivalente enarmônica **E_b+** na extrema direita.

Figura 2.1.2-17. Panorama espacial dos três grupos de tríades discutidos acima.

Fonte: DOUTHETT and STEINBACH, 1998.

Interessante observar que as transformações entre as tríades dos dois primeiros grupos se processam por uma quantidade de passos que sugere uma distribuição equilibrada entre suas integrantes. No caso do primeiro grupo isto significa dizer que, partindo do **Ab+** pode-se chegar ao **Bm** contabilizando cinco passos dentro da rede. O mesmo ocorre se partirmos do **F** e também quisermos alcançar o **Bm**. Apenas dois passos são necessários para a transformação do **Ab+** em **F** e vice-versa. Além disto o segundo grupo, formado por **F+**, **Em** e **Bb**, surge por uma rotação de 90° em sentido anti-horário do círculo acima e pode ser considerado essencialmente uma transposição do primeiro (figura 2.1.2-18). Os eixos de simetria (linhas tracejadas) que dividem em partes idênticas os triângulos que utilizam cada tríade de cada grupo como vértice enfatizam a ideia de equilíbrio.

Figura 2.1.2-18. Segundo grupo de tríades (**F+**, **Bb** e **Em**) obtido por rotação de 90° em sentido anti-horário do primeiro grupo (**Ab+**, **F** e **Bm**). As setas indicam os passos para a transformação de uma tríade em outra.

Fonte: DOUTHETT and STEINBACH, 1998.

O último grupo (**Eb+**, **F#m** e **Bb**) não apresenta as mesmas proporções dos dois primeiros, incorporando assim um determinado teor de desequilíbrio (figura 2.1.2-19). São necessários cinco passos para a transformação do **Eb+** em **F#m** e apenas quatro para o **Bb**. Já o **F#m** e o **Bb** a três passos de distância entre si em posição diametralmente oposta dentro do cubo.

Figura 2.1.2-19. Caminho de transformações para o terceiro grupo de tríades (**Eb+**, **F#m** e **Bb**).

Fonte: DOUTHETT and STEINBACH, 1998.

Como contribuição ao quadro harmônico acima descrito, tem-se a camada de acompanhamento em blocos de quartas diatônicas no tom de Dó maior que surgem como consequência das transformações do final da seção anterior (vide figura 2.1.2-10). Esta camada se configura por ciclos de nove blocos que são interligados por um último bloco interposto estrategicamente a uma quarta justa de distância. Este mecanismo propicia que cada grupo se posicione diatonicamente a um tom ou a um semitom abaixo em relação ao anterior. Parte destes blocos podem ser visualizados no sistema superior das variantes da tabela 7. A sensação de autonomia de toda a passagem é pungente.

Em deferência aos blocos de quartas que surgem por meio de um processo de transformação da camada de acompanhamento, detectamos uma figuração semelhante no *Rudepoema*²⁷ (figura 2.1.2-20). Trata-se de uma figuração que também se consolida pelo uso de blocos em quartas com base nas teclas brancas do piano.

Figura 2.1.2-20. Figuração em blocos de quartas diatônicas no *Rudepoema* (cc. 180-184).

Sobre o uso deste tipo de construção, conjecturamos um possível crédito ao repertório do compositor Claude Debussy, ao qual sabidamente Villa-Lobos teve franca exposição, inicialmente pela intensiva difusão da música do compositor francês no Rio de Janeiro do início do século XX e posteriormente durante seu contato com o pianista Arthur Rubinstein e o compositor Darius Milhaud entre os anos 1917 e 1920.

O exemplo que segue (figura 2.1.2-21) se refere ao *Prelúdio Nº 10 – La Cathédrale Engloutie* do primeiro livro de prelúdios, datado de 1909 – 1910.

²⁷ Este uso sistemático de blocos em quartas diatônicas nas duas obras vem de encontro ao artigo de Silvio Ferraz comentado anteriormente.

Figura 2.1.2-21. Blocos em quartas no *Prelúdio Nº 10 – La Cathédrale Engloutie* de Debussy (c. 85).

Acerca da discussão a respeito da contaminação de Villa-Lobos pela música de Debussy e demais compositores de sua contemporaneidade, - uma das hipóteses desta pesquisa - levamos também em conta as numerosas evidências de seu contato com Godofredo Veloso, Osvaldo Guerra e Nininha Veloso-Guerra, personagens de significativa importância na disseminação da música modernista nacional e internacional no ambiente musical carioca do início do século XX.

Manoel Corrêa do Lago expõe as declarações do próprio Villa-Lobos sobre o assunto, além de tecer considerações acerca do quadro de atualização do meio musical carioca em relação à música moderna francesa:

As declarações de Villa-Lobos no sentido de que só veio a descobrir a música de Debussy a partir de 1918 – ainda que possam refletir suas circunstâncias pessoais - não podem ser tomadas como índice do grau de atualização do meio musical carioca em relação à música moderna francesa. Nos dez anos que precederam a chegada de Milhaud e Rubinstein, e independentemente das apresentações dos *Ballets Russes*, intérpretes brasileiros haviam apresentado obras orquestrais como o *Prelude à l'Après-Midi d'un Faune* e as *Danses Sacrées et Profanes*, assim como uma grande parte da obra pianística de Debussy (CORRÊA do LAGO, 2010, p. 84).

Em deferência aos fatos acima citados, expomos a seguir (figura 2.1.2-22) o programa de um concerto realizado no Salão Nobre do Jornal do Comércio no dia 21 de junho de 1914, onde consta a execução de *La Cathédrale Engloutie* pela pianista e compositora Nininha Veloso-Guerra.

Figura 2.1.2-22. Programação de 1914 onde consta a execução da peça *La Cathédrale Engloutie* por Nininha Veloso-Guerra.

Fonte: CORRÊA do LAGO, 2010, p. 102.

Retomando a questão dos blocos em quartas que sustentam a subseção **B3**, lançamos um olhar mais aprofundado que revela alguns detalhes sobre seu comportamento. Estes blocos são interligados por elemento desinencial ascendente também em quartas, o que produz ciclos de nove blocos apartados por um grau diatônico descendente de diferença. A estes ciclos da camada superior contrapõem-se de modo interferente os ciclos produzidos nas camadas inferiores representados pelas fragmentações do *Hino à Bandeira*, por sua vez impulsionados pelos baixos oitavados em Dó percutidos em períodos de oito tempos na região do grave extremo. A figura 2.1.2-23 explica:

Figura 2.1.2-23. Ciclos reiterativos em defasagem aplicados a camadas distintas (cc. 99 – 101).

É interessante ressaltar a interação existente entre o ciclo de blocos em quartas com o dos baixos que impulsionam a camada intermediária representativa dos fragmentos do hino. O cenário de aparente independência das camadas desvanece pela simples contabilização dos pontos de coincidência. Estes pontos podem ser demarcados pelos baixos em Dó oitavado, acentuados nos compassos 98.2, 101.3, 104.3, 107.3 e 111.2, ou seja, os cinco pontos ainda sob vigência dos blocos em quartas. A redução das estruturas formadas nestes pontos (figura 2.1.2-24) são as seguintes:

Figura 2.1.2-24. Estruturas formadas nos pontos de coincidência entre as camadas extremas.

Note-se que as três estruturas intermediárias são idênticas, o que evidencia um aspecto de equilíbrio na sonoridade resultante do atrito entre as camadas consideradas. Uma outra possibilidade tangencial a' *O Camundongo de Massa* e o repertório modernista é o Prelúdio de *Le Fils Des Étoiles* (figura 2.1.2-25) de Erik Satie, onde o compositor impressionista francês faz uso extensivo de blocos de quartas na seção introdutória.

Figura 2.1.2-25. Prelúdio de *Le Fils Des Étoiles* de Erik Satie (1891), seção introdutória.

Paulo Guérios comenta a respeito do contato de Villa-Lobos com Satie logo após sua chegada a Paris em 1923:

Sua entrada nos círculos artísticos parisienses deu-se por intermédio do grupo de pintores e escritores modernistas brasileiros que ele conhecera em 1922, logo antes da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Em seguida à sua chegada, o compositor foi convidado para um almoço no *studio* da pintora Tarsila do Amaral, no qual estariam presentes, entre outros, o poeta Sérgio Milliet, o pianista João de Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars, o músico Erik Satie e o poeta e pintor Jean Cocteau (GUÉRIOS, 2003, p. 81).

Leve-se em conta também o contato anterior com a obra de Satie durante o primeiro festival da Semana de Arte Moderna em 13 de fevereiro de 1922 pela execução de *D'Edriophthalma*, segunda peça da sequência *Embryons Dessechés* por Ernani Braga (KIEFER, 1986, p. 59).

Arnold Schoenberg, na última das *Seis Pequenas Peças para Piano op. 19*, datada de 1911, também acolhe acordes por quartas como uma das sonoridades predominantes (figura 2.1.2-26)²⁸.

²⁸ Assumidamente no campo da especulação, consideramos o fato de a obra de Arnold Schoenberg não ter sido uma influência para Villa-Lobos. Sobre esta questão, corrobora a afirmação de Darius Milhaud que considera, à época de sua estada ao Brasil ao final da década de 1920, sobre a música austro-germânica e o movimento tão importante como o estabelecido por Arnold Schoenberg permanecerem praticamente ignorados pelo meio musical brasileiro (MILHAUD, 1920, pp. 60-61 apud CORRÊA do LAGO, 2005, p. 31).

Figura 2.1.2-26. *Pequena Peça para Piano Nº 6 Op. 19* de Arnold Schoenberg.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Sehr langsam (♩)' and the dynamic 'pp'. It features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues with 'p' and 'ppp' dynamics, showing more complex chordal structures. The third system includes the instruction 'mit sehr zartem Ausdruck' (with very delicate expression) and 'genau im Takt' (exactly in time), followed by 'wie ein Hauch' (like a breath). The score concludes with a final 'ppp' dynamic and a fermata.

O compasso 114 demarca início da subseção **B4** que se estabelece por meio de redução textural e de mecanismo reverso ao utilizado na transição da subseção **B2** para a **B3**. A passagem assume um caráter de retransição e, a partir do compasso 109 - especificamente com os componentes da tríade de **Bb** - o compositor reconstitui dois momentos distintos simultaneamente: primeiramente o quadro harmônico do início da seção **B** (notas Fá e Sib) e a seguir o ostinato do início da seção **A** (nota Ré). A figura 2.1.2-27 é uma tentativa de reproduzir o panorama acima descrito:

Figura 2.1.2-27. Processo de retransição por meio de reconstituição simultânea de componentes das seções A e B.

2.1.3 Análise da seção A'

A indicação “Tempo 1^o” no compasso 125 anuncia a retomada dos eventos do início da peça que transcorre, salvo pequenas diferenças de notação de ornamentos e de marcação de caráter, de modo idêntico à seção A. O procedimento de conclusão presente nos compassos finais é muito semelhante ao exposto na figura 2.1.1-21 com a diferença que a nota Si da camada da voz soprano é conduzida para a nota Dó no último compasso, uma espécie de resolução de nota sensível realizada por salto. Este procedimento surge em várias obras de Villa-Lobos e são como *filigranes* operados por meio de redução da textura em direção a uma determinada sonoridade específica. É o caso de *Alnitah* das *Três Marias*, o *II Prelúdio (Modinha)* das *Bachianas Brasileiras Nº 1* ou mesmo o *Concerto Nº 1 para Piano e Orquestra*.

Figura 2.1.3-1. Procedimento de conclusão no final d' *O Camundongo de Massa* (cc. 170 – 173).

2.1.4 Considerações parciais

N' *O Camundongo de Massa*, bem como em outras peças do ciclo que tivemos a oportunidade de manusear, o compositor propõe uma segmentação peculiar ao ostinato de base em que o recorte de teclas brancas e pretas assume um papel vetorial, onde direção e magnitude são essenciais no direcionamento dos eventos musicais (vide figura 2.1.1-1). Por meio de movimentos parcimoniosos - que comparamos à *linkage technique* presente em várias obras de Brahms – Villa-Lobos conduz este ostinato ao longo das seções **A** e **A'** concatenando as ideias até a integralização da escala octatônica OCT_{1,2} nos compassos 39 e 164, compassos que iniciam os segmentos delimitadores destas seções.

Mostramos também que o tema **A2** corresponde à frase inicial do *Hino à Bandeira* (figuras 2.2.2-15^a e 2.1.1-15b) e que o compositor dissemina esta componente e seus elementos constituintes pelas seções, impondo significativo grau de coerência à obra (figura 2.1.1-18 e tabelas 4, 6 e 7).

Debruçando-nos novamente sobre o segundo volume da “Prole do Bebê”, esperamos estar cortejando a possibilidade de vislumbrar um sentido heurístico na relação causa-efeito na música modernista villalobiana. Não mais debruçada em projetos composicionais prescritivos e apriorísticos do classicismo ou do romantismo, aos quais o compositor definitivamente não mais presta tributo, mas sim em estratégias com base em tentativas e encontros como bem observa Silvio Ferraz (FERRAZ, 2012).

2.2 O Cachorrinho de Borracha

Com características iniciais que remetem a um ambiente de rítmica flutuante, *O Cachorrinho de Borracha* é a mais curta de todas as peças do ciclo com apenas vinte e nove compassos, não se acondicionando facilmente aos padrões prescritos nos tratados e livros sobre formas musicais.

Uma opção formal plausível pode ser assumida como uma variante da Forma Sonata, essencialmente pelo fato de a seção intermediária não se comportar exatamente como um desenvolvimento ou elaboração. Cedric Thorpe Davie denomina esta variante de *Abridged Sonata Form* (Forma Sonata Resumida). Segundo o autor

É frequentemente encontrada nos movimentos lentos das sonatas clássicas, sinfonias e etc., tendo como um exemplo perfeito o adágio da *Sonata K. 332* de Mozart [...]. Pouco se tem a dizer sobre esta forma cuja conveniência para os movimentos lentos é aparente; alguns exemplos, como o mencionado, prosseguem sem qualquer formalidade desde o fim da exposição até o início da recapitulação (DAVIE, 1966, p. 87).

Sob a perspectiva do arco de estrutura, segmentamos a peça assim: **Exposição / Tema A** (cc. 1 – 3); **Transição** (cc. 3 - 4) **Tema B** (cc. 5 - 24) e **Recapitulação / Tema A'** (cc. 24 – 26) e **Coda** (cc. 26 – 29).

Figura 2.2-1. Diagrama de forma d' *O Cachorrinho de Borracha*.

A tabela 8 a seguir procura descrever um pouco mais detalhadamente a separação entre as seções tomando em consideração o comportamento dos materiais:

Tabela 8. Detalhamento das seções d’*O Cachorrinho de Borracha*.

Compasso		Evento	Descrição
EXPOS.	0-3	Tema A	Melodia e acordes em quartas.
	3-4	Transição	Alongamento da melodia, <i>ritardando</i> .
SEÇÃO CENTRAL	5-16	Tema B	Textura em quatro camadas: melodia, contracanto, tetracordes e baixo.
	17-18	Repetição transformada de A	Variante T ₉ da melodia (transposta 9 semitons acima).
	19-21	Esfacelamento abrupto da variante de A	Gesto descendente presente também em <i>O Passarinho de Pano</i> .
	22-23	Retransição	Dissolução e ressonância da passagem anterior, em intervalo de 9 semitons.
RECAP	24-26	Tema A’	Repetição abreviada de A .
	26-29	Coda	Acorde reiterado em <i>staccato</i> .

2.2.1 Análise da Exposição

O trecho considerado como Exposição se caracteriza pela apresentação do tema singelo na tonalidade de Lá menor. Segundo Homero de Magalhães, este tema lembra a melodia folclórica *A mão direita tem uma roseira* (MAGALHÃES, 1994, p. 225), reproduzida no *Guia Prático* apenas como *A Roseira* e também arranjada pelo compositor em seu ciclo infantil *Petizada* de 1912, o qual já permite entrever traços do cancioneiro infantil.

Sob contextos estéticos e harmônicos apartados - Ré maior para a o *Guia Prático* (figura 2.2.1-1a) e Lá menor para “O Cachorrinho” (figura 2.2.1-1b) e, acordamos que as versões contidas em ambos os casos guardam semelhanças que, apesar de aparentemente remotas, serão a seguir evidenciadas para melhor apreciação.

Figura 2.2.1-1a. Melodia folclórica *A Roseira* assim como consta no primeiro caderno do primeiro volume do *Guia Prático*. Suprimimos a letra da canção para maior clareza de visualização.

A Roseira

misto de mazurca com schottisch

Andantino quasi allegretto

The musical score for 'A Roseira' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melody in the treble staff and accompaniment in the alto and bass staves. The second system starts at measure 4 and continues the melody and accompaniment. The third system starts at measure 6 and includes first and second endings, marked '1.' and '2.', respectively. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs).

Fonte: SEMA (Superintendência para Educação Musical e Artística)

A seguir o trecho do início d' *O Cachorrinho de Borracha* considerado por nós como uma evocação desta melodia.

Figura 2.2.1-1b. Canção folclórica *A Roseira* evocada por Villa-Lobos no início d' *O Cachorrinho de Borracha* (cc. 1 – 4).

H. VILLA - LOBOS
Rio, 1921

4. O cachorrinho de borracha
Le petit chien en caoutchouc
Lento (M: 144 ♩)

PIANO *pp*

Em se extraindo o contorno melódico de ambas as situações, as similitudes se acentuam (Figura 2.2.1-2). A elisão na conexão do tema e sua imediata repetição também apontam para um fator de unificação entre as versões. Extraímos apenas o contorno para uma comparação mais precisa.

Figura 2.2.1-2. Semelhanças de contorno melódico entre a melodia *A mão direita tem uma roseira* presente n' *O Cachorrinho de Borracha* e no *Guia Prático*.

A Roseira (O Cachorrinho de Borracha)

A Roseira (Guia Prático)

Consideramos as cabeças em tamanho menor como tendo importância secundária na estrutura de cada frase.

Harmonicamente, a peça se estabelece sobre o hexacorde 6-Z26 [7,0,5,11,4,9] formado por superposição de intervalos de quartas diatônicas em Dó maior (figura 2.2.1-3).

Figura 2.2.1-3. Estrutura harmônica do início d' *O Cachorrinho de Borracha*.

Sob o ponto de vista de simetria, constatamos tratar-se de uma estrutura cujas componentes se organizam em torno do eixo Ré – Sol#, como se observa pelo esquema gráfico a seguir (figura 2.2.1-4):

Figura 2.2.1-4. Eixo de simetria formado pelas componentes da estrutura harmônica do início da obra.

O conjunto formado é o 6-Z26 [7,0,5,11,4,9] e a organização das componentes em forma normal (figura 2.2.1-5) é adequada para tornar aparente a Simetria Inversiva:

Figura 2.2.1-5. Simetria inversiva do conjunto 6-Z26 do plano de base do início da peça.

Eero Tarasti considera que “o primeiro acorde do terceiro compasso reforça a associação com Scriabin pelo fato de tratar-se quase literalmente de seu acorde de *Prometheus*” (TARASTI, 1995, p. 274). Cabe lembrar que a estrutura em questão, também conhecida como “acorde místico”, representa a sonoridade de abertura da obra sinfônica *Prometheus: o poema de fogo*, op. 60 de Alexander Scriabin escrita em 1910 e trata-se de uma estrutura hexacórdica que comporta as seguintes classes de alturas: Sol, Ré#, Lá, Dó#, Fá# e Si, formando o conjunto 6-34 [6,7,9,11,1,3]. Uma redução da seção de madeiras (figura 2.2.1-6) é suficiente para sua representação:

Figura 2.2.1-6. Acorde de *Prometheus* na abertura da obra *Prometheus: o poema de fogo*, op. 60 de Alexander Scriabin.

The image shows a musical score for the opening of Alexander Scriabin's *Prometheus: o poema de fogo*, op. 60. It features five staves for woodwind instruments, all in 3/4 time. The instruments are Flautas 1 e 2 (Flutes 1 and 2), Clarinetes 1 e 2 (Clarinets 1 and 2), Fagotes 1 e 2 (Bassoons 1 and 2), Fagote 3 (Bassoon 3), and Contrafagote (Contrabassoon). Each staff contains a single note, which together form the 'mystic chord' (Sol, Ré#, Lá, Dó#, Fá#, Si). The notes are: Flautas 1 e 2 (G4), Clarinetes 1 e 2 (D#4), Fagotes 1 e 2 (A3), Fagote 3 (D#3), and Contrafagote (G2).

Em Villa-Lobos, a estrutura do início do compasso 3 é formada por Sol, Réb, Fá, Sí, Mí e Lá que juntas configuram o conjunto 6-34 [4,5,7,9,11,1], ou seja, uma transposição T_{10} do acorde de *Prometheus*. Segue (figura 2,2,1-7) a representação:

Figura 2.2.1-7. Versão villalobiana do acorde de *Prometheus* cristalizada no início do terceiro compasso d' *O Cachorrinho de Borracha*.

Apesar de semelhanças entre as estruturas acima comentadas e da anterioridade da obra de Scriabin em relação à de Villa-Lobos, não acreditamos em uma influência deste último em relação ao primeiro. Um dos poucos relatos a respeito do possível contato do brasileiro com a obra do compositor russo antes de sua primeira viagem a Paris em 1923 remontam ao período de seu contato com o pianista Arthur Rubinstein em visita ao Brasil. Em seu livro, Manoel Corrêa do Lago expõe um artigo do jornal carioca *A Gazeta* de 1918 com as seguintes críticas sobre a série de concertos realizados por Rubinstein no Teatro Municipal:

Os admiradores do grande pianista Arthur Rubinstein não deixaram vaga uma só das localidades do Municipal, de onde têm acompanhado a série de concertos que ele vem realizando aqui [...] A 2ª. Parte do programa continha dois números de Scriabine [*sic*], um deles, *Vers de flamme*, paupérrimo de inspiração, de originalidade e de interesse [...] (“T. G.”, *Gazeta*, 30/VI/1918) (LAGO, 2010, p. 114).

Um outro aspecto desfavorável à questão da influência diz respeito à disposição das vozes que, para o caso de Scriabin, não segue a superposição em quartas como em Villa-Lobos. Efetivamente, um dos raros exemplos (figura 2.2.1-8) em que o compositor russo utilizou a distribuição em quartas do acorde de *Prometheus* foi na *Sonata para Piano Nº 5 Op. 53* de 1907.

Figura 2.2.1-8. Acorde de *Prometheus* disposto em quartas na *Sonata para Piano Nº 5 Op. 53* de Scriabin (cc. 262 – 263).

Sobre o acorde em questão, simpatizamos com o parecer de Paulo de Tarso Salles que opina ser este complexo sonoro o resultado da condução das vozes (Figura 2.2.1-9), onde a “harmonia resultante é assim derivada de um processo contrapontístico cerrado entre as partes” (SALLES, 2009, p. 134).

Figura 2.2.1-9. Acorde de *Prometheus* gerado a partir de um processo de condução das vozes (cc. 1 – 5).

Fonte: SALLES, 2009, p. 135.

A continuidade dos eventos deixa transparecer a busca por um ambiente sonoro com sustentação na escala octatônica (Figura 2.2.1-10). Os primeiros vestígios surgem com o ornamento interposto ainda no compasso 3 cujas componentes - Fáx, Sol# e Lá# - somadas às do acorde de Prometheus, integralizam quase que a totalidade da OCT_{1,2}. O Ré6 do compasso 4, pinçado oportunamente da paleta de sons do artista, completa o quadro octatônico.

Figura 2.2.1-10. Integralização da coleção octatônica OCT_{1,2} ao longo do final da Exposição (cc. 3 – 4).

Sob o enfoque das coleções referenciais, o compositor promove como que uma gradação da escala diatônica de Dó maior, presente nos dois primeiros compassos em direção a octatônica OCT_{1,2}, utilizando uma transposição do acorde de *Prometheus* como pivô.

2.2.2 Análise da Seção Central

O panorama instaurado nos compassos 3 e 4 (vide figura 2.2.1-10) sustenta a transição da Exposição para o Seção Central, que se estabelece por contiguidade harmônica e melódica. A expressão “*A tempo*” sinaliza a retomada da pulsação após o ligeiro alargamento do andamento do fim da Exposição provocado pela marcação “*Ritenuito*”.

A atividade musical é intensificada por um ganho de densidade na textura que, a partir do compasso 6, contabiliza quatro camadas. Uma linha de contracanto é acrescentada na voz soprano em contraste com a melodia do contralto, conferindo à seção um caráter contrapontístico.

Já no próprio compasso 6, uma nova transição tem espaço e configura o panorama harmônico do segmento logo a seguir. A inflexão da melodia sugere o próximo passo e o Lá# 4, utilizado como nexos harmônico, promove a transição da OCT_{1,2} para a OCT_{0,1}. Novamente o compositor protela estrategicamente a última componente da coleção, o Lá4, para o final do sexto compasso, criando uma atmosfera de expectativa com relação a completude do quadro harmônico com base na OCT_{0,1}. Note-se que a condição de simetria criada pelo uso das coleções citadas começa a ser esfacelada já ao final do compasso 6 com o uso do Ré5 como antecipação na linha do soprano (figura 2.2.2-1). Acompanhemos o momento da transição:

Figura 2.2.2-1. Momento da transição da OCT_{1,2} para a OCT_{0,1} (cc.5 – 6).

A partir do compasso 7 o compositor orienta a obra em sentido crescente de dramaticidade e de adensamento textural. A intensificação do movimento cromático descendente da camada representada pela voz contralto marcada pelos acentos “>” corrobora com esta situação. O Ré⁵ proveniente de suspensão do compasso 6 é associado ao Si⁴ do fim do compasso 7 o qual é acrescido à camada do contralto em contribuição aos passos cromáticos descendentes (figura 2.2.2-2). Tem início um processo de desestabilização da simetria ambientada harmonicamente com base na coleção octatônica.

Figura 2.2.2-2. Componentes acrescentadas em sentido de desestabilização do quadro harmônico formado pela coleção octatônica OCT_{0,1} (cc. 6 - 7).

Sobre a questão da formação de estruturas harmônicas simétricas na obra de Villa-Lobos e sua consequente desestruturação, Paulo de Tarso Salles considera que:

A criação de entidades harmônicas simétricas – na forma como empregou Villa-Lobos – em estruturas melódicas, *ostinati*, progressões de acordes ou em frases de prolongamento muitas vezes tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que conferem unidade harmônica, um ponto de partida *estável*, a partir do qual são combinados outros elementos díspares. Assim, uma vez definido um “sistema” estável de sons, o compositor passa a sistematicamente decompor essa

estabilidade, ora acrescentando outras estruturas superpostas, ora recortando elementos que desestabilizam e estabelecem movimento, dinamismo e tensão (SALLES, 2009, p. 52).

O quadro harmônico conflui para a formação do quase total cromático no compasso 8 (onze notas) com a intensificação da figuração por semitons descendentes no contralto (figura 2.2.2-3). Aqui novamente o compositor retém a última componente que completa este total (o Ré6) apenas para o compasso seguinte.

Figura 2.2.2-3. Retenção do Ré6 para posterior complementação do total cromático (cc. 8 – 9).

A partir deste ponto, até pelo grau de complexidade que a obra incorpora, gostaríamos de delinear nossa análise tratando cada camada com certa independência, porém sem deixar de perceber sua inter-relação. Partindo do Sol2 (compasso 5), a linha do baixo conduz inicialmente os acontecimentos de superfície mediante movimento cadencial em quartas até o compasso 10, fato que outorga um certo aspecto tonal à Seção Central. Esta direcionalidade é interrompida no compasso 11 onde a linha de baixo assume um feitiço cromático. Segue o diagrama (figura 2.2.2-4) com o traçado do baixo em toda a seção considerada:

Figura 2.2.2-4. Linha de baixo na Seção Central d' *O Cachorrinho de Borracha* (cc. 5 – 16).

Seguimos nossa pesquisa em direção à camada mais aguda, representada primordialmente pelo Tema **B**. Extraímos esta entidade do contexto (figura 2.2.2-5) e reproduzimos a seguir:

Figura 2.2.2-5. Tema **B** na Seção Central (cc. 5 – 16).

Tema B

As unidades estruturais responsáveis pela formação de um determinado tema, na acepção clássica do termo, são escassas na entidade acima exposta. Também não se percebe um elemento motivico preponderante e tampouco a formação de ideias básicas. A impossibilidade de fragmentação em frases e semifrases contribui para o seu caráter eterizado. Apesar da contabilização de acidentes apontar para a tonalidade de Solb maior, em momento algum ocorre uma convergência efetiva para esta centralidade.

O compositor, na camada correspondente ao tenor, adota uma harmonização essencialmente fundada em tetracordes²⁹. A profusão destas estruturas levou-nos a fazer um mapeamento que culminou com a representação da figura 2.2.2-6. Por não detectarmos um padrão específico para esta progressão acórdica, preferimos manifestar sua representação em forma de “relógios de notas” para pelo menos apreciar a condução das vozes ao longo dos encadeamentos.

²⁹ Paulo de Tarso, em seu livro *Villa-Lobos, processos composicionais*, constata que a combinação mais frequente nas peças em que analisou foi o tetracorde (SALLES, 2009, p. 78).

Figura 2.2.2-6. Tetracordes da camada do tenor como acompanhamento na seção de desenvolvimento (cc. 6 – 16).

A tabela 9 a seguir se propõe a mostrar como é feita a transição de um tetracorde ao próximo, indicando o uso de nexos harmônicos, condução parcimoniosa (por semitom) e conduções que utilizam mais de um semitom:

Tabela 9. Condução de vozes ao longo das transformações harmônicas sofridas pela camada formada por tetracordes na seção de desenvolvimento (cc. 6 – 16).

4-18	4-18	4-18	4-26	4-8	4-18	4-16	4-27	4-16	4-25	4-27	4-24	4-19	4-18	4-22 ⁹	4-24	4-22 ⁹	4-18	4-19	4-18	4-19
Fá#	Mi	Fá#	Mib	Fá	Mi	Fá	Mib	Fá	Ré	Mib	Mib	Mi	Mib	Mib	Ré	Mib	Mib	Mib	Mib	Mib
Sol	Sol	Sol	Sol	Fá#	Sol	Fá#	Fá#	Fá#	Fá#	Fá#	Fá	Fá	Mi	Mi	Mi	Mi	Dó	Si	Mi	Láb
Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	Sib	Láb	Láb	Sol	Láb	Sol	Fá#	Fá#	Fá#	Láb	Láb	Sib	Si
Dó#	Ré#	Dó#	Dó	Si	Ré#	Dó	Dó	Dó	Dó	Dó	Si	Dó	Sib	Sib	Sib	Sib	Lá	Sol	Sol	Sol

Para a montagem da tabela acima, reorganizamos algumas estruturas com o intuito de lograr relações de máxima proximidade entre cada par de tetracordes. Assim, algumas das mesmas são mostradas em estado diferente daquele grafado na partitura. Note-se que muitas das transições se efetivam por enlaces de notas comuns - os chamados nexos harmônicos – e outras tantas por relações de parcimônia que se caracterizam por deslizamentos de semitons.

Ainda em consideração ao estrato em questão, devemos enfatizar os elementos utilizados como conexão entre blocos, na maioria dos casos articulados por linhas cromáticas descendentes. Estas figurações surgem no compasso 8 e são destacadas na camada do tenor pelo sentido das hastes, as quais apontam para cima. A tabela 10 que segue propõe uma melhor visualização.

Tabela 10. Figurações cromáticas descendentes que servem como conexão entre blocos.

Figuração	Compasso (s)
8.3
9.3
10.3
11.3

Este tipo de figuração cromática descendente que serve de conexão entre blocos de acordes é fartamente encontrado na literatura pianística de compositores em diferentes épocas. Em um contexto um pouco diferente, a *Mazurca Nº 1 Op. 59* de Chopin (figura 2.2.2-7) de 1845 serve como exemplo:

Figura 2.2.2-7. *Mazurca Nº 1 Op. 59* de Chopin (cc.54 – 63).

Também em Prokofiev, *Estudo Nº 3 Op. 2* de 1909:

Figura 2.2.2-8. *Estudo Nº 3 Op.2* de Prokofiev de 1909 (cc. 37 – 45).

Por último, vamos voltar nossa atenção à camada correspondente ao contralto que contribui contrapontisticamente à evolução da melodia. Este estrato se estabelece no início do compasso 4 como continuidade ao final do alongamento da melodia da Seção A representado pela reiteração da nota Si4.

Em grande parte da Seção Central este gesto é contínuo e surge como uma espécie de “onda contrapontística” formada pela somatória de pequenas figurações aos moldes das escapadas clássicas. Cada figuração se realiza por movimento cromático descendente com interrupção em salto ascendente. Na maioria dos casos, iniciam de modo compensatório com passo por grau conjunto em sentido contrário às interrupções. A figura a seguir (2.2.2-9) é uma panorâmica do trecho:

Figura 2.2.2-9. Contorno da linha de contraponto da voz contralto (cc. 7 – 14).

Interessante observar como o compositor propositadamente exclui a nota Mi das unidades presentes no sistema superior, melodia e contraponto, promovendo ao longo da Seção Central uma espécie de “centro silencioso em torno do qual tudo se equilibra” (STRAUS, 2013, p. 149-150) nestas camadas, assunto já discutido em nossa dissertação de mestrado (NERY FILHO, 2012, p. 45)³⁰. Curiosamente naquela ocasião, a nota em exclusão também foi o Mi. Em *O Cachorrinho de Borracha*, Villa-Lobos reintegra quase que simultaneamente esta unidade em duas alturas diferentes, o Mi4 e o Mi5 (Figura 2.2.2-10) ao cenário harmônico de ambos os estratos apenas no compasso 15, comprovando a intencionalidade da ação:

Figura 2.2.2-10. Reintegração da nota Mi após exclusão ao longo da Seção Central (c. 15).

Segue a tabela 11, uma tentativa de segmentação desta “onda contrapontística” em suas unidades formadoras.

³⁰ Atualizamos o termo “Polarização por Exclusão” da versão de 1990 do livro de Joseph Straus para “Centro Silencioso”, presente na tradução de 2013.

Tabela 11. Segmentação das unidades formadoras da “onda contrapontística” da Seção Central.

Variação	Compasso (s)
7-8
8-9
10
10-11
11
11-12
12-13
13

Por meio das últimas observações, nota-se uma aparente liberdade do compositor na escolha e manipulação dos materiais utilizados. A prospecção de cada uma das camadas de modo independente reverteu em observações que possibilitaram argumentar sobre o comportamento individual de cada uma, o que em certa medida promoveu o afastamento de uma visão integral do objeto em estudo.

Em consulta particular por meios eletrônicos ao compositor e teórico musical norte-americano Dmitri Tymoczko, questionamos sobre a possibilidade de acomodar os tetracordes da camada do tenor em algum tipo de rede de transformações. Este, após analisar partitura e o áudio da obra, argumentou que estas estruturas lhe marcaram como sonoridades estendidas do jazz e do impressionismo. Considerou que, sob seu ponto de vista, não trataria as camadas separadamente, apontando para a importância de uma visão ampla e integrada dos elementos, a qual ensinaria em uma funcionalidade impressionista estendida (Dmitri Tymoczko, comunicação pessoal, 23 de setembro de 2014). Pressupomos que as declarações de Tymoczko foram induzidas pelos movimentos cadenciais da linha do baixo, fato que habilita marcarmos esta passagem como uma sucessão estendida de acordes dominantes alterados que progride inicialmente do **G7** para o **C7** e que segue para o **F7**. Este, por sua vez, cadencia para o **Bb7** e assim por diante, em um traçado inscrito na figura 2.2.2-4. Efetivamente é notório o fato de que sonoridades dominantes são previstas nas coleções octatônicas como mostradas nas figuras 2.2.2-1 e 2.2.2-2.

Os eventos elaborados ao longo da Seção Central concorrem para a repetição transformada do Tema A no compasso 17 (figura 2.2.2-11), uma variante T₉ desta melodia transposta nove semitons acima.

Figura 2.2.2-11. Repetição transformada do Tema A (cc. 17 – 18).

Em âmbito generalizado, podemos afirmar que a esta passagem se encontra harmonicamente encapsulada dentro de uma sonoridade suspensiva e que pode ser reduzida a um acorde de **A7sus4**. A dissolução deste quadro ocorre por meio de gesto descendente e vem se caracterizando como uma tendência do compositor em desconstruir abruptamente trechos musicais submetidos a certa condição de estabilidade. É o caso da passagem que tem início no compasso 18 que funciona como uma desfragmentação proporcionada pelo impacto das componentes Lá0 e Fá#4 presentes na repetição transformada do tema A em dinâmica *fff* do início do mencionado compasso. A primeira estrutura que surge deste impacto (figura 2.2.2-12) é o tetracorde 4-24 [7,9,11,3] com eixo de simetria que passa por Ré# e Lá.

Figura 2.2.2-12. Estrutura simétrica 4-24 [7,9,11,3] formada no início do compasso 18.

Logo em seguida esta unidade dá espaço a duas tríades distintas, uma em cada sistema: no inferior um Dó maior e no superior um Sib aumentado (figura 2.2.2-13). Neste procedimento o compositor confronta duas tríades de naturezas diferentes intercaladas no tempo e no espaço. A figuração em sextina impõe uma execução alternada de grande

velocidade. A resultante final em muito se aproxima da sonoridade de um poliacorde³¹ que pode ser definido como a combinação de dois ou mais acordes com sonoridades auricularmente distinguíveis (KOSTKA, 2006, p. 64).

Figura 2.2.2-13. Tríades intercaladas formando um poliacorde em momento anterior a gesto de dissolução (c. 18).

Recorremos novamente às redes complexas de transformação (figura 2.2.2-14) expostas por Tymoczko (TYMOCZKO, 2012) para expor o distanciamento das tríades acima.

Figura 2.2.2-14. Rede de Transformações integrada para os acordes de **C** e **Bb+** do compasso 18.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

³¹ Discutimos anteriormente em nosso trabalho de mestrado sobre o uso de poliacordes no início da peça *O Gatinho de Papelão* (NERY FILHO, 2012, p. 108).

E novamente o desmembramento da rede (figura 2.2.2-15) para melhor visualização.

Figura 2.2.2-15. Rede de transformações desmembrada.

A título de contextualização, procedemos à somatória das componentes individuais de cada uma das duas tríades acima expostas. Com isto, contabilizamos o conjunto 6-34 [10,0,2,4,6,7] que nada mais é do que uma transposição seguida de inversão $T_{11}I$ da versão villalobiana do acorde de *Prometheus* presente no início do compasso 3 e representada pelo conjunto 6-34 [4,5,7,9,11,1].

Aproveitamos para enfatizar a importância deste procedimento na condução e organização dos eventos. Villa-Lobos revitaliza, em um momento apartado no tempo e no espaço, a sonoridade de uma estrutura marcante para o desenvolvimento da peça, fato que confere organicidade e coerência à obra. Ao longo de nosso envolvimento com os processos composicionais da *Prole do Bebê 2*, vimos percebendo ser este um traço saliente na personalidade musical de Villa-Lobos. Observamos estratégias congêneres em outras peças já analisadas como *A Baratinha de Papel* e *O Gatinho de Papelão*.

Todo o gesto musical do compasso 18 conflui para a estrutura assimétrica do início do compasso 19 marcada com dinâmica *ffff* (figura 2.2.2-16). A combinação de todos os elementos que convergem para este ponto é representada pelo conjunto 5-34 [8,10,0,3,6]. A ausência de um eixo de simetria pode ser considerada como o causador de instabilidade e o consequente esfacelamento desta unidade³².

³² Conjecturamos aqui uma possibilidade da estética composicional de Villa-Lobos o uso de assimetria na produção de instabilidade.

As setas curtas ajudam a entender a permutação de notas entre oitavas. As setas longas determinam os ciclos reiterativos tanto na camada superior quanto naquela que alterna intervalos de segundas e terças. A escolha das componentes de ambas as mãos segue critérios de recorte diferentes: a mão direita nitidamente apoiada em alternância de teclas pretas e brancas enquanto que a esquerda propõe um caminho quase integral sobre as pretas, com exceção do Fáb (enarmônico do Mi). O manuscrito que segue (figura 2.2.2-18) ajuda a entender como o compositor concebeu originalmente a passagem, particularmente as segmentações da mão direita que se encontra toda em blocos, diferente da versão impressa³³.

Figura 2.2.2-18. Manuscrito representativo da figuração correspondente aos compassos 19 e 20.

A seta branca aponta para o bequadro do Fá natural, alteração ausente na partitura da Max Eschig. Essa alteração é essencial para a manutenção da ideia de alternância entre as teclas pretas e brancas do piano,

Cabe ressaltar que o compositor ausenta a nota Si em toda a figuração, retomando esta unidade apenas no início do compasso 20 onde ocorre uma estabilização do processo de esfacelamento formando uma espécie de codeta com “características pós-tonais” (figura 2.2.2-19). Interessante observar o uso da nota Dób no lugar do Dó recorrente em toda a passagem, em um último momento da figuração de esfacelamento. Descobriremos tratar-se de mais um erro de edição que pode ser facilmente esclarecido pela comparação com o manuscrito da figura acima onde o último Dó central do sistema superior encontra-se sem alteração.

³³ Dada as diferenças acentuadas de escrita da figuração entre a versão manuscrita e a correspondente edição da Max Eschig, reputamos a existência de uma versão intermediária em maior proximidade com a versão da editora francesa.

Figura 2.2.2-19. Transição para a codeta (cc. 19 – 20).

Dó recorrente

4-20 [0,4,7,11] - C7M

Moins

nota Si retida

Dó natural

4-24 [10,2,6,8]

Reforçamos que a formação de estruturas simétricas em pontos de relevância estrutural vem se mostrando como um critério composicional de destaque e contribui para o fortalecimento da relação simetria/estabilidade como um traço da personalidade criativa de Villa-Lobos. Assim, a sensação de estabilidade da codeta é beneficiada pela formação de duas estruturas simétricas em seu início, uma em cada sistema. Na figura acima são identificadas por seus respectivos conjuntos: 4-20 [0,4,7,11] que é o acorde C7M e o 4-24 [10,2,6,8]. Os relógios de notas (figura 2.2.2-20) salientam a situação:

Figura 2.2.2-20. Estruturas simétricas do início da codeta (c.20).

Efetivamente, a partir da codeta tem-se um resgate dos eventos do início da obra, situação que perdura até a retomada literal do Tema A sob marcação *Tempo 1^o*. A nota Si prolongada que surge após retenção durante o gesto de esfacelamento, é um reflexo da Transição que ocorre nos compassos 3 e 4. A seguir (compasso 22) o compositor revitaliza o intervalo de sétima diminuta (Lá# - Sol) do início do Tema B (compasso 5) por meio de seu enarmônico Sib – Sol. A figura 2.2.2-21 que segue compara os dois trechos:

Figura 2.2.2-21. Compatibilidade intervalar entre segmentos apartados (c. 5 e c. 22).

The figure displays two musical staves side-by-side, separated by a double bar line. Above the staves, a bracket labeled "intervalos enarmônicos" (enharmonic intervals) spans across the two measures. The left staff is labeled "5 a Tempo" and shows a treble clef with a whole note G#4 and a bass clef with a whole note F#3. The right staff is labeled "22" and shows a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note F#3. The interval between G#4 and F#3 is a diminished seventh, which is enharmonically equivalent to the interval between G4 and F#3 (a major seventh).

2.2.3 Análise da Recapitulação e Coda

A Recapitulação tem início no compasso 24 com a exposição literal do Tema A e marcação *Tempo 1^o*. A Transição, que de modo insipiente começa no compasso 26, é abruptamente interrompida por blocos de acordes reiterados atacados à rítmica de semicolcheias com a nota Si sustentada no topo. O procedimento usado por Villa-Lobos, ao qual chamamos de Coda, é semelhante ao utilizado no final d' *A Baratinha de Papel*³⁴, já analisada em nossa dissertação de 2012.

Em um certo sentido de aproximação entre seções apartadas, pode-se propor que o Réb3 funciona como liame. Este é introduzido em meio à estrutura formada por notas naturais do início da Transição (compasso 3) e também é quem “perturba” os blocos formados por teclas brancas do final (compasso 26).

³⁴ Villa-Lobos assume este procedimento como uma característica de conclusão de algumas de suas obras até o final da vida. Como exemplo, citamos o final de *Francette est fâché*, quinta peça do ciclo *Francette et Piá* de 1958, ano anterior a seu falecimento.

Figura 2.2.3-1. Réb 3 como elemento de interligação entre a Transição e a Coda (c. 3 e c. 26).

2.2.4 Considerações parciais

A análise d' *O Cachorrinho de Borracha* reivindicou-nos um tempo considerável de trabalho e reflexão. A escassez de material escrito sobre a obra impôs um desafio com certo grau de pioneirismo, particularmente na questão sobre os aspectos formais. A profusão de estruturas acórdicas sem maiores vínculos na Seção Central e um Tema **B** com características estruturais difusas dificultaram sobremaneira a tomada de decisão sobre as segmentações. Em contrapartida, vimos observando que determinadas escolhas pouco ortodoxas em relação a procedimentos composicionais tem se sedimentado como um traço característico da personalidade do compositor Villa-Lobos, obrigando-nos muitas vezes a uma flexibilização do olhar analítico sobre suas obras.

O fato é que, com certa frequência, aspectos de análise mais simples como relações intervalares ou mesmo a reiteração de classes de notas entre seções apartadas temporalmente, têm se mostrado de grande eficácia no desvelamento de questões relacionadas ao macrocosmo do segundo volume da *Prole do Bebê*. Citamos como exemplo o caso da nota “pivô” Réb3 que surge no início do Desenvolvimento (compasso 3) e instaura o afastamento da sonoridade proporcionada pelos acordes em quartas formados por notas naturais na Exposição. É notório que o compositor atribui uma importância estrutural a esta unidade e, assim sendo, restabelece esta mesma classe de altura em meio aos blocos de acordes que inauguram a Coda (compasso 26). Temos um caso semelhante n' *O Gatinho de Papelão*, onde o compositor resolve uma “pendência” surgida no início da peça utilizando a Coda como local adequado para sua solução (NERY FILHO, 2012, p. 107).

Leve-se em conta adicionalmente os blocos quartais usados como acompanhamento na Exposição e Recapitulação e também nas estruturas superiores em intervalos de quartas do gesto de esfacelamento (vide figura 2.2.2-16), possíveis reflexos do intervalo de quarta da primeira inflexão (Lá4 – Ré4) do início da melodia de *A Roseira* (vide figura 2.2.1-1a). Ainda sobre os aspectos intervalares, observamos a compatibilidade do intervalo entre seções apartadas (início da Transição e final do Desenvolvimento) formado pelo par Lá#4 – Sol5 (com enarmônico Sib4 - Sol5) que estabelece unidade e consistência à obra.

Outro ponto a considerar é a retenção de uma determinada classe de altura, técnica que Villa-Lobos utiliza como ideal de completude de coleções referenciais - caso do Ré6 do compasso 4 que completa a OCT_{1,2} e o Lá4 do compasso 6 que completa a OCT_{0,1} (vide figuras 2.2.1-10 e 2.2.2-1, respectivamente) – ou mesmo como uma espécie de um “centro silencioso”, como é o caso da nota Mi ausente no longo trecho que vai do compasso 7 ao 14 no sistema superior que ressurgem apenas no compasso 15 (vide figura 2.2.2-10).

Assim, a exemplo das demais peças da “Prole 2”, a evocação de melodias do folclore Brasileiro n’ *O Cachorrinho de Borracha* se estabelece como importante estratégia para sua elaboração. Neste caso especificamente o compositor faz uso de relações de superfície (intervalos/contorno) da melodia da canção *A Roseira*.

2.3 O Cavalinho de Pau

O aspecto descritivo da quinta peça do ciclo é uma opinião recorrente entre alguns pesquisadores e intérpretes que em algum momento travaram contato com a obra. João Souza Lima comenta que “há um certo bom humor e o autor volta a sugerir-nos, por um ritmo descritivo, o galope do animalzinho” (SOUZA LIMA, 1946, p. 153). Homero Magalhães denomina os movimentos iniciais da peça de “galope ostinato” (MAGALHÃES, 1994, p. 229). Por sua vez, Rogério Costa assevera que “nos compassos iniciais [...] temos uma sucessão de momentos/cenas heterogêneas justapostas e intercaladas que podem ser considerados como formas de alusão sonora aos movimentos do cavalo” (COSTA, 2012, p. 151). Eero Tarasti considera que *O Cavalinho de Pau* é baseado em métrica dáctila galopante que transpassa toda a obra” (TARASTI, 1995, p. 274).

Efetivamente, podemos considerar que o gesto de abertura possui esteio na topografia do piano e pode ser representado como segue (figura 2.3-1):

Figura 2.3-1. Diagrama representativo da sequência da fórmula pianística que estabelece o gesto inicial relativo ao galope do cavalo (c. 1).

A propriedade sinestésica da célula dáctila associada ao galope do cavalo já é habitual na literatura musical e pode ser encontrada em trabalhos de outros compositores como por exemplo no *Allegro Vivace* da célebre abertura da *Ópera Guilherme Tell* de Gioachino Rossini de 1829 (figura 2.3-2):

Figura 2.3-2. Motivo do galope no *Allegro Vivace* da abertura da Ópera *Guilherme Tell* de Rossini (cc. 18 – 22).

Ocorre que de fato Villa-Lobos confirmou seu apreço pela abertura de *Guilherme Tell* de Rossini na homenagem que presta em sua *Suíte Suggestiva* de 1929. Reproduzimos a seguir (figura 2.3-3) a folha de rosto onde consta o título da obra e logo abaixo a inscrição *Overture de l'homme tel...* (Abertura de *Guilherme Tell*...), indicativo do primeiro movimento da obra.

Figura 2.3-3. Cabeçalho da *Suíte Suggestiva* com a designação do primeiro movimento *Overture de l'homme tel...* em homenagem à abertura de *Guilherme Tell* de Rossini e o trecho correspondente ao início do *Allegro Vivace* da obra do compositor Italiano (cc. 131 – 133).

Perceba-se a célula rítmica dáctila representativa do “motivo do galope” espalhada por toda a instrumentação.

Stravinsky, em sua versão para piano de três movimentos do *Ballet Petrushka* de 1911 (portanto composta bem antes da gestação da “Prole 2”), se utiliza de um motivo recorrente com as mesmas características rítmicas do utilizado n’ *O Cavalinho de Pau*. Especificamente, estamos falando da quarta cena do *Ballet* no movimento denominado *Danse des Cochers et des Palefreniers* (*Dança dos Cocheiros e dos Noivos*), que faz alusão ao reino dos equídeos.

Figura 2.3-4. Início da *Dança dos Cocheiros e dos Noivos* da quarta cena do *Ballet Petrushka* de Stravinsky arranjada pelo próprio autor em 1921 (cc. 1 – 3).

Esta versão para piano do *Ballet* foi dedicada a Artur Rubinstein, pelo qual Stravinsky tinha grande apreço e admiração apesar de o pianista nunca ter gravado a obra. No livro de Harvey Sachs sobre a vida de Rubinstein, o autor relata de modo contundente o momento do contato de Rubinstein com a partitura de *Petrushka*: “Rubinstein, cheio de entusiasmo pela música de Stravinsky – sua nova descoberta – chegou no carro dos Davidov para “passar” pela partitura de *Petrushka* juntamente com Karol [Szymanowski]” (SACHS, 1995, p. 137)³⁵.

No Brasil, uma possível influência poderia ficar a cargo da sonata para cordas *O Burrico de Pau* de 1894, composta por Antônio Carlos Gomes. O trecho que selecionamos (figura 2.3-5) diz respeito ao quarto movimento que contém profusamente o motivo que faz alusão ao galope do animal.

³⁵ Já tendo comentado sobre o contato entre Villa-Lobos e Rubinstein, introduzimos o excerto acima para contextualizar uma possível influência da música de Stravinsky na obra do compositor brasileiro tendo o pianista polonês como mediador.

Figura 2.3-5. Início do quarto movimento da Sonata para Cordas *O Burrico de Pau* de Carlos Gomes (cc. 1 – 20).

The musical score is for the beginning of the fourth movement of the String Sonata 'O Burrico de Pau' by Carlos Gomes. It is written for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo) and a string orchestra (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The tempo is marked 'Vivace'. The key signature has one sharp (F#). The score shows the first 20 measures, with dynamics ranging from f (forte) to p (piano). The Violino I and II parts start with a Pizz (pizzicato) marking and a forte (f) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts also start with a Pizz marking and a forte (f) dynamic. The Vln. I and II parts start with an Arco (arco) marking and a piano (p) dynamic. The Vla., Vc., and Cb. parts start with an Arco marking and a piano (p) dynamic. The score is written in 2/4 time.

Sobre a questão formal, uma segmentação possível para *O Cavalinho de Pau* é a subdivisão em quatro seções, efetuada em conformidade com a atividade musical e o caráter contido em cada uma: **A** (cc. 1 a 34); **B** (cc. 35 a 68); **C** (cc. 69 a 101) e **D** (cc. 102 a 139). Segue o diagrama de forma:

Figura 2.3-6. Diagrama de forma d' *O Cavalinho de Pau*.

2.3.1 Análise da Seção A

O fragmento representado pela combinação rítmica conduz boa parte dos eventos da seção A. Esta afirmação tem apoio nas considerações de Rogério Costa que comenta o seguinte:

O início da peça apresenta alguns dos procedimentos e materiais fundamentais que serão trabalhados durante a peça. Nos compassos iniciais (c. 1 a 16) temos uma sucessão de momentos/cenas heterogêneas justapostas e intercaladas que podem ser considerados como formas de alusão sonora aos movimentos do cavalo, numa espécie de introdução ou preparação para a brincadeira que vai começar (COSTA, 2012, p. 151).

A ideia inicial se desenvolve ao longo dos primeiros dezesseis compassos em uma quadratura regular. Mesmo se tratando de uma obra de características que transcendem os conceitos convencionais de fraseologia e harmonia, pode-se adaptar este início a uma estrutura de motivos, semifrases e frases que são prescritos pela teoria tradicional. Reproduzimos abaixo o trecho considerado (figura 2.3.1-1) e as respectivas indicações:

Figura 2.3.1-1. O motivo do galope e estrutura de semifrases no início d' *O cavalinho de Pau* (cc. 1 – 8).

The musical score for the beginning of *O cavalinho de Pau* (measures 1-8) is presented in three systems. The first system, labeled 'semifrase 1', contains measures 1 through 4. Measure 1 is circled and labeled 'motivo do "galope"'. The tempo is marked 'Animado' and 'Animo'. The piano part starts with a *p* dynamic. The second system, labeled 'semifrase 2', contains measures 5 through 8. It features a variety of dynamics including *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing triplets. The overall structure is organized into two main phrase groups, 'semifrase 1' and 'semifrase 2'.

A somatória das duas primeiras semifrases estabelece a primeira frase da Seção A. O tetracorde escolhido como ponto de partida é o 4-Z29 [5,11,3,6], uma sonoridade de papel determinante nos desdobramentos da peça *O Camundongo de Massa* analisada anteriormente (vide figura 2.1.1-19). A combinação de todas as classes de alturas do primeiro compasso remete à quase integral da escala octatônica OCT_{0,1}, que não se concretiza pela presença do Sib. O conjunto constituído é o 8-27 [10,11,0,2,3,5,6,8]. Podemos visualizar este primeiro momento na figura 2.3.1-2 que segue:

Figura 2.3.1-2. Panorama harmônico no início d' *O Cavaleiro de Pau* (c. 1)

Ainda sob o ponto de vista harmônico (figura 2.3.1-3), sustentamos a hipótese de que Villa-Lobos se utilizou da téttrade diminuta 4-28 [5,11,2,8] formada no início como uma espécie de eixo ao redor do qual são organizadas as demais unidades.

Figura 2.3.1-3. Téttrade Diminuta no “motive do galope” (c.1).

Sob a ótica das relações de superfície do gesto inicial que sinestesicamente simula o galope do cavalo, nota-se um processo de expansão intervalar que, por conta da natureza pós-tonal de nosso objeto de estudo, pode ser mensurada em quantidades de semitons (figura 2.1.3-4).

Figura 2.3.1-4. Relações intervalares em figuração que simula o galope do cavalo no início da peça (c. 1).

Após quatro reiteraões, este gesto inicial converge para uma interrupção abrupta no compasso 2 com a formação de acordes em clusters e oitavas em movimento paralelo descendente por intervalos de quartas, numa espécie de resposta ao gesto inicial. Este é um tipo de construção que, segundo Rogério Costa, “remete a certos procedimentos típicos de Debussy” (COSTA, 2012, p. 152). Reproduzimos abaixo (figura 2.3.1-5) o trecho da peça *Danseuses des Delphes* do primeiro dos prelúdios do compositor francês (1909/1910) que comporta uma ocorrência congênere:

Figura 2.3.1-5. Trecho da peça *Danseuses des Delphes* de Debussy (cc. 8 – 9).

No trecho considerado, o compositor transfere a informação contida na camada superior da figuração inicial para uma camada intermediária do segmento subsequente contido nos compassos 2 e 3, em um processo de permutação. Observe-se a passagem:

Figura 2.3.1-6. Permutação de componentes de camada de superfície para camada intermediária na semifrase 1 (cc. 1 –3).

A segunda semifrase inicia de modo idêntico à primeira, porém com terminação diferente com quatro compassos de extensão tendo o Lá^b4 como nota sustentada. Neste ponto, fica caracterizada a polirritmia pelo contraste entre o motivo do galope na mão direita com uma figuração em tercinas na esquerda. A sensação desta sobreposição rítmica é descrita por Rogério Costa como “trote tropeçado” cujo resultado é reforçado pela inserção da “nota estranha” Mi⁴ no final do compasso 6 (COSTA, 2012, p. 153). Novamente o compositor reaproveita o material da primeira parte da semifrase em um jogo de permutações entre camadas distintas. A téttrade diminuta 4-28 [5,11,2,8], desta feita materializada no tempo forte do compasso 5, deflagra os acontecimentos do trecho. A ideia é complexa, no entanto tentamos reproduzir a seguir (figura 2.3.1-7) para uma melhor compreensão do fenômeno:

Figura 2.3.1-7. Téttrade Diminuta 4-28 [5,11,2,8] e esquema de permutações de notas de camadas distintas (cc. 4 – 6).

Tem-se em conta de que a “nota estranha” Mi⁴ assume um papel de importância na passagem, integralizando no início do compasso 7 uma estrutura representada pelo

conjunto 5-22 [0,5,11,4,8]. Esta ação impõe à nota sustentada Lá^b4 uma condição de centralidade em relação às demais classes de alturas do trecho:

Figura 2.3.1-8. Formação de simetria com eixo na nota sustentada Lá^b4/Sol[#]4 (cc. 6 – 7).

Cabe ressaltar que o 5-22 é uma combinação de dois tricordes maior-menor³⁶ representados pelo conjunto 3-3 tendo exatamente o Lá^b4 como nota comum. Em sua análise do *Quarteto de Cordas N° 2* de Villa-Lobos, composto no ano de 1915, Paulo de Tarso Salles advoga sobre a importância desta coleção na música do final do século XIX e início do século XX, com desdobramentos na música brasileira:

A sonoridade lembra algumas passagens densamente cromáticas da escola wagneriana e até momentos do expressionismo vienense da fase atonal de Schoenberg, Webern e Berg. Não obstante, apresenta ainda o caráter nostálgico de certas modinhas tipicamente brasileiras (SALLES, 2012, p. 28).

No mesmo estudo, aponta para diversos entrecruzamentos entre o *Quarteto 2* de Villa-Lobos e o início do quarto movimento do *Quarteto de Sol menor Op. 10* de Debussy de 1893 (figura 2.3.1-9), dentre eles a ocorrência do tríplice maior-menor.

³⁶ Lembramos que esta sonoridade desempenhou papel estruturante nas peças *O Passarinho de Pano* e *A Baratinha de Papel* (NERY FILHO, 2012, pp. 41 e 65).

Figura 2.3.1-9. Ocorrência do tricorde maior-menor no quarto movimento do *Quarteto de Cordas em Sol menor* Op. 10 de Debussy (cc. 1 – 4).

Fonte: SALLES, 2012, p. 29.

Villa-Lobos adota predominantemente esta sonoridade no início do seu *Quarteto* 2. Empréstamos novamente de Salles a figura 2.3.1-10 que ilustra esta situação.

Figura 2.3.1-10. Tricordes maior-menor segmentados no primeiro movimento do Quarteto de Cordas Nº 2 de Villa-Lobos (cc. 1 – 4).

Fonte: SALLES, 2012, p. 28.

O trecho que segue (cc. 9 – 16) é uma repetição literal do correspondente à primeira frase.

A partir do compasso 17 o compositor introduz a melodia da canção folclórica *Garibaldi foi à missa* em uma versão bastante diferenciada daquela apresentada n' *O Guia Prático*, um dos principais repositórios de canções populares e folclóricas organizado por Villa-Lobos com finalidade de educação musical. Novamente, a título de comparação, reproduziremos um trecho das duas versões da canção (figuras 2.3.1-11a e 2.3.1-11b), a que consta n' *O Guia Prático* e a d' *O Cavalinho de Pau*.

Figura 2.3.1-11a. Excerto de *Garibaldi foi à missa* como consta no segundo caderno do primeiro volume do *Guia Prático* (cc. 1 – 5).

Garibaldi foi à missa

Canção

Animato

The musical score is written for piano and voice. It is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Animato'. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece with a double bar line. The score is written for piano and voice.

Fonte: SEMA (Superintendência para Educação Musical e Artística)

Segue o trecho correspondente da canção *Garibaldi foi à missa* n' *O Cavalinho de Pau*:

Figura 2.3.1-11b. *Garibaldi foi à missa* apropriada por Villa-Lobos na peça *O Cavaleiro de Pau* (cc. 16 – 32).

Villa-Lobos diferencia acentuadamente a versão de *Garibaldi foi à missa* n' *O Cavaleiro de Pau* em relação à do *Guia Prático*, a começar pela escolha da modalidade menor que em muito descaracteriza a melodia originalmente elaborada em modo maior. No caso da peça da “Prole 2”, foi utilizada a tonalidade de Mi menor para a primeira frase enquanto que na versão do *Guia Prático* o tom concernente ao mesmo trecho é Ré maior. Afora a questão da modalidade, tem-se que a primeira frase da versão d' *O Cavaleiro de Pau*

se situa melodicamente dilatado em relação à versão com finalidades didático-musicais do *Guia Prático*. O uso de semínimas e tercinas de semínimas enfatiza este distanciamento.

Faz-se conveniente extrair as melodias das duas versões de seus contextos (figura 2.3.1-12) para uma melhor comparação:

Figura 2.3.1-12. Melodia de *Garibaldi foi à missa* como consta no *Guia Prático* (cc. 1 – 5) e n' *O Cavalinho de Pau* (cc. 16 – 32).

Garibaldi foi à missa - Guia Prático

Garibaldi foi à missa - O Cavalinho de Pau

16

22

28

Mi menor

Si Maior

Fá# Maior

Na figura acima percebe-se que a interpolação reiterada de um mesmo fragmento melódico na segunda frase na versão da canção folclórica ambientada n' *O Cavalinho de Pau* é determinante em sua resultante transformada (cc. 25 - 29). O caráter jocoso e de brincadeira predomina e é corroborado pela alternância de escalas que sustenta toda a passagem: Mi menor (cc. 16 – 24), Si maior (cc. 25 – 30.1) e Fá# maior (cc. 30.2 – 32) como mostrado na mesma figura. A rítmica do galope se impõe sobre todo o trecho e segue como um fio condutor de base para os desdobramentos da melodia (vide figura 2.3.1-11b). Sobre esta passagem, Rogério Costa argumenta que

[...] Villa-Lobos introduz um processo de saturação (que irá se repetir outras vezes mais à frente de formas mais radicais) reiterando 3 vezes um mesmo gesto melódico [...] e, mais uma vez interrompendo o fluxo melódico num tipo de procedimento que remete às brincadeiras repetitivas das crianças (COSTA, 2012, p. 156).

Ocorre que as componentes não são as mesmas, além do que o tratamento harmônico é mais complexo do que no início da peça. Apesar do quadro instaurado, a contabilidade de todas as componentes do começo da exposição de *Garibaldi foi à missa* (cc. 16 - 17) novamente incorre em uma octatônica OCT_{0,1} com uma nota trocada, neste caso o Sol. A formação do conjunto 8-27 [11,0,2,3,5,6,7,9] neste ponto (figura 2.3.1-13) reconstitui a sonoridade do começo representada pelo 8-27 [10,11,0,2,3,5,6,8] (vide figura 2.3.1-2), fato que outorga coerência à passagem³⁷:

Figura 2.3.1-13. Panorama harmônico do início da exposição de *Garibaldi foi à missa* (cc. 15 – 17).

Efetivamente, tem-se que a transição entre estes dois agrupamentos que pertencem à mesma classe de conjuntos se faz pela troca parcimoniosa do par Láb – Sib do início da obra pelo par Sol – Lá presente no começo da exposição de *Garibaldi foi à missa*. A seguir (figura 2.3.1-14) dispusemos lado a lado os relógios de notas correspondentes a cada um dos agrupamentos e representamos em forma normal para maior facilidade de comparação:

³⁷ A independência com que Villa-Lobos manipula as camadas em muitas das obras da “Prole 2” por nós analisadas aqui não se estabelece, posto a interdependência entre melodia e acompanhamento na composição do conjunto 8-27.

Figura 2.3.1-14. Comparação entre duas versões distintas do conjunto 8-27 constituídas em pontos apartados da obra (cc. 1 - 2 e cc. 16 – 17). Mantivemos em fundo acinzentado as notas comuns.

Vimos discutindo ao longo de nossas análises da “Prole 2” sobre a questão do uso de coleções que não se concretizam por conta de uma “nota trocada”³⁸ e concluímos tratar-se de uma opção de descaracterização relativamente comum adotada pelo compositor Villa-Lobos. No caso da coleção octatônica, por exemplo, a troca de posição de uma única nota acarretará indefectivelmente em um conjunto da classe 8-27. Já observamos duas ocorrências deste agrupamento na peça *A Baratinha de Papel* (NERY FILHO, 2012, pp. 80 - 81). Na mesma peça, verificamos também este processo de “descaracterização” de uma determinada coleção referencial em relação à escala de Tons Inteiros.³⁹

Sob o ponto de vista da topografia do piano (Figura 2.3.1-15), tem-se um esquema diferenciado para a figuração do galope que sustenta o início da melodia de *Garibaldi foi à missa* daquele referente ao início da peça (vide figura 2.3-1).

³⁸ Segundo Rodolfo Coelho de Souza, o uso destas unidades não deve ser entendido como uma falha composicional, mas sim como um traço estilístico do compositor (COELHO de SOUZA, 2010, p. 169).

³⁹ Ibidem p. 65.

Figura 2.3.1-15. Diagrama representativo da sequência da fórmula pianística que estabelece o gesto inicial do acompanhamento de *Garibaldi foi à missa* (cc. 16 – 17).

Em deferência às relações de superfície (figura 2.3.1-16), percebe-se um mapa intervalar diverso para a figuração do galope que sustenta o início da melodia folclórica daquele referente ao início da peça (vide figura 2.3.1-4). Note-se em adição que o gesto de expansão intervalar em questão converge para o tríplice maior-menor 3-11 no início de cada compasso.

Figura 2.3.1- 16. Relações intervalares em figuração que simula o galope do cavalo no início da exposição da melodia *Garibaldi foi à missa* (cc. 16 – 17).

A linha tracejada indica o caminho do Mib formando uma espécie de “bordadura inferior”.

Villa-Lobos reelabora a figuração do galope do plano de base ao longo do trecho que vai do compasso 16 até o compasso 20, correspondente à exposição da primeira frase da canção *Garibaldi foi à missa*, procedendo à uma transposição de oitava seguida de três passos em direção à retomada da figuração de partida, sempre mantendo a ideia de expansão intervalar como fator organizador (figura 2.3.1-20).

Figura 2.3.1-17. Elaboração da figuração do galope ao longo da exposição de *Garibaldi foi à missa* (cc. 18 – 21).

Note-se que a partir do final do segundo passo, o compositor conduz a voz inferior por movimentos parcimoniosos por semitom até a retomada da figuração inicial. A continuidade do gesto atribuído ao “motivo do galope” nos leva a crer que as escolhas para a passagem representada na figura 2.3.1-17 foram adotadas supostamente com base na topografia do piano. Representamos a seguir (figura 2.3.1-18) o diagrama correspondente a cada um dos três passos para enfatizar nossas considerações:

Figura 2.3.1-18. Diagrama representativo das fórmulas pianísticas adotadas na passagem que vai do compasso 18 ao 20.

Como se depreende da figura anterior, Villa-Lobos retoma a figuração de base representada no começo de *Garibaldi foi à missa* durante o início da repetição da frase a partir do final do compasso 20. Contudo, adota uma nova combinação em rítmica de tercinas para a conclusão do segmento que vai do compasso 23 ao 24. A passagem é deflagrada a partir da estrutura baseada na coleção pentatônica Dó# - Fá# - Ré# - Lá♭ - Sib que forma o conjunto 5-35 [1,6,3,8,10] com eixo de simetria que passa pelo par Ré – Lá♭ (figura 2.3.1-20). O processo de expansão intervalar atinge seu apogeu na metade do compasso 24.

Figura 2.3.1-19. Estrutura Pentatônica simétrica (c. 22).

Segue a representação de todo o trecho (figura 2.3.1-20), enfatizando o fenômeno da expansão intervalar:

Figura 2.3.1-20. Processo de simetria como consequência da expansão intervalar (cc. 23 – 24).

Segmentamos o trecho da expansão intervalar marcado com linha tracejada por encontrar-se em evidente processo de simetrização. Interessante o fato de encontramos o mesmo eixo de simetria que entrecorta a estrutura pentatônica discutida na figura 2.3.1-19.

Tem início a partir do compasso 24 o equivalente à segunda frase da melodia *Garibaldi foi à missa*. Villa-Lobos se beneficia da estrutura topográfica do piano na consolidação de seu acompanhamento em passos de “galope de cavalo”. O aproveitamento de uma mesma ideia em novas regiões do piano corrobora para a criação da sonoridade em contraste com o plano de base da primeira frase⁴⁰. Ciclos são criados, reiterados e em seguida interrompidos para a elaboração de novas ideias. Segue a figura 2.3.1-21 que explica.

Figura 2.3.1-21. Reaproveitamento do “motivo do galope” na criação de ciclos como plano de base para a segunda frase da melodia *Garibaldi foi à missa* (cc. 24 – 34).

The figure shows a musical score for piano, measures 24 to 34, illustrating the 'galope' motif and its cyclical structure. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is divided into three systems. The first system (measures 24-27) shows the initial 'ciclo' (cycle) and its 'reiteração' (reiteration). The second system (measures 28-31) shows 'reiteração incompleta' (incomplete reiteration), 'quebra do ciclo' (break of the cycle), 'novo ciclo' (new cycle), and 'rei-' (king-). The third system (measures 32-34) shows 'quebra do novo ciclo' (break of the new cycle), 'reiteração' (reiteration), and a final '8' measure. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The 'galope' motif is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents.

Pela observação da figura anterior, avaliamos que o compositor pontua todo o trecho com o auxílio de duas estruturas acórdicas, uma no início do compasso 33 com base na coleção pentatônica 5-35 [10,3,8,0,5] e a outra no início do 34, o conjunto 5-24 [1,6,3,11,5]. Ocorre que a primeira é simétrica e a segunda não. Cabe avaliar que, mesmo fora do senso convencional que o termo “cadência” incorpora na música tonal, Villa-Lobos utiliza comumente estruturas simétricas com sentido de pontuação, personalizando o conceito de

⁴⁰ Revitalizamos aqui novamente a possibilidade da técnica de acoplamento *linkage technique* já comentada em nossa análise da peça *O Camundongo de Massa*.

estabilidade sob uma ótica particular. Concomitantemente, vimos discutindo que a quebra desta estabilidade propicia a criação de novas estruturas com propriedades dinâmicas revigoradas. Assim, o aspecto desinencial relativo aos compassos finais da seção **A** – a incluir a figuração descendente abrupta do compasso 34 – é manifestação de uma estética composicional que antropofagiza e ressignifica elementos convencionais (figura 2.3.1-22), um passo seguro em direção à modernidade musical.

Figura 2.3.1-22. Simetria e assimetria incorporadas em processo transição entre seções (cc. 33 – 34).

Com propriedade, Elizabeth Travassos reflete sobre a originalidade modernista em Villa-Lobos afirmando que

A irrupção, na obra de Villa-Lobos, de uma linguagem musical do século XX na qual se encontram superposições politonais e atonalismo, polirritmias e experiências com novas combinações instrumentais, constitui quase um mistério para os musicólogos e historiadores. Como o pioneirismo agrega valor à obra artística e a seu autor, permitindo-lhe afirmar sua originalidade, a gênese do Modernismo em Villa-Lobos se torna matéria controvertida, difícil de elucidar em meio a declarações do próprio, de seus promotores e dos historiadores. Os críticos europeus dos anos 20 enfatizavam sua independência face aos achados dos contemporâneos europeus, desconhecidos no Rio de Janeiro naquela época (TRAVASSOS, 2000, p. 29).

O gesto abrupto descendente é demarcatório na transição da seção **A** para a seção **B** e ocorre no compasso 34. Observado com certa recorrência em outras obras de nosso objeto de estudo como o *A Baratinha de Papel*, *O Passarinho de Pano* e *O Camundongo de Massa*, este tipo de figuração já fora empregado pelo compositor em período anterior à gestação da

Prole do Bebê Nº 2, incidindo como uma cesura no discurso musical. É o caso da peça *O Chicote do Diabinho* do ciclo *Carnaval das Crianças* (figura 2.3.1-23) de 1919 na transição entre seções.

Figura 2.3.1-23. Gesto abrupto descendente como demarcador entre seções na peça *O Chicote do Diabinho* de Villa-Lobos (cc. 23 – 24).

Há de se comentar uma grande semelhança gestual na ação representada na figura acima com o caso d' *O Cavalinho de Pau*. Definido por Rogério Costa como um “objeto sonoro”, o autor comenta tratar-se de “um ataque seguido de um gesto rápido, construído basicamente pela sobreposição de 4^{as} (justas e aumentadas) faz conexão com a próxima parte da peça” (COSTA, 2012, p. 157).

Ainda em Villa-Lobos encontramos um elemento com características gestuais similares em *Branquinha – a boneca de louça* da *Prole do Bebê Nº 1* de 1918.

Figura 2.3.1-24. Gesto abrupto descendente como demarcador entre seções na peça *Branquinha – a boneca de louça* (cc. 13 – 14).

No caso específico d' *O Cavalinho de Pau*, esta figuração segmentada em tricordes para cada uma das mãos, desperta curiosidade pelo fato de o compositor utilizar um Ré# e um Ré nos fragmentos relacionados à mão esquerda, assimetrizando em relação aos

tricordes da mão direita que se mantêm inalterados exceto pelo movimento em oitavas descendentes. Como em procedimento semelhante observado anteriormente neste trabalho na transição da seção **A** para a seção **B** d' *O Camundongo de Massa* (vide fig. 2.1.1-21), estas unidades provisionarão o material do início da seção seguinte (figura 2.3.1-25), ação que legitima as escolhas do compositor.

Figura 2.3.1-25. Permutação de notas na transição da seção **A** para a seção **B** (cc.34 – 35).

Observe-se que a primeira nota de cada grupo de tricordes foi selecionada para a composição do agrupamento inicial da mão esquerda na seção **B**.

Rodrigo Queiroz, em seu recente trabalho de análise também sobre obras da *Prole do Bebê Nº 2*, considera a estrutura acima sob o ponto de vista da sugestividade afirmando tratar-se de uma expressão do “relinchar do cavalo”. Em termos harmônicos, comenta ser a combinação de uma tríade de **D#m** com uma de **D** (QUEIROZ, 2013, p. 54).

Efetivamente, é possível recombinar as componentes e obter as tríades de **D**, **D#m**, **Bb** e **D#dim** (Figura 2.3.1-26). A única componente que fica excluída de todas as tríades é o Mi4 que inicia cada tríplice do sistema superior. Apesar de seu não pertencimento aos agrupamentos triádicos, esta foi a componente selecionada como protagonista de abertura da seção **B** (vide figura 2.3.1-25 no início do compasso 35).

Figura 2.3.1-26. Tríades formadas em gesto abrupto descendente (c. 34).

2.3.2 Análise da Seção B

Tem início sob a indicação *Meno mosso* a seção **B**, contrastando em caráter e andamento com a seção **A**. Efetivamente todo o segmento pode ser interpretado como uma transição para uma nova exposição de *Garibaldi foi à missa* na seção **C**. Sem unidades temáticas consolidadas, tem como base rítmica predominante o “motivo do galope” assentada sobre uma tênue citação da canção folclórica *Passe, passe, gavião*. Segue a figura 2.3.2-1 com o trecho correspondente no *Guia Prático* e n’ *O Cavalinho de Pau* para comparações.

Figura 2.3.2-1. Comparação entre a canção folclórica *Passe, passe, gavião* como consta no *Guia Prático* (cc. 2 – 4) e n' *O Cavalinho de Pau* (cc. 35 – 37).

Passe, passe, gavião - Guia Prático

Fonte: SEMA (Superintendência para Educação Musical e Artística)

Passe, passe, gavião - O Cavalinho de Pau

35

Menos

A sensação de retenção do fluxo musical remete à transição entre as seções **A** e **B** d' *O Passarinho de Pano*.⁴¹

Alusivamente a um novo passeio do cavalo, Rogério Costa comenta que “é como se o cavalo tomasse três impulsos no lugar, preparando-se para um longo passeio” (COSTA, 2012, pp. 157 – 158). Estes impulsos, com duração de dois compassos cada, são inaugurados pelo pulsar da nota Mi₄ acentuada no início de cada um. Interessante observar como o compositor mantém em compatibilidade as relações intervalares do motivo do galope presentes no início da peça, da exposição de *Garibaldi foi à missa* e finalmente do início da seção **B** (vide figuras 2.3.1-4 e 2.3.1-16). Segue a figura 2.3.2-2 que expõe os três momentos.

⁴¹ NERY FILHO, 2012.

Figura 2.3.2-2. Compatibilidade entre relações intervalares na figuração do galope em três momentos diferentes.

Em adição, as terminações de cada um destes impulsos são harmonizadas em tríades que se configuram em direção ao **C+**, passando por **B** e **Bb** (figura 2.3.2-3).

Figura 2.3.2-3. Tríades formadas ao final de cada impulso.

São peculiares (ao mesmo tempo pontuais) as harmonizações de certas passagens nas obras da “Prole 2” analisadas até o presente momento. Com relação às tríades acima, podemos cogitar uma possível ressonância proveniente do trecho imediatamente anterior relativo ao gesto abrupto descendente. Note-se que a tríade de **Bb** é comum à ambas as passagens.

Vejamos o caso do trecho seguinte, compreendido entre os compassos 41 até a metade do 42 em que o compositor abrevia a ideia básica de *Passe, passe, gavião* aproveitando apenas a sua extremidade final (figura 2.3.2-5). O segmento tem início com a desagregação da tríade aumentada de Dó que se mantém como sonoridade demarcatória apesar da enarmonização do Sol# pelo Láb.

Figura 2.3.2-4. Trecho com ideia básica da canção *Passe, passe, gavião* abreviada (cc. 41 – 42).

A sonoridade triádica da parte final do trecho representado acima e que comporta a sequência **B**, **Bb** e **C+** é mantida, apesar de algumas enarmonizações. O contraste de harmonização se manifesta por comparação com os tricordes 3-8 [8,0,2], 3-9 [6,11,1] e 3-8 [6,10,0] imediatamente anteriores. A aceleração no andamento promovida pela indicação *Animato* no compasso 42 promove uma nova abreviação da figuração que assume um caráter contínuo ascendente em direção ao Sol6 do início do compasso 45 (figura 2.3.2-5), ponto do qual descende linearmente até o trecho seguinte. Uma análise da superfície do trecho considerado evidencia uma grande profusão de intervalos, fato que não permite identificar qualquer padrão.

Figura 2.3.2-5. Relações intervalares entre componentes de figuração da seção **B** d' *O Cavalinho de Pau* (cc. 43 – 47). Os valores são apresentados em unidades de semitons.

Uma observação minuciosa deste segmento permite entrever dois padrões instrumentais divergentes, um para cada uma das mãos do pianista. Por conta desta escolha, surge a grande diversidade intervalar mostrada na figura anterior cuja constituição é baseada em um jogo independente de teclas pretas e brancas. Não somente o jogo de teclas é independente, mas também o contorno melódico de cada uma. Pode-se ressaltar essa autonomia por meio de dois diagramas representativos das fórmulas pianísticas (figura 2.3.2-6). Escolhemos como amostra o fragmento inicial representado na figura acima pela relação intervalar 6, 8, 5, 6:

Figura 2.3.2-6. Diagrama das fórmulas pianísticas referente ao início das (cc. 43 –44).

A despeito das diferenças de contorno, percebe-se que as linhas possuem uma mesma tendência com relação ao quesito direcionalidade. A representação do gráfico 2 que segue mostra o caminho individual de cada uma e é uma tentativa de tornar transparentes essas relações:

Gráfico 2. Contorno de figurações independentes produzidas a partir de combinação entre teclas brancas e pretas (cc. 43 – 47).

Ao explorarmos as razões intrínsecas que possivelmente nortearam os recortes efetuados sobre o teclado do piano nos deparamos com as tríades de **F**, **Dm**, **G** e **F#**, formadas na mão direita pela combinação de notas que ocupam a mesma posição em cada grupo de semicolcheias, quer dizer, a primeira do primeiro grupo com a primeira do segundo e assim sucessivamente (figura 2.3.2-7). O mesmo ocorre com a segunda, terceira e quarta nota de cada grupo. Novamente a oposição entre teclas pretas e brancas do piano conduz as escolhas de segmentação para cada grupo de semicolcheias, sendo que as três primeiras se assentam sobre as brancas e as últimas sobre as pretas

Figura 2.3.2-7. Formação de tríades em figuração de mão direita (cc. 43 – 47).

A *Tonnetz* bidimensional (figura 2.3.2-8) é uma alternativa para a observação das tríades acima consideradas. Entretanto, deve-se deixar claro que a diagramação desta Rede de Transformações não é ideal para uma visualização geométrica imediata de aspectos de simetria.

Figura 2.3.2-8. *Tonnetz* representando uma perspectiva bidimensional intrínseca das tríades de **F**, **G**, **F#** e **Dm**.

A aparente simetria visual dos triângulos em cinza não se consolida geometricamente neste tipo de rede, especificamente pelos diferentes tipos de transformações que são a base conceitual para sua formação e que definimos na introdução deste trabalho: **P**, **R** e **L**. Ocorre que a transformação **R** mapeia uma determinada tríade em sua relativa por meio do deslizamento de um tom inteiro do vértice livre do triângulo enquanto que **P** e **L** deslizam seus vértices livres por um semitom para efetivar suas respectivas transformações.

O que se pode constatar desta rede é que a quantidade de passos (transformações) para se mapear as tríades **F**, **G** e **F#** umas nas outras é a mesma, num total de quatro. Já as combinações são diferentes, fato que promove como que um “afastamento conceitual” entre as mesmas. Delineamos a seguir as transformações pertinentes a cada um destes mapeamentos para comprovar nossa hipótese:

$$\text{a) } \mathbf{G} \longleftrightarrow \mathbf{F}: \mathbf{P} + \mathbf{R} + \mathbf{L} + \mathbf{R}$$

$$\text{b) } \mathbf{G} \longleftrightarrow \mathbf{F\#}: \mathbf{P} + \mathbf{L} + \mathbf{P} + \mathbf{R}$$

$$\text{c) } \mathbf{F\#} \longleftrightarrow \mathbf{F}: \mathbf{L} + \mathbf{P} + \mathbf{L} + \mathbf{R}$$

A tríade de **Dm** (em hachuras) está apartada das demais sob o ponto de vista transformacional: um passo de **Dm** para **F** (**R**); três passos de **Dm** para **G** (**L** + **R** + **P**) e finalmente três passos de **Dm** para **F#** (**P** + **L** + **P**).

A representação na Rede de Transformações Tridimensional complexa (figura 2.3.2-9) é apropriada e auxilia a entender o grau de afastamento/aproximação entre estas tríades:

Figura 2.3.2-9. Rede integrada de representação das tríades de **F**, **G**, **F#** e **Dm**.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

A versão desmembrada (figura 2.3.2-10) elucida questões espaciais.

Figura 2.3.2-10. Rede de Transformações Tridimensional complexa para as tríades de **F**, **G**, **F#** e **Dm**.

O diagrama *Cube Dance* permite visualizar a formação de uma simetria espacial entre as tríades de **F**, **G** e **F#**. A tríade de **Dm** é o ponto de desequilíbrio (figura 2.3.2-11).

Figura 2.3.2-11. Representação das tríades de **F**, **G**, **F#** e **Dm** no diagrama *Cube Dance*.

Aplicando uma segmentação alternativa em ambos os sistemas para um recorte do trecho acima descrito, descortinamos o confronto entre tríades de naturezas diferentes cuja resultante sonora remete ao conceito de poliacorde⁴² (figura 2.3.2-12). Esta ação promove uma interação oportuna entre ambas as camadas que, como exposto no gráfico 2, evoluem direcionalmente orientadas pelo mesmo vetor.

Figura 2.3.2-12. Politonalidade decorrente de combinação de componentes de figurações distintas (cc. 44 – 46).

A figura anterior auxilia a ponderar sobre a independência estrutural e mecânica de cada estrato. Na parte superior as tríades de **Bº** e **Dm**, formadas a partir da escala diatônica de Dó, são interligadas pelas notas alteradas, um caso não convencional de “notas de

⁴² Cabe enfatizar que confronto de unidades acórdicas de diferentes naturezas pode ser advinda de uma influência do compositor Darius Milhaud com o qual Villa-Lobos travou contato durante sua permanência no Brasil entre 1917 e 1919 como adido da embaixada da França. São presentes construções policordais também n’ *O Gatinho de Papelão* (NERY FILHO, 2012) e no *Rudepoema*, obra do mesmo período da “Prole 2”.

passagem”. A parcimônia entre as duas tríades é intrínseca ao processo de formação de acordes por sobreposição de terças e pode ser facilmente visualizada na figura 2.3.2-13 que segue:

Figura 2.3.2-13. Parcimônia entre as tríades de **B°** e **Dm** que comporta Ré e Fá como notas comuns.

Já o sistema inferior apresenta uma combinação de tríades pouco usual: **Ab**, **Gb+** e **Bbm**. O afastamento é previsto pelas redes complexas (figura 2.3.2-14) que vimos utilizando ao longo deste trabalho:

Figura 2.3.2-14. Rede de transformações integrada para os acordes **Ab**, **Gb+** e **Bbm**.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

A figura 2.3.2-15 mostra a versão desmembrada da mesma situação.

Figura 2.3.2-15. Rede complexa de transformações referente às tríades de **Ab**, **Gb+** e **Bbm**.

Novamente a rede complexa *Cube Dance* habilita a concepção de um processo abstrato de simetria (figura 2;3;2-16) muito difícil de ser contemplado no exterior de seus domínios.

Figura 2.3.2-16. Caminho de transformações para o grupo de tríades **Ab**, **Gb+** e **Bbm**.

Contabilizamos cinco passos para a transformação do **Ab** no **Bbm** e também para a transformação do **Ab** no **Gb+**. O **Bbm** transforma-se no **Gb+** em apenas dois passos e vice-versa.

Uma modificação textural importante tem lugar a partir da indicação *Molto animato* no compasso 48. Villa-Lobos reconfigura o conteúdo musical referente ao sistema

inferior ao inserir acordes “secos” em quartas em contraposição à figuração de mão direita remanescente que passa a vigorar sob nova combinação de teclas brancas e pretas. A periodicidade expandida agora é formada por dois segmentos (figura 2.3.2-17) que incorporam as seguintes combinações: branca, preta, branca, branca / branca, preta, preta, branca.

Figura 2.3.2-17. Diagrama representativo da fórmula pianística que vigora a partir do compasso 48.

O ganho energético de todo o trecho em direção ao agudo a partir da metade do compasso 50 até o ponto demarcado pela dinâmica *ff* no compasso 54 resulta em posterior esfacelamento, sinalizado novamente por gesto abrupto descendente. Em benefício de seu intento, Villa-Lobos modifica a fórmula apenas do segundo segmento para a sequência branca, preta, branca, preta. Os blocos em quartas da mão esquerda, desta feita à rítmica de colcheias, progridem diatonicamente na mesma direção sobre a escala de Dó maior. As opções, engenhosamente adotadas para o trecho considerado, propiciam que as coincidências métricas incidam sobre teclas brancas (figura 2.3.2-18). A não ocorrência de um padrão para as estruturas formadas nos pontos de coincidência reforça com nossas hipóteses sobre como o compositor aproveita a topografia do piano como parâmetro composicional.

Figura 2.3.2-18. Estruturas formadas a partir dos pontos de coincidência (cc. 50 – 53).

Interessante observar que, apesar da independência estrutural e mecânica de ambos os estratos, percebemos uma quantidade balanceada entre tetracordes e tricordes, sendo que estes últimos, na maioria, pertencem à classe de conjuntos simétricos 3-9. Mais uma vez a alternância entre teclas pretas e brancas norteia as segmentações e produz as tríades **F**, **Db**, **G** e **F#** referentes ao sistema superior (figura 2.3.2-19).

Figura 2.3.2-19. Formação das tríades **F#**, **Db**, **F** e **G** em figuração de mão direita (cc. 50 – 53).

A *Tonnetz* bidimensional (figura 2.3.2-20) propõe uma avaliação dos tipos de transformações envolvidos nos mapeamentos entre as tríades acima em estudo.

Figura 2.3.2-20. *Tonnetz* representando uma perspectiva espacial intrínseca das tríades de **F**, **G**, **F#** (**Gb**) e **Db**.

Utilizamos a tríade de **Gb** (homônima de **F#**) para uma aproximação de **Db** das demais e assim uma apreciação mais nítida dos fenômenos transformacionais:

- a) **Db** $\longleftrightarrow$ **F**: L + P
- b) **Db** $\longleftrightarrow$ **F# (Gb)**: R + L
- c) **Db** $\longleftrightarrow$ **G**: R + P + R + P

Novamente, a Rede Tridimensional de Transformações integrada (figura 2.3.2-21) é vantajosa para a visualização do posicionamento espacial destas tríades:

Figura 2.3.2-21. Rede integrada de representação das tríades de **F#**, **Db**, **F** e **G**.

Desmembrando (figura 2.3.2-22) temos:

Figura 2.3.2-22. Rede complexa de transformações desmembrada para as tríades de **F#**, **Db**, **F** e **G**.

E a seguir as tríades em três diagramas *Cube Dance* diferentes para ressaltar as simetrias:

Figura 2.3.2-23. Caminhos de transformações para o grupo de tríades **F**, **Db**, **F#** e **G**. Atente-se para os eixos de simetria em linhas tracejadas.

O gesto descendente interposto no compasso 54 impõe uma modificação abrupta no discurso musical. Constituído basicamente pelo esfacelamento dos tricordes em quartas do sistema inferior, vem se instituindo como um gesto preferencial do compositor na concatenação e transição dos eventos. A simetria bilateral é relativamente aparente por conta dos tricordes internos que comportam apenas as notas Dó, Sol e Ré. O uso da Teoria dos

Conjuntos desvela a existência de um eixo de simetria com eixo no tríplice central Sol, Ré, Lá o qual produz o conjunto 3-9 (027). Optamos pela representação em forma primordial dos conjuntos (figura 2.3.2-24) para tornar hialinas estas relações.

Figura 2.3.2-24. Eixo de simetria baseado em tricordes (c. 54).

Outro eixo de simetria é delineado pela somatória de todas as classes de altura presentes no compasso. A interposição do Sib, única nota alterada, é estratégica na consecução deste objetivo.

Figura 2.3.2-25. Eixo de simetria configurado a partir da combinação das componentes do segmento (c. 54).

A partir do compasso 55 o compositor permuta para a região grave a informação contida no trecho anterior que vai do final do compasso 47 até o início do compasso 49. O potencial dramático da passagem é pungente e a energia armazenada suscita a expectativa que

encontra vazão no compasso 69, início da seção **C**, com a reexposição de *Garibaldi foi à missa*. A comparação entre os dois trechos (figura 2.3.2-26) comprova nossa hipótese.

Figura 2.3.2-26. Permutação de componentes entre trechos apartados (cc. 47 – 49 e cc. 55 – 56).

Relativamente próximos ao final da seção, percebemos que o compositor opera de modo segmentado sempre em dois níveis discretos de atividade: um estático e um dinâmico. É o caso também do trecho que vai do compasso 58 ao 62 (figura 2.3.2-27).

Figura 2.3.2-27. Níveis de atividade discretos em segmento da seção **B** (cc. 58 – 62).

Remanescente da atividade estática, o tríplice Lá – Si – Dó inaugura o segmento dinâmico da figuração que logo dá espaço a novas componentes. Novamente a combinação

destas é feita segundo um critério específico de simetria que verte na coleção hexatônica em sua transposição $HEX_{1,2}$ (STRAUS, 2013, p. 163) que, com três eixos de simetria possíveis, é formada por uma sucessão de intervalos de um semitom e três semitons (figura 2.3.2-28) e configura o conjunto 6-20 [5,10,1,2,6,9].

Figura 2.3.2-28. Coleção hexatônica $HEX_{1,2}$ formada pela combinação de componentes do segmento dinâmico. (cc. 61 – 62).

Até o presente momento, esta é a primeira vez que nos deparamos com a integral da coleção hexatônica na *Prole do Bebê Nº 2*. Alguns compositores canônicos do final do século XIX e início do século XX se beneficiaram desta sonoridade. Advogamos uma possível – apesar de não comprovada - influência advinda do período romântico, personificada na abertura da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt (figura 2.3.2-29) com estreia no ano de 1857.

Figura 2.3.2-29. Coleção hexatônica na parte das cordas da abertura da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt (cc. 1 – 5).

Outro ponto de contato com a mesma coleção incide sobre a obra de Béla Bartók, especificamente nos compassos finais do primeiro movimento de seu *Quarteto de Cordas Nº 2 Op. 17* (figura 2.3.2-30), escrito entre 1915 e 1917⁴³.

Figura 2.3.2-30. Parcial da coleção hexatônica no final primeiro movimento do *Quarteto de Cordas Nº 2 Op. 17* de Béla Bartók (cc. 177 – 178).

No exemplo acima temos apenas uma parcial da coleção hexatônica. Nas partes dos violinos e viola tem-se uma tríade aumentada Fá – Lá - Dó# arpejada que é contraposta à melodia do violoncelo centrada em uma tríade de Lá menor formada por Lá – Dó - Mi. O Lá^b/Sol# é ausente.

No intuito de sumarizar a questão do binômio estaticidade/dinamicidade de toda a seção **B** tornando-a uma ideia visualmente acessível, produzimos o gráfico 3 a seguir que é assentado em uma linha crescente de intensidade energética.

⁴³ Reiteramos a falta de evidências que comprovem o contato de Heitor Villa-Lobos com a obra de Béla Bartók, pelo menos até a gestação do segundo livro da *Prole do Bebê*.

Gráfico 3. Atividades estáticas e dinâmicas em linha crescente de nível energético (cc.35 – 68).

O último segmento, um patamar de atividade estática, prenuncia a reexposição da canção *Garibaldi foi à missa* que inaugura a seção **C**. Para este caso o compositor verticaliza as componentes do segmento anterior em pulsos intermitentes à rítmica de colcheias. O Ré5, insistentemente reiterado em diferentes rítmicas, assume um papel de anacruse. A figura 2.3.2-31 abaixo denota o momento da verticalização em discussão.

Figura 2.3.2-31. Verticalização de componentes como processo de transição (cc. 62 – 63).

Nos dois últimos compassos (68 e 69) da seção **B** é reiterado o processo de verticalização que, ao incorporar todas as componentes do segmento imediatamente anterior, passa a vigorar de modo contínuo com tetracordes simétricos pulsados em colcheias e posteriormente em tercinas. Os mencionados tetracordes formam o conjunto 4-17 [5,10,1,2] no sistema inferior e 4-17 [5,6,9,2] tendo como notas em comum o Ré e o Fá, exatamente as classes de altura que são intercaladas com os blocos em vigência no trecho que vai do compasso 63 ao 68. A resultante sonora de todas as componentes remete novamente à $HEX_{1,2}$ 6-20 [5,10,1,2,6,9] representada na figura 2.3.2-32.

Figura 2.3.2-32. Tetracordes simétricos que combinados resultam na coleção hexatônica $HEX_{1,2}$ representada pelo conjunto 6-20 [5,10,1,2,6,9].

2.3.3 Análise da Seção C

Nossa proposta de segmentação formal da obra sugere a reexposição da canção folclórica *Garibaldi foi à missa* no compasso 69 com o início da seção **C**, sob a indicação *Vivo e alegre*. Também transformada em relação à melodia original como apresentada no *Guia Prático*, transcorre inicialmente em Sol maior em contraposição à versão em Mi maior já analisada na seção **A**. A sensação de deformação provém da dilatação rítmica causada pelo uso de semínimas, por meio de permutações e interpolações de trechos da própria melodia submetendo o tecido musical a um processo que origina uma espécie de “colcha de retalhos”. A canção é também condicionada a uma constante mudança de modo, o que provoca um apreciável senso de desorientação harmônico. Extraímos novamente a melodia de seu contexto, definimos as características tonais iniciais e a partir daí indicamos qual escala⁴⁴ suporta cada segmento (figura 2.3.3-1).

⁴⁴ Apesar de não apropriada para o contexto estético musical da obra, utilizamos a nomenclatura relacionada aos modos gregorianos apenas por uma questão de clareza e acessibilidade às ideias que queremos expressar.

Figura 2.3.3-1. Melodia folclórica *Garibaldi foi à missa* extraída da seção C d' *O Cavalinho de Pau* (cc. 68 – 75).

The musical score is written on a single staff in treble clef, 2/4 time. It consists of several measures, with measure numbers 68, 72, 76, 80, 84, and 88 marked at the beginning of lines. The score includes various annotations and musical markings:

- Measure 68:** Starts with a bracket labeled "1ª frase ritmicamente dilatada (Sol Maior)". Above the staff, there is a "3" with a slur over three eighth notes, and the word "I'vo" above a quarter note.
- Measure 72:** Features a bracket labeled "terminação com ritmica original" over a group of notes. To the right, a bracket labeled "fragmen-" points to a fragment of a note.
- Measure 76:** Includes a bracket labeled "to inicial 2ª frase (Ré Mixo)" over a group of notes. Another bracket labeled "repetição frase inicial 2ª frase (Mi Eólio)" points to a later group of notes. The dynamic marking *mf* is present.
- Measure 80:** Features a bracket labeled "repetição 1ª frase em andamento normal (Si Frigio)" over a group of notes. A bracket labeled "fragmen-" points to a fragment of a note.
- Measure 84:** Includes a bracket labeled "to inicial 2ª frase (Dó Lidio)" over a group of notes. Another bracket labeled "repetição frase inicial 2ª frase (Sol Mixo)" points to a later group of notes. The dynamic marking *ff* is present.
- Measure 88:** The final measure shown, continuing the melodic line.

Other markings include *cresc.* (crescendo) and various accents (accents) over many notes throughout the score.

O cenário resultante é destituído completamente de suas características originais como representadas no *Guia Prático*, em um processo lúdico que beira ao sarcasmo. As interpolações de trechos da melodia dão ênfase ao espírito de brincadeira e subversão. Sobre este assunto, Rogério Costa transfere a seu texto as seguintes impressões:

No trecho que vai do c. 69 até o 98 Villa-Lobos investe novamente – desta vez de uma forma bem mais radical – no processo de deformação da melodia folclórica. O espírito lúdico e brincalhão, relacionado no início do artigo ao conceito de devir-criança, se revela nas sonoridades ruidosas resultantes deste processo. Os procedimentos utilizados anteriormente entram em jogo novamente: as fragmentações, as transformações modais e as interpolações de trechos da melodia (COSTA, 2012, p. 160).

Efetivamente a seção se consolida por continuidade harmônica com o reaproveitamento das componentes da coleção hexatônica $Hex_{1,2}$ em vigência no final da seção **B** (figura 2.3.3-2). Nota-se aqui um compositor meticuloso com a manipulação dos materiais e que se mobiliza em um verdadeiro *tour de force* para assegurar o contínuo sonoro como articulação das diferentes partes da peça. Cabe destacar neste contexto a inserção do

Dó2 acentuado no início da seção quebra a simetria da passagem e referenda mais que claramente o impulso do compositor por ações desta natureza.

Figura 2.3.3-2. Permutação de notas na transição entre as seções **B** e **C** como garantia de continuidade harmônica (cc. 68 – 69).

Sob o ponto de vista gestual, cada uma das mãos do pianista descreve movimentos opostos que configuram estrategicamente intervalos de sexta nos compassos 69 e 70, gerados pela alternância do par Fá – Ré. Encontramos no *Prelúdio Nº 19 Op. 28* de Chopin (figura 2.3.3-3) composto entre 1838 e 1839 um procedimento conforme que sustenta toda a obra.

Figura 2.3.3-3. *Prelúdio Nº 19 Op. 28* de Chopin (cc. 1 - 7).

A progressão dos eventos avança e uma modificação no plano de acompanhamento tem lugar no compasso 71. A figuração presente no sistema superior é transposta descendentemente de modo a manter os intervalos de sexta que acompanham a melodia da canção folclórica. Já a figuração da mão esquerda assume um caráter sincopado

em oposição às colcheias iniciais, incorporando componentes do compasso imediatamente anterior em mais um jogo de permutações que preserva a ideia de continuidade do fluxo harmônico.

A despeito da complexidade da passagem, a combinação das classes de alturas dos compassos 71 e 72 (figura 2.3.3-4) habilita a formação de unidades simétricas como seguimento ao processo de simetrização deflagrado pela presença da $HEX_{1,2}$ no início da seção.

Figura 2.3.3-4. Processo de simetrização ao longo da seção C (cc. 71 – 72).

Em continuidade à brincadeira de subverter a canção folclórica, tem início a segunda frase de *Garibaldi foi à missa* no compasso 74. A harmonização em sétimas maiores paralelas no sistema superior, faculta acesso ao temperamento transgressivo do compositor. A não funcionalidade deste procedimento se transfigura na intenção de descrever o caráter jocoso da passagem.

Ainda sob a perspectiva descritiva, encontramos na ópera *O Crepúsculo dos Deuses* de Richard Wagner (figura 2.3.3-5), escrito entre 1848 e 1874, uma passagem em acordes meio diminutos cromáticos não funcionais transcorre com o intuito de representar o voo de uma ave de rapina.

Figura 2.3.3-5. Acordes meio-diminutos cromáticos em passagem da ópera *O Crepúsculo dos Deuses* de Wagner, Ato III, Cena 2 (cc. 331 – 335).

Não é comum entre os pares de Villa-Lobos o emprego de paralelismo de sétimas. Desvelamos o trecho a seguir do *Prelúdio Nº 7* do primeiro livro de prelúdios de Debussy, passagem que incorpora o uso de sétimas menores em movimento paralelo ascendente (figura 2.3.3-6). Cabe comentar que existe um considerável afastamento conceitual entre o exemplo do compositor francês com o do brasileiro, visto que em Debussy estas sétimas são configuradas como nonas (note-se que ambos pertencem à *classe de intervalos* = 2) e se formam entre as vozes extremas e em meio a figurações com aspecto de bordaduras.

Figura 2.3.3-6. Sétimas menores em movimento paralelo ascendente no *Prelúdio Nº 7* do primeiro livro de prelúdios de Debussy (cc. 33 – 34).

N' *O Cavalinho de Pau* esta alternativa assume um caráter arrojado e inovador, manifestado pelo emprego original da possibilidade. De fato, pouco se tem notícia sobre este tipo de harmonização baseada em sétimas maiores em movimento paralelo. Encontramos muito além do período de gestação da “Prole 2”, especificamente em *Gargoyles (Taurus)*/

Volume II do ciclo *Makrokosmos* (1973) do compositor contemporâneo George Crumb (figura 2.3.3-7) um procedimento aparentado, porém em um contexto com características estéticas totalmente divergentes.

Figura 2.3.3-7. Sétimas maiores paralelas em *Gargoyles (Taurus)* do ciclo *Makrokosmos* de George Crumb (cc. 4 – 6).

O aspecto dissonante do trecho é complementado pela figuração de base, estrategicamente constituída em afinidade numérica com o perfil intervalar acima discutido. Segue a figura 2.3.3-8 que torna compreensível a passagem.

Figura 2.3.3-8. Afinidade intervalar sob o ponto de vista numérico (74 – 76).

A harmonização em sétimas do sistema superior prossegue a partir do compasso 76, porém agora ajustadas “diatonicamente” à condição escalar da melodia folclórica. No sistema inferior ocorre uma quebra momentânea do paradigma criado para dar suporte ao contorno intervalar descrito pelo sistema superior. Ampliando nosso campo de observação, percebe-se que a figuração de base descreve um traçado condicionado a uma ideia de simetria com eixo sobre o fragmento formado pelo par Fá – Ré que, ao comportar uma sexta, difere

dos demais intervalos de quinta ao seu redor. Estamos nos referindo ao trecho que vai do compasso 75 ao 79 (figura 2.3.3-9) onde constam os dois fragmentos iniciais da segunda frase de *Garibaldi foi à missa*.

Figura 2.3.3-9. Tipos distintos de Simetrias justapostos (cc. 75 – 79).

Podemos considerar a formação de dois tipos diferentes de simetrias em cada sistema. Na base a estruturação da figuração habilita um tipo de simetria combinado, o qual denominamos bilateral operada por translação. No caso, a simetria é interrompida pela díade Sib – Dó do final em contraposição ao Sib – Dó# do início (marcadas com elipses). Na melodia, a simetria translacional se manifesta pela sucessão dos eventos rítmicos.

A retomada da primeira frase no final do compasso 79 é abalizada pela indicação *ff* e submete a canção folclórica a uma ampliação do âmbito intervalar entre cada par da figuração de base que passa a se desenvolver preferencialmente por sétimas. Apesar do ajuste intervalar entre os dois sistemas, o efeito dissonante é acentuado pela oposição entre teclas brancas (sistema superior) e pretas (sistema inferior). Metricamente o compositor estabelece uma ideia cíclica incompleta que compreende dois compassos (figura 2.3.3-10).

Figura 2.3.3-10. Afinidade intervalar entre planos distintos e ciclo reiterativo incompleto na base (cc. 79 – 83).

Para a primeira das três últimas repetições do fragmento inicial da segunda frase que inicia no compasso 83 em Dó Lídio (vide figura 2.3.3-1), Villa-Lobos reprograma novamente as relações intervalares do plano de base retomando as quintas que conduzem o trecho a partir do final da exposição da primeira frase com início no compasso 74. O retorno às teclas brancas também é um indicativo de contraste entre os segmentos⁴⁵. O momento pode ser considerado como transitório e serve de ponte para o acabamento da segunda frase com as duas últimas intervenções dos fragmentos iniciais a partir do compasso 85 e sua consequente conclusão no compasso 92. A figuração da base é remodelada para novo perfil determinado por um fragmento que se repete ao longo de seis compassos⁴⁶. O material harmônico é reciclado a partir do fragmento do início do segmento exemplificado na figura 2.3.3-11, especificamente do compasso 80. O tricorde formado é o 3-7 [1,3,10].

Figura 2.3.3-11. Permutação de material harmônico entre trechos apartados (c. 80 e 85).

⁴⁵ Para este caso especificamente estamos desconsiderando as apojeturas interpostas à figuração.

⁴⁶ O uso da célula repetitiva neste caso agrega um caráter maquínico e ostinático ao plano de base, inferindo uma característica de estaticidade classicamente não condizente com o processo de conclusão da melodia. O compositor, intencionalmente, se aproveita desta condição para reforçar o teor de sarcasmo e caricatura do segmento.

O expediente que envolve a oposição entre teclas pretas e brancas favorece as escolhas de segmentação que mantêm em evidência a opção pelas sétimas⁴⁷ (figura 2.3.3-12).

Figura 2.3.3-12. Predominância de sétimas (c. 85).

O final da segunda frase é caracterizado por um adensamento textural ocasionado pelo acréscimo de uma voz na harmonização da canção folclórica. As estruturas formadas a partir deste ponto são compostas por notas naturais e comportam intervalos de quarta e de nona, porquanto não definindo uma técnica de harmonização convencional. Evitaremos o uso do termo diatonismo, pouco apropriado ao contexto da obra⁴⁸.

Ocorre que Villa-Lobos harmoniza toda a canção folclórica referente à seção **C** de modo pouco convencional, situando a melodia sempre na voz mais grave. Conjecturando uma reversão da situação presente para uma distribuição ortodoxa das vozes em que a melodia ocupasse a voz soprano (figura 2.3.3-13), teríamos o seguinte quadro:

Figura 2.3.3-13. Processo de redistribuição das vozes que harmonizam a canção folclórica como resgate do intervalo de sétima (c. 89).

⁴⁷ A combinação imposta à figuração de base propicia como resultante a formação do conjunto 5-28 [1,3,10,7,9], um subconjunto da coleção acústica 7-34.

⁴⁸ A sonoridade resultante é bastante rara e, até onde pudemos pesquisar, não encontra paralelo em compositores como Debussy, Bartók ou Stravinsky. Bartók, por exemplo, sistematiza nas duas mãos do piano tricordes sobrepostos por quartas e quintas no *Sostenuto* do II movimento da obra *Two Portraits Op. 5* de 1908. Em Stravinsky encontramos passagens de tricordes por quintas no *Chant du Rossignol* de 1917.

Ao redistribuirmos as vozes que harmonizam a canção folclórica segundo os códigos convencionais que posicionam a melodia na voz soprano, resgatamos o intervalo de sétima, paradigmático da seção. Pode-se considerar a intencionalidade deste procedimento de inversão como continuidade à brincadeira de distorção conduzida desde o início da obra.

No trecho posterior à conclusão de *Garibaldi foi à missa* que tem início no compasso 92, o compositor radicaliza a brincadeira e impõe um tom de experimentação sonora muito próprio ao universo infantil em face do desconhecido⁴⁹. No trecho passam a figurar três camadas. O quadro de polirritmia instaurado pelos pulsos de estruturas acórdicas em rítmica de tercinas na camada superior contrasta com a figuração baseada em tricordes pulsados em colcheias na camada intermediária. A pentatônica de Fá em semínimas compõe o cenário final e corrobora com o estado de complexidade da passagem.

Observamos que, ao longo da seção, o compositor promove adensamentos progressivos na harmonização da melodia, iniciando com uma componente por vez até o limite de cinco componentes simultâneas. A tabela 12 a seguir expõe uma amostra de cada trecho e representa uma linha evolutiva de espessamento da textura.

Tabela 12. Progressão textural na camada superior.

Quantidade de Componentes	Figuração	Compasso (s)
1		69 – 73
2		74 – 89.1
3		89.2 – 92.1

⁴⁹ Apoiado nas ideias de molecularização e de devir-criança formuladas pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari, Rogério Costa adverte que estes gestos “caracterizam a atitude exploratória, experimental e maquínica da criança” (COSTA, 2012, p. 150).

4		92.2 - 95
5		96 - 97

A figuração em tricordes pulsados no contratempo na camada intermediária é essencialmente interligada à pentatônica de base por meio de processo apoiado na topografia do teclado, fato que consagra a oposição “P x B” como um dos paradigmas composicionais da “Prole 2”. Estes tricordes acomodam intervalos de segundas e terças e se apresentam como variantes dos tricordes 3-7 do trecho anterior (vide figura 2.3.3-11), em uma versão mais condensada.

Todavia, antes da sistematização deste procedimento mecânico que vai do compasso 93 ao 97, surge interposto um segmento com características de transição (compassos 91 e 92), habilitando uma espécie de ponte com o trecho anterior (compasso 85 a 90). Como prova de uma ação proposital, o compositor demarca a fronteira recriando ao final da transição uma nova versão do 3-7 (figura 2.3.3-14).

Figura 2.3.3-14. Revitalização do tricorde 3-7 como elemento demarcatório de transição (cc. 90-93).

Note-se que o 3-7 [1,3,6] fronteiro é o único tricorde que não se enquadra no padrão de combinação de teclas pretas e brancas. A figura 2.3.3-15 seguinte é ilustrativa da fórmula pianística apoiada na combinação de teclas e que se sistematiza a partir do compasso 93. Representamos apenas a primeira combinação do trecho.

Figura 2.3.3-15. Diagrama referente a figuração de base do início no compasso 93.

A progressão de tricordes em discussão evolui ao longo do trecho em direção ao grave tendo como fio condutor um caminho pentatônico para cada uma das vozes. Esta progressão estabiliza momentaneamente nos compassos 96 e 97, exatamente no ponto de convergência para as origens destas pentatônicas. Avancamos a uma redução (figura 2.3.3-16) de modo a evidenciar estas ideias.

Figura 2.3.3-16. Formação de pentatônicas em cada voz do sistema inferior (cc. 93 – 96).

Observamos na tabela 12 o adensamento textural do sistema superior. Em um momento de breve estabilização da atividade musical nos compassos 96 e 97, Villa-Lobos opera uma equalização da quantidade de notas do sistema superior em relação ao inferior. Formam-se os conjuntos 5-25 [9,3,6,8,11] e 5-24 [0,1,3,7,5] que, a despeito de possuírem a mesma cardinalidade, têm em comum apenas a classe de altura [3], correspondente a Ré#/Mib. O levantamento dos respectivos vetores intervalares, 5-25 <1,2,3,1,2,1> e 5-24 <1,3,1,2,2,1>, habilita entrever uma semelhança intervalar que incide sobre as entradas correspondentes a 1, 5 e 6 semitons, fato que descortina uma certa afinidade entre os dois conjuntos.

Sucedee que uma ação de natureza gestual favorece a confluência de fatores que de certo modo corroboram com sentido de estabilidade da passagem. A atividade do sistema superior que transcorre por manipulação de teclas brancas desde o final do compasso 75 passa a vigorar nos compassos 96 e 97 em afinidade com a do sistema inferior por meio da ação de encapsulamento de notas alteradas por notas naturais. A figura 2.3.3-17 é um retrato deste momento.

Figura 2.3.3-17. Afinidade de atividades em função do encapsulamento de notas alteradas por notas naturais (c. 96).

A comunhão é efêmera e logo tem espaço uma tentativa de retomada da brincadeira primordial no trecho que vai do compasso 98 ao 101. A passagem é demarcada por redução da textura que passa a comportar dois tricordes (figura 2.3.3-18), constituídos a partir do mecanismo que privilegia novamente a oposição de teclas do piano.

Figura 2.3.3-18. Gesto demarcatório que propõe a retomada de oposição entre teclas (c. 98).

A estabilização não se sustenta por muito tempo, logo dando lugar a uma nova atividade musical, aos moldes do comportamento volátil típico da criança. O motivo do galope reaparece de modo remissivo, conduzido por três variações da célula de acompanhamento da base em uma alternativa que se contrapõe à célula singular do início.

Observe-se que, apesar das três variações, o compositor reaproveita parte do material de acompanhamento inicial no compasso 99, especificamente a tetrade diminuta 4-28 [5,11,2,8] realçada na figura 2.3.1-3. Adotando, por curiosidade, um esquema de segmentação semelhante com as figurações circunvizinhas presentes nos compassos 98 e 100-101, encontramos respectivamente os tetracordes 4-18 [5,9,2,8] e 4-18 [7,11,2,8].

Não obstante do aspecto contingencial da situação, fruto de um recorte particular dos materiais, propomos expressar este evento na figura 2.3.3-19, a qual enfatiza a simetria bilateral tendo o 4-28 como eixo de simetria.

Figura 2.3.3-19. Simetria bilateral produzida a partir de segmentação específica.

2.3.4 Análise da Seção D

O fluxo musical contínuo tem dificultado sobremaneira o seccionamento da obra, mormente a definição da fronteira entre as seções **C** e **D**. Nos guiamos pela mudança abrupta de comportamento, posto que os materiais começam a perder suas características primordiais

e passam a desterritorializar⁵⁰, transformando-se em entidades cujas componentes se formam a partir da desagregação do motivo do galope do final da seção **C** e das estruturas do entorno.

Uma textura em três estratos se configura. A pulsação renitente da díade Dó – Sib na camada superior dos compassos 102 e 103 remanesce da figuração do galope. O Fá2 em pulso único na camada grave, surge como um eco da figuração de base imediatamente anterior à transição, suportando provisoriamente os eventos de superfície. A camada intermediária assume uma figuração descendente e propõe movimento, em contraste ao estado anagógico das camadas extremas.

O quadro que segue (figura 2.3.4-1) mostra como o compositor reaproveita e remaneja os materiais no momento da transição.

Figura 2.3.4-1. Transição entre as seções **C** e **D** (cc. 100 – 103).

Villa-Lobos encapsula o Sib no meio da figuração da camada intermediária (seta tracejada). A partir do compasso 103, é incorporado na camada aguda também o Si natural, fazendo com que sétima menor e sétima maior coexistam, inferindo dissonância ao segmento. Villa-Lobos utilizou recurso composicional relativamente próximo em seu primeiro dos *Doze Estudos para Violão* de 1928/29. Neste caso, também as notas Si e Sib são confrontadas em uma inversão de arpejo com base em Dó. Na figura 2.3.4-2 que segue, comparamos ambas as situações:

⁵⁰ Sob o ponto de vista sociológico, a desterritorialização corresponde a uma degradação da relação multissensorial do ser humano com a paisagem ao seu redor, inclua-se aí a paisagem sonora, conceito proposto por Murray Schafer. Modernamente, o termo vem ganhando amplitude e encontra repercussão nas discussões musicais, em especial com os escritos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que o usam como pano de fundo em seus debates sobre o ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Figura 2.3.4-2. Uso de dois tipos de sétimas em estruturas com base em Dó n' *O Cavalinho de Pau* e no *Estudo para Violão Nº 1* (c. 104 e c. 30).

Para o caso da versão para piano e canto da peça *Poème de l'Enfant et sa Mère* de 1923 a proximidade é bem maior. No acorde derradeiro (figura 2.3.4-3) a semelhança com o caso acima chega a ser visual, com a diferença de uma “inversão” em relação ao caso d' *O Cavalinho de Pau*:

Figura 2.3.4-3. Coexistência de sétima maior e sétima menor no compasso final de *Poème de l'Enfant et sa Mère* de 1923.

Perceba que em ambos os casos se formam tricordes da classe 3-1 relacionados por transposição T_9 .

Em procedimento que privilegia a condução dos eventos inicialmente por uma desagregação do par Sib – Si provocando a movimentação do Si em direção ao Mib por movimento cromático ascendente (figura 2.3.4-4), o compositor transpõe o conteúdo compreendido entre os compassos 102 e 104 uma quarta acima, incluindo a sétima menor Dó – Sib que passa a figurar como Fá – Mib nos compassos 109 e 110⁵¹. Apenas o pulso solitário do Fá 2 remanesce, desta feita alinhado intervalarmente com o sistema superior. Observemos a evolução dos eventos.

⁵¹ Os trechos considerados (cc. 102 – 104 e cc. 109 – 111) se relacionam por uma operação de transposição quase literal, excetuando-se o Fá 2 que é comum aos dois segmentos como já comentado. Efetivamente, o segmento do compasso 112 ao 115 também se encontra transposto quarta acima em relação ao trecho do compasso 105 ao 108. Ocorre que, no trecho transposto, o compositor insere em diferenciação a nota Sol, que passa a integralizar dois pares de segundas no sistema superior.

Figura 2.3.4-4. Dissociação do par Si-Sib como procedimento condutor em processo de transposição de segmento por intervalo de quarta justa.

Deste ponto em diante acontece um processo gradual de saturação sobrevivendo da inserção sistemática de unidades que logram a formação de clusters. O sistema superior passa a comportar blocos formados por segundas que se organizam por sobre as sétimas menores por conta do dobramento de um Sol oitavado. As estruturas evoluem em direção a um estado de “massa crítica” altamente instável que tende ao fissionamento.

Com a indicação *fff* enfatizada pela marcação *pesante*, a obra concorre para um momento de máxima saturação harmônica. Os blocos de clusters do sistema superior agora dividem espaço com formações por segundas no sistema inferior. Segue um exemplo (figura 2.3.4-5) de formação congênere em Bartók, especificamente em *The Chase*, quinta peça da suíte *Out of Doors* de 1926.

Figura 2.3.4-5. Clusters em *The Chase* da suíte *Out of Doors* de Béla Bartók de 1926 (cc. 3 – 4).

Os blocos em sobreposição de segundas com espaçamento de oitavas do sistema inferior produzem sonoridades com ocorrência nas obras de compositores contemporâneos a Villa-Lobos. *La Cathédrale Engloutie* (figura 2.3.4-6), décima peça do primeiro livro de prelúdios para piano de Debussy, composta em 1910 é um exemplo:

Figura 2.3.4-6. Blocos de segundas em espaçamento de oitava em *La Cathédrale Engloutie* de Debussy (cc. 42 – 45).

Estamos no limiar em que a obra se transfigura em objeto sonoro, destituída de quaisquer elementos que remetam ao seu projeto original. Baseado nos conceitos de molarização (som com propriedades constituintes reconhecíveis) e molecularização (som puro desterritorializado) de Deleuze e Guattari, Rogério Costa considera o seguinte:

Neste momento, o material molar originalmente evocativo do movimento do cavalinho, é transformado num material molecular puramente sonoro (portanto afastado de suas referências musicais anteriores) que enfatiza as ressonâncias decorrentes dos choques entre notas muito próximas. Além destes 3 procedimentos, a reiteração exagerada dos elementos produz uma saturação que contribui para a sensação de mergulho no sonoro (COSTA, 2012, p. 161).

Curiosamente dentro do aparente caos que o trecho final da peça sugere auditivamente, nos deparamos com estruturas organizadas (figura 2.3.4-7) em torno de eixos de simetria.

Figura 2.3.4-7. Eixos de simetria entre blocos de clusters (cc. 118 – 119).

O apelo visual de simetria da figura acima sugere o Solb duplicado em oitava como uma espécie de centro orbital, impressão causada especialmente por uma observação da superfície do compasso 118. Se considerarmos de modo independente as estruturas, percebemos a formação de dois conjuntos simétricos, o 4-20 [0,2,9,11] e o 3-8 [5,7,3] que orbitam (figura 2.3.4-8) ao redor desta unidade:

Figura 2.3.4-8. Solb dobrado em oitava como espécie de eixo orbital de agrupamentos simétricos.

No cômputo geral da combinação de todas as sonoridades contidas nos compassos em análise, contabilizamos novamente a quase integral da coleção octatônica OCT_{0,1}. O conjunto 8-27 [0,2,9,11,5,7,3,6] formado neste ponto promove uma integração entre pontos cruciais da obra: o início (vide figura 2.3.1-2), a exposição de *Garibaldi foi à missa* (vide figura 2.3.1-13) e o seu final. Pode-se dizer que o compositor materializa esta coleção com o intuito de catalisar a considerável profusão de entidades harmônicas em uso ao longo da peça, inferindo coesão ao grande projeto d' *O Cavalinho de Pau*.

Além das questões de simetria, deve-se comentar que o trecho compreendido entre os compassos 121 e 126 é uma repetição quase literal do trecho entre os compassos 115 e 120. A diferenciação é novamente a nota Sol₅, que passa agora a compor uma oitava com o Sol₄ adicionado em distinção no trecho entre o compasso 112 e 115 (vide nota de rodapé número 51). Sobre a ideia de repetição com certa diferenciação, Silvio Ferraz pondera que

Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição e garantem para grande parte dos compositores — e por consequência, dos ouvintes — que uma música se mantenha a mesma ao longo da escuta, do começo ao fim (FERRAZ, 1998, Capítulo 1, p. 2).

O estado crítico de instabilidade dos eventos é atingido no compasso 129 com o cluster enfatizado pela marcação de dinâmica *fffff*. A figuração abrupta descendente surge novamente como uma espécie de consequência do fissionamento das unidades. Desta feita, contudo, o compositor não aproveita as componentes na figuração abrupta do compasso 130, mantendo como unidade remanescente apenas o Fá. Este, por sua vez, forma com o Mi um intervalo de sétima maior que, como vimos, foi um dos espaçamentos intervalares privilegiados ao longo da obra (figura 2.3.4-9).

Figura 2.3.4-9. Gesto abrupto descendente final (c. 130).

Interessante observar que o ponto de chegada posterior ao gesto acima discutido é a nota Sol, o principal elemento de diferenciação entre trechos repetidos sob condição de quase literalidade. O Sol, valorizado também pela dinâmica *fffff*, é sustentado até o momento derradeiro e apoia os últimos devaneios da figuração do galope, a qual ressurge em rítmica distorcida na região da oitava mais grave do piano (figura 2.3.4-10).

Figura 2.3.4-10. Nota Sol como suporte para a figuração do galope (cc. 131 – 133).

2.3.5 Considerações parciais

Pode-se considerar, em boa medida, que Villa-Lobos constrói os fragmentos rítmicos e estruturas harmônicas d' *O Cavalinho de Pau* com base nas relações interpostas nos elementos iniciais da melodia de *Garibaldi foi à missa*. O fragmento inicial desta última, por exemplo, é transposto já para o gesto de abertura da anterior (figura 2.3.5-1).

Figura 2.3.5-1. Compatibilidade entre os gestos de abertura de *Garibaldi foi à missa* e *O Cavalinho de Pau*.

Além do mais, terças, quintas/quartas e a sétima/segundas, espaçamentos que predominam sobre o contorno intervalar da canção folclórica (vide figura 2.3.1-12), são dispostos e ostensivamente manipulados no decurso da obra. Cabe pontuar a miríade de distorções e transposições a que fora submetida esta canção, não só sob o ponto de vista rítmico, mas também tonal e modal.

Aqui um comentário especial sobre a seção **B** e a citação de *Passe, passe, gavião*, seção com função transitória em preparação à segunda exposição de *Garibaldi foi à missa* em que o compositor manipula sobremaneira os materiais de base. Apesar das mudanças bruscas entre cada segmento, resultado que se assemelha a uma exposição de *slides* fotográficos, Villa-Lobos preserva parte dos materiais como forma de engendrar organicamente cada passagem.

O conjunto 8-27 teve atuação determinante na resultante harmônica. Tendo interferido em pontos estratégicos, revitalizou a sonoridade essencial da obra, particularmente por seu ressurgimento integrando o panorama harmônico do final da seção **D**.

Presenciamos mais uma vez o jogo de teclas brancas e pretas como proposta de articulação harmônica em diversos momentos. É o caso, por exemplo, do trecho entre os compassos 93 e 96 (vide figura 2.3.3-16) em que as escolhas de segmentação propiciaram a formação das pentatônicas de Dó, Fá e Fá# atuando simultaneamente de modo sobreposto.

Em face destas constatações, gostaríamos de nos deter brevemente sobre duas questões que podem ser assumidas desde já como paradigmáticas aos procedimentos composicionais villalobianos: o gesto abrupto descendente (corte) como elemento de articulação formal e a justaposição de blocos sonoros com funcionalidades divergentes (montagem). É fato que a ação de interrupção abrupta do discurso musical como técnica de articulação não é exclusiva nem contemporânea ao compositor brasileiro, independentemente da anatomia do gesto causador da interrupção ou mesmo da falta deste. Coletamos o pensamento de Paulo Zuben sobre o assunto:

A técnica de montagem de blocos sonoros com cores tímbricas características já pode ser encontrada anteriormente a Stravinsky, principalmente na obra do compositor francês Claude Debussy (1862 – 1918). Segundo Adorno, é na “atomização debussiana do corte melódico” (ADORNO, 1989/2009, p. 119) que o meio compacto de coincidência de manchas sonoras se define como um bloco. A analogia adorniana entre a técnica musical de justaposição de planos sonoros diferentes e a técnica cinematográfica da montagem, consagrada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein em filmes como o *Encouraçado Potemkin* (1925), realça a consequência desse processo na descontinuidade do decurso temporal. Apesar de o efeito resultante dos cortes e da montagem não ser mais o de um tempo linear progressivo, como aponta Adorno, outros interessantes tipos de percursos podem ser criados com o auxílio da técnica de sobreposição, como os distintos fluxos temporais simultâneos (ZUBEN, 2005, p.27).

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898 – 1948) desenvolveu técnicas e teorias sobre o corte e a montagem. Estes procedimentos ensejavam a construção de sentido advindo

do conteúdo dialético subsidiado pela alternância abrupta entre os planos fílmicos. Antenor Corrêa visitou estas teorias em uma tentativa de aproximação com possibilidades composicionais.

As teorias da montagem de Eisenstein enfatizam esse aspecto de construção de sentido, optando por uma concepção dialética do choque entre planos, nascendo daí a sua significação. Buscam, assim, os estímulos corretos que operam no espectador as reações emocionais desejadas. Eisenstein classificou os tipos de montagem em: métrica, rítmica, tonal, atonal (também referida em alguns textos como harmônica), intelectual e vertical. Não é possível deixar de notar a semelhança com o vocabulário musical, parentesco este que não é coincidência pois Eisenstein conhecia música desde infância, já que sua mãe Yulia Ivanovna Eisenstein era pianista e fazia questão de educá-lo com muita sofisticação (CORRÊA, 2009, p. 103).

Apesar de uma latente possibilidade, não é o propósito deste trabalho enveredar pelos entremeios das teorias de significação musical. Contudo, pensamos serem pertinentes estas considerações no sentido de que a aproximação de técnicas de criação empregadas nas diferentes formas de arte promove um aspecto intertextual que reflete um dos ideais à luz do movimento modernista musical do início do século XX.

2.4 O Boizinho de Chumbo

O *Boizinho de Chumbo*, sexta peça do ciclo para piano *A Prole do Bebê Nº 2* compõe, juntamente com *O Gatinho de Papelão* e o *Cachorrinho de Borracha*, o grupo de peças de andamento mais alargado, com exposição mais esparsa das ideias musicais.

Pouco além de material com teor descritivo há escrito sobre a peça. Em sua dissertação de mestrado, Carla Gorni (GORNI, 2007) apresenta uma compilação de comentários de diversos autores, a maioria acerca das características que remetem ao espécime do reino animal referendado no título. Gerard Béhague se refere à sonoridade massiva, com figurações pesadas e blocos de acordes densos como evocativos do boi (BÉHAGUE, 1994, p. 65). Souza Lima asserta que “parece que o compositor transportou para a profusão de realizações pianísticas todo o volume e peso do animal” (SOUZA LIMA, 1976, p. 50).

Em sua tese concluída recentemente, Rodrigo Queiroz associa, sob o ponto de vista onomatopaico, o aspecto cromático de segmentos que permeiam a peça com o mugido do boi (QUEIROZ, 2013, p. 62)⁵². Um dos poucos pesquisadores que se detiveram mais atentamente sobre a obra, Queiroz considera o seguinte sobre os aspectos de forma:

Como a maioria das peças da coletânea, a forma d’ *O Boizinho* é única no sentido que não se conforma facilmente aos modelos tradicionais. Se somente o contorno for considerado, a peça possui duas partes bem definidas (cc. 1 -30 e 31 – 76) com inícios idênticos [...]. Entretanto, a forma binária não é o melhor modo de entender a peça. As duas partes são claramente divisíveis entre subseções bem definidas, o que sugere um sentido rapsódico generalizado (QUEIROZ, 2013, p. 96).

Ainda sobre a questão da forma, Queiroz deixa transparecer uma ação de segmentação com base nas variações de agógica indicadas na própria obra e propõe (figura 2.4-1) o seguinte diagrama:

⁵² Rodrigo Miranda Queiroz dedica o quarto capítulo inteiro de sua Tese à análise d’ *O Boizinho de Chumbo*. Faremos referências a este trabalho regularmente.

Figura 2.4-1. Diagrama de forma d' *O Boizinho de Chumbo* segundo Rodrigo Queiroz.

Fonte: QUEIROZ, 2013, p. 98.

Decorre que não existe uma diferenciação tão clara entre seções, tornando difícil a segmentação. Carla Gorni (GORNI, 2007, p. 96) efetua um recorte em cinco seções que, segundo ela mesma, acompanha as indicações de mudança de andamento: **A** (cc.1 - 13), **B** (cc.14 - 28), **C** (cc.28 - 49), **D** ou **A'** (cc.50 - 62) e **E** (cc.63 - 76).

Neste momento, nos deparamos com uma questão-impasse: a dificuldade de consignar a obra a um arco formal compatível com as unidades estruturais em seu conteúdo. O problema em se definir a forma provém da ambiguidade no tratamento de suas camadas mais salientes em que os temas e o acompanhamento são alternadamente articulados como protagonistas e coadjuvantes na concatenação dos eventos. Essencialmente monotemática, as melodias são variantes ambientadas a partir da canção indígena *Môkôcê Cê-Maká*⁵³; o acompanhamento, um samba estilizado de rítmica marcante, introduz a obra juntamente com a primeira das variantes.

A ambiguidade é acentuada no compasso 28 na retomada da introdução no mesmo passo do samba estilizado inicial, ação que é refocilada pela indicação *Tempo I^o* (M: 80 = ♩).

Em um contexto tradicional da teoria musical, este ponto seria intuitivamente definível como Recapitulação. Ocorre que esta expectativa é frustrada por conta da dissociação do samba com a variante melódica de abertura. Neste lugar, ao invés da convergência integral dos elementos do início, apenas o samba remanesce. Esta primeira

⁵³ A versão aqui tomada como referencial para as análises foi empregada por Villa-Lobos na série *Canções Típicas Brasileiras*, sem registro de data de arranjo, nem nos autógrafos nem nas partituras impressas. O compositor utiliza-se da versão recolhida por Edgar Roquette Pinto (identificada como fonograma 14601) durante a expedição de 1912 à Serra do Norte no Mato Grosso e liderada por Cândido Mariano Rondon. Consta de que Villa-Lobos manuseou os cilindros que continham os fonogramas a ponto de quase danificá-los (APPLEBY, 2002, p. 82). Há indícios também de que pouquíssimos cilindros cerâmicos se encontram intactos e em condições de uso no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

variante é permutada por uma terceira, o que dificulta a decisão por uma Recapitulação em sentido estrito. O impasse se acentua ainda mais pelo fato de a primeira variante ressurgir em um momento posterior da peça acompanhada por uma variação reconfigurada do samba.

Em vista da problematização acima exposta, definiremos o diagrama de forma d' *O Boizinho de Chumbo* após uma análise prévia das questões melódicas envolvidas.

2.4.1 Considerações prévias

2.4.1.1 Sobre a evocação da canção indígena *Môkôcê Cê-maká*

Após um longo período de aproximações e distanciamentos das peças do segundo volume da *Prole do Bebê*, adquirimos uma certa familiaridade no tocante aos seus aspectos mais intrínsecos, em especial aqueles que dizem respeito à transformação e ambientação de melodias do populário brasileiro. Estas questões têm sido fundamentais em nossa pesquisa, ao mesmo tempo mananciais de informação de base para a análise e compreensão dos processos composicionais do ciclo.

A variante de abertura d' *O Boizinho de Chumbo* - uma melodia com feição cromática descendente e características rítmicas sincopadas - dificultou sobremaneira a aproximação auditiva com alguma canção popular ou melodia folclórica conhecida. A vivência do intérprete Homero de Magalhães com a obra pianística de Heitor Villa-Lobos, sedimentada em sua tese de doutorado (MAGALHÃES, 1994), sinalizou-nos uma possibilidade de interseção com a canção/motivo de ninar indígena *Môkôcê Cê-maká*⁵⁴. A título de comparação, extraímos a frase inicial desta canção imersa em dois contextos diferentes (figura 2.4.1.1-1), a primeira na canção homônima pertencente ao ciclo *Canções Típicas Brasileiras* e a segunda n' *O Boizinho de Chumbo*:

⁵⁴ Em referência à canção/fragmento *Môkôcê Cê-maká* adotaremos ao longo do texto a expressão “motivo Môkôcê”.

Figura 2.4.1.1-1. Motivo Môkôcê extraído das *Canções Típicas Brasileiras* (c. 3) e d' *O Boizinho de Chumbo* (cc. 5 – 6).

Assim, a despeito das diferenças enarmônicas⁵⁵ e de rítmica, os trechos expostos contém o mesmo recorte da escala cromática, o que nos incentiva adotar a primeira variante da canção *Môkôcê Cê-maká* como entidade melódica preponderante do segmento inicial d' *O Boizinho de Chumbo*.

2.4.1.2 Sobre a monotemacidade

Além do trecho acima considerado, nota-se a incidência de mais três variantes ao longo da peça e que coincidem com as marcações de andamento: uma protomelodia⁵⁶ com início no final do compasso 13 - *Tempo I^o* - um tema em substituição ao do início no compasso 34, coincidente com o trecho polêmico a respeito da possível Recapitulação-*Tempo I^o* (M: 80 = ♩) - e finalmente uma última unidade a partir do compasso 50 - *Lent* - (M: 69 = ♩) - representando a retomada quase literal da melodia exposta no começo da peça.

Não obstante a acentuada distinção sonora entre estes elementos, mostraremos a seguir relações de derivação dos mesmos a partir da canção indígena.

A protomelodia com início no final do compasso 13, assim definida por tratar-se de um “esboço” de um cânone imitativo com separação de oitava, resvala na canção indígena

⁵⁵ Aqui a Teoria dos Conjuntos opera com grande eficiência, particularmente no que concerne ao conceito de Classes de Alturas.

⁵⁶ Termo usado por Sílvia Ferraz em sua análise do *Rudepoema*, peça para piano de relevo da fase modernista de Villa-Lobos, contemporânea ao nosso objeto de estudo (FERRAZ, 2012, p. 204).

sob o ponto de vista das alturas, constituindo uma espécie de variante retrogradada do motivo *Môkôcê*. Comparem-se os trechos na figura 2.4.1.2-1 que segue:

Figura 2.4.1.2-1. Protomelodia (c. 13) como variante retrogradada de *Môkôcê Cê-maká* (c. 3).

O foco recai a partir de agora sobre o segmento mais controverso da peça - compasso 28 – que, como já comentado, sugere sonoramente uma Recapitulação. A aproximação desta terceira variante melódica com a canção indígena é tênue, fugaz. Atribuímos à figuração de ornamentação desta última (figura 2.4.1.2-2) o elo de ligação com o motivo *Môkôcê*.

Figura 2.4.1.2-2. Comparação entre o motivo *Môkôcê* (c. 3) com a terceira variante (cc. 34 – 37).

A quarta (e última) variante melódica tem início no compasso 50. Por sua proximidade com a melodia do início (praticamente uma transposição de um tom), esta variante, sob o ponto de vista tradicional, seria esperada no lugar da terceira juntamente com o acompanhamento em samba estilizado no compasso 28, fato que estabeleceria então a famigerada Recapitulação. Antes de prosseguir, comparemos as duas variantes (figura 2.4.1.2-3):

Figura 2.4.1.2-3. Comparação entre a primeira (cc. 5 – 13) e a última variante melódica (cc. 50 – 57).

Primeira Variante Melódica

Quarta Variante Melódica

2.4.1.3 Sobre a Coda

A despeito do questionamento levantado até o presente momento, a Coda é um dos segmentos que se define com maior clareza enquanto componente formal, uma síntese desinencial dos elementos disponibilizados ao longo da peça.

Em primeiro lugar, o compositor revitaliza nos últimos compassos o tricorde do início (figura 2.4.1.3-1), determinante da sonoridade prevalente do samba estilizado que permeia a obra⁵⁷.

Figura 2.4.1.3-1. Tricorde 3-4 no início (c. 2) e na Coda (c.71).

3-4 (0 1 5)

⁵⁷ Note-se que, apesar de compostos por notas diferentes, os tricordes pertencem à mesma Classe de Conjuntos representada por 3-4.

O Lá subgrave (primeira tecla do piano) que marca o pulso do samba no início e no meio da peça também reaparece na Coda (figura 2.4.1.3-2). Neste caso divide as atenções com o Sib (vizinho por grau conjunto), uma alusão a um momento deflagrado no compasso 28.

Figura 2.4.1.3-2. Sib e Lá subgraves em seção intermediária (c. 28) e na Coda (cc. 63 – 64).

Finalmente, não poderíamos deixar de revelar a presença do motivo *Môkôcê* que impregna a Coda, personificado em afinidade com a segunda das variantes. Seguem amostras (figura 2.4.1.3-3):

Figura 2.4.1.3-3. Amostras do motivo de *Môkôcê Cê-Maká* na Coda (cc. 63, 64, 67 e 72).

2.4.1.4 Conclusões sobre a forma d' *O Boizinho de Chumbo*

Frente ao que observamos até o presente momento, cabe flexibilizar nossas pontuações sobre a forma d' *O Boizinho de Chumbo*. O fato é que se percebe um compositor mais envolvido com a estética moderna do início do século XX do que, por exemplo, nos quartetos, onde ele procura o diálogo com as formas clássicas (Sonata, Rondó) ou mesmo a Forma Cíclica, evidenciada em várias obras de juventude. Assim, baseados na percepção auditiva em comunhão com as análises realizadas, decidimos por considerar o termo Recapitulação inadequado e adotamos uma nomenclatura um pouco mais maleável para distinguir as seções e subseções. Um diagrama de forma possível é o que expomos na figura 2.4.1.4-1 que segue.

Figura 2.4.1.4-1. Diagrama de forma possível para *O Boizinho de Chumbo*.

2.4.2 Análise da Seção I

A Introdução de quatro compassos impõe o caráter musical que será disseminado por toda a peça. A tecla mais grave do piano (Lá0) é percutida solitariamente no primeiro compasso como em imitação ao surdo⁵⁸ de marcação que abre espaço ao samba estilizado a partir do segundo compasso. Tem-se a formação de um padrão polirrítmico que se configura pela combinação métrica 4:3. A contabilização das unidades dos compassos 2 e 3 (figura 2.4.2-1) produz um agrupamento simétrico cujo eixo passa pelo trítono Fá - Si.

Figura 2.4.2-1. Formação de eixo de simetria no início d' *O Boizinho de Chumbo* (c. 2).

Interessante observar que as pulsações do Fá harmonizado pelo Dó e Réb produzem uma simetria em relação ao compasso ternário, como que estabelecendo uma relação de equilíbrio métrico. Cabe pontuar que o Fá é a nota sob a qual passa o eixo de simetria. A figura 2.4.2-2 que segue descreve a situação:

⁵⁸ Não há evidências de contato do compositor Villa-Lobos com este instrumento de percussão inventado por Alcebíades Barcelos, o Bide (SEVERIANO, 2008, p. 119).

Figura 2.4.2-2. Simetria métrica do Fá e do Réb (c. 2).

O deslizamento do Fá em direção ao Mi no compasso 4 promove uma quebra da simetria vigente. Efetivamente, o cenário a partir do segmento seguinte (compasso 5) passa a comportar três camadas distintas, sendo que apenas a camada intermediária – que caracteriza o samba estilizado - remanesce do segmento anterior. A camada superior é representada pela primeira variante da canção *Môkôcê Cê-maká* e a inferior passa a contar com a tríade de Mi bemol menor que sustenta a apresentação da variante na superfície.

A confluência de todas as componentes do início do compasso 5 contabiliza uma sonoridade muito próxima da coleção acústica representada pelo conjunto 7-34. No nosso caso temos a formação do 7-32 [3,10,6,1,0,5,9], uma espécie de variedade desta coleção em “modalidade menor”.⁵⁹ O ponto em questão é marcante e assim resolvemos retratar o momento (figura 2.4.2-3):

⁵⁹ Algumas estruturas triádicas e progressões de baixos da camada mais grave seduziram Rodrigo Queiroz a considerar *O Boizinho de Chumbo* como uma peça de características tonais. O autor chega mesmo a fazer uma análise harmônica completa da peça (QUEIROZ, 2013, p. 97) com base em códigos prescritos pelas teorias convencionais. Refutamos veementemente este pensamento no sentido de ser uma proposta incongruente com os alinhamentos estéticos e perceptivos da resultante sonora da obra.

Figura 2.4.2-3. Formação do conjunto 7-32 no início da exposição da primeira variante de *Môkôcê Cê-maká* (c. 5).

A primeira variante da canção indígena desenvolve-se melodicamente de modo lânguido e sincopado até o compasso 13, enfatizando o caráter suspensivo da obra (figura 2.4.2-4). O samba estilizado se mantém renitente como uma espécie de ostinato em sustentação aos acontecimentos do entorno. Extraímos a melodia da camada superior e expusemos como segue:

Figura 2.4.2-4. Primeira variante de *Môkôcê Cê-maká* e seus desdobramentos (cc. 5 – 13).

O salto melódico abrupto na transição do compasso 11 para o 12 na figura acima de fato é suavizado por uma figuração de conexão resultante do esfacelamento da camada do samba estilizado. Esta figuração (figura 2.4.2-5) comporta três camadas de características independentes que evoluem de modo justaposto e também intercalado: uma inferior com base na téttrade **Dm7**; uma intermediária composta pelas notas da téttrade de **Ebm7** com sétima e a superior baseada na coleção pentatônica de Dó tendo o próprio Dó como nota ausente.

Figura 2.4.2-5. Camadas com características distintas sobrepostas em figuração de conexão (c. 11).

Novamente o jogo de teclas pretas e brancas determina o recorte da figuração acima onde o conteúdo da camada interna (tétrade de **Ebm7**) se adapta às teclas pretas enquanto as camadas extremas assentam-se sobre as brancas (tétrade de **Dm7** e pentatônica de Dó). A camada de base se comporta de modo independente, contrapondo à figuração uma textura em tricordes.

Os compassos 12 e 13, desinenciais ao que denominamos subseção **A1**, testemunham como que uma redução da textura para dois estratos configurados em tricordes. Interessante observar que este alinhamento promove uma simetrização independente (figura 2.4.2-6) em cada sistema do compasso 12, formadas a partir da contabilidade dos tricordes presentes no cenário. Segue o recorte:

Figura 2.4.2-6. Simetria Bilateral formada sobre o tricorde 3-9 (c. 12).

Note-se que os tricordes-eixo de cada sistema são apenas parte da mesma classe de conjuntos, tendo somente o Solb como nota comum.

Tem início ao final do compasso 13 a subseção **A2**, demarcada pela incidência da segunda variante de *Môkôcê Cê-maká* (vide figura 2.4.1.2-1). Como já comentado, a variante é apresentada em um “esboço” de cânone imitativo com resposta a uma quinta justa composta nas duas primeiras incidências e uma oitava justa nas duas últimas. O procedimento de propostas e respostas do cânone se prolonga até o início do compasso 17. A este quadro é contraposta uma figuração que se desenvolve de modo diferenciado ao exposto na figura 2.4.2-5. Sempre em pares consecutivos, fato que outorga uma sonoridade intervalar de natureza harmônica, configura-se por duas linhas que descrevem movimentos distintos: acima, uma linha que alterna uma tecla preta e uma branca formando pares de notas apartados por um semitom e abaixo, uma linha que descreve um movimento em “ziguezague” que alterna (inicialmente) intervalos de 6 semitons, 2 semitons e 5 semitons (figura 2.4.2-7). Tem-se um princípio de ideia cíclica:

Figura 2.4.2-7. Ciclo reiterativo em figuração de “ziguezague” (c. 14).

Paulo de Tarso Salles dedica à figuração em “ziguezague” um espaço especial de seu livro tal o grau de relevância que assume na obra do compositor brasileiro. Acerca do assunto, considera que

Certas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa. Tal sinuosidade chega ao ponto em que se tem impressão de ouvir duas linhas melódicas expressas em um único instrumento, principalmente quando esta figuração é executada por um instrumento de sopro, ou de arco (SALLES, 2009, p. 114).

A progressão intervalar proposta no ciclo inicial da figura 2.4.2-7 sugere uma ideia palindrômica, tendo o intervalo de quarta justa como eixo e cuja sucessão se acomoda do seguinte modo: 6st – 2st – 5st – 2st – 6st. Ocorre que na terceira repetição do ciclo, o

compositor redefine algumas alturas, trocando o Si⁴ por Sib⁴ e o Ré⁵ por Réb⁵. Esta ação modifica essencialmente a combinação da linha inferior do ziguezague que passa a contar com a sucessão 5st – 1st – 4st – 1st – 6st.

O fato é que todo o conteúdo intervalar da figuração em questão faz parte de um projeto maior composto por cinco ciclos e que gera um palíndromo de largo alcance que vai do início no compasso 14 e final no compasso 17, tendo como eixo de simetria o trítone Sib – Mi da segunda metade do compasso 15. A redução que segue (figura 2.4.2-8) torna apreciável este fenômeno:

Figura 2.4.2-8. Palíndromo formado a partir de figuração (cc. 14 – 17).

Detectamos três erros de edição na partitura da Max Eschig na parte final da figuração. Um Réb no lugar de um Ré, um Fá# no lugar de um Fá e um Ré no lugar de um Ré#, todos no compasso 16 (figura 2.4.2-9). A comparação com os manuscritos é uma das possibilidades deste trabalho.

Figura 2.4.2-9. Fá# errado na edição da Max Eschig em comparação com o Fá correto do manuscrito (c. 16).

Computamos um possível esquecimento do compositor na grafia de um bemol ainda no compasso 14 (figura 2.4.2-10). Sem esta alteração o palíndromo não se consolida⁶⁰.

Figura 2.4.2-10. Possível erro do compositor (c. 14).

O procedimento imitativo com base na canção indígena estabelecido no sistema inferior tende ao esfacelamento a partir da metade do compasso 17, dando lugar a uma figuração tercinada em oitavas. Por sua vez, a figuração do sistema superior também em tercinas e que determinou o palíndromo acima discutido, passa a operar por semicolcheias abrindo espaço a um novo desenho cíclico. As ideias são complexas e geram ciclos independentes que são concatenados sobrepostamente de modo que suas unidades constituintes se entrecrocaram. Podemos adiantar que ambos os procedimentos têm como base comum o jogo entre teclas pretas e brancas do piano.

A desarticulação do palíndromo do sistema superior produz a figuração em semicolcheias que é conduzida por contração e expansão intervalar. Dois ciclos são gerados, cada um contendo três grupos de semicolcheias separados por quatro semitons. Representamos o primeiro ciclo na figura 2.4.2-11:

⁶⁰ Cabe cogitar se o erro não estaria no Sib na outra ponta do palíndromo. Neste caso, o compositor neutraliza o bemol do primeiro Si com um bequadro no Si logo a seguir, deixando às claras sua real intenção.

Figura 2.4.2-11. Ciclo formado no sistema superior conduzido por fragmentos separados por 4 semitons e que comporta combinações diferentes entre teclas pretas e brancas, produzindo relações intervalares autônomas (cc. 17 – 18).

Uma espécie de estabilização tem lugar ao final da ação de expansão e contração intervalar acima descrita. Processos recessivos têm-se mostrado recorrentes como prenunciadores de mudança de atividade musical, cesuras e cortes abruptos nas obras até aqui investigadas. Expomos abaixo um retrato do final do compasso 19 (figura 2.4.2-12), que detém estas características:

Figura 2.4.2-12. Retrato do momento de recessão da atividade musical do sistema superior n' *O Boizinho de Chumbo* (c. 19).

No sistema inferior (figura 2.4.2-13), o esfacelamento do processo imitativo da segunda variante de *Môkôcê* também enseja uma ideia cíclica em defasagem com o acima exposto.

Figura 2.4.2-13. Ciclo reiterativo na camada inferior (cc. 17 – 18).

Mantendo o mesmo mecanismo de alternância entre teclas, Villa-Lobos modifica a segmentação, o que produz uma ideia cíclica diferente (figura 2.4.2-14). O ciclo é conduzido pelas teclas pretas e apresenta uma sequência intervalar formada por espaços de três e dois semitons intercalados que são pertinentes às coleções pentatônicas.

Figura 2.4.2-14. Desenvolvimento de ideia cíclica em figuração da camada inferior coordenada por alternância de intervalos de três e dois semitons entre teclas pretas (cc. 18 – 19).

Observe-se que se somarmos as componentes da coleção pentatônica de Solb nas teclas pretas e do conjunto 5-20 [4,5,11,0,9] formado a partir das brancas, tem-se a materialização de uma coleção de dez unidades (figura 2.4.2-15) que possui um eixo de simetria de soma igual a nove⁶¹.

⁶¹ Larry Solomon classifica conjuntos com até doze unidades constituintes. Para o caso do conjunto resultante da soma das componentes da pentatônica com as do 5-20, o conjunto resultante é o 10-5*, onde o “*” significa que este conjunto mantém suas características quando submetido a inversão (SOLOMON, on-line).

Figura 2.4.2-15. Formação de eixo de simetria a partir da somatória de componentes oriundas de teclas pretas e brancas.

Novamente aproveitamos para apontar um erro na edição da Max Eschig (figura 2.4.2-16). O último par oitavado do terceiro grupo de tercinas do compasso 19 deveria ser formado por duas notas Dó#. Na partitura aparece um Dó# e um Mi#. Comparamos abaixo com o manuscrito para elucidarmos esta questão.

Figura 2.4.2-16. Dó# errado na edição da Max Eschig em comparação com o Do correto do manuscrito.

O segmento descrito na figura precedente deságua, num último suspiro, em dois elementos: o primeiro é um fragmento operado por retrogradação não literal da segunda variante de “Môkôcê” e o segundo, uma figuração que ecoa dos passos inaugurais do palíndromo do início do compasso 14, como bem observa Rodrigo Queiroz (QUEIROZ, 2013, p. 104). Mais uma vez presenciamos o reaproveitamento de materiais presentes em

segmentos apartados (figura 2.4.2-17), neste caso permutados do início para o final da subseção **A2**.

Figura 2.4.2-17. Permutação de materiais entre segmentos apartados (c. 14 e c. 19).

O processo recessivo comentado conduz ao trecho composto por uma figuração cíclica em semicolcheias. Novamente Villa-Lobos tira proveito da topografia do piano, configurando um tipo de gesto abrupto descendente com finalidade de elemento de transição entre seções. Dois ciclos de três agrupamentos cada (figura 2.4.2-18) são formados a partir do início do compasso 20.

Figura 2.4.2-18. Jogo de teclas Pretas e Brancas e ciclos reiterativos em figuração de transição entre seções (cc. 20 – 23).

Se contabilizarmos os elementos da camada superior, incluindo a componente desinencial produzida por passo de semitom pertinente à voz do contralto na mão direita (assinalado na figura acima por “st”), teremos os seguintes diagramas de representação de fórmula pianística (figura 2.4.2-19) para os três passos do primeiro ciclo:

Figura 2.4.2-19. Fórmula pianística dos membros do primeiro ciclo de figuração (cc. 20 – 21).

Como se percebe, a única semelhança intervalar para o sistema superior é o passo de semitom desinencial a cada membro do ciclo. Por sua vez, além da alternância entre teclas do piano, o sistema inferior contém um fator de coerência sob o ponto de vista da ergonomia. Apesar das relações intervalares não serem as mesmas, este fator é resultado da abertura constante da mão esquerda necessária para a acomodação dos pares. Observe-se o diagrama:

Figura 2.4.2-20. Equidistância entre pares de notas na mão esquerda (cc. 20 – 21).

Geometricamente, constata-se que o compositor produz uma ideia cíclica imbricada com a da figura 2.4.2-17 ao reproduzir os pares de alguns agrupamentos por meio de espelhamento em torno de um eixo horizontal. Reconstruímos a seguir (figura 2.4.2-21) o

trecho da figura 2.4.2-18 representando sem hastes os agrupamentos que incorporam esta propriedade.

Figura 2.4.2-21. Ciclo reiterativo baseado em pares reproduzidos por espelhamento (cc. 20 – 23).

Uma forma alternativa de pesquisa concernente à integração de ambas as camadas seria considerar a formação de tríades pertinentes a cada grupo de combinação de teclas e posteriormente acomodá-las em uma única rede de transformações. Se segmentadas estrategicamente, suas componentes formam as seguintes tríades: **F#** e **F** para o sistema superior e **F#** e **B^o** para o inferior, tendo **F#** comum aos dois sistemas. Apresentamos nossas escolhas (figura 2.4.2-22) para o recorte destas tríades:

Figura 2.4.2-22. Formação das tríades de **F**, **F#** e **B^o** por meio de segmentação específica (cc. 20 – 23).

Aproveitamos para inserir as tríades de **F**, **F#** e **B^o** (figura 2.4.2-23) na rede de transformações de Baker que incorpora tríades diminuta (vide figura 1.2-12) de modo a visualizar a disposição espacial das mesmas.

Figura 2.4.2-23. Disposição espacial das tríades **F**, **F#** e **Bº** na Rede de Baker.

Diferentemente de alguns casos abordados nas análises das obras anteriores, não se pode prever um fator de equilíbrio entre as tríades acima expostas. Ocorre que a quantidade e os tipos de passos necessários para as transformações entre as mesmas são diferentes. A transformação de **Bº** em **F** requer uma sequência de passos “-L”, “R”, “P” e “R”. A transformação de **Bº** em **F#** requer os passos “-L”, “R”, “-L” e “-L”. Já os passos necessários para se transformar **F** em **F#** são “-L”, “-L” e “P”. Além do mais, deve-se levar em conta que as transformações “R” operam por deslizamento de um tom inteiro enquanto que as demais por semitom.

O gesto abrupto descendente do trecho final da subseção **A2** transcorre com uma espécie de transposição sob o ponto de vista da topografia do piano, com vistas a manter os mesmos tipos de combinações entre teclas pretas e brancas. Interessante observar que Villa-Lobos reorganiza as componentes da figuração engendrando um ciclo estendido (figura 2.4.2-24) que comporta desta vez quatro grupos de semicolcheias. Esta reengenharia possibilita resgatar a progressão intervalar que alterna dois e três semitons (vide figura 2.4.2-14).

Figura 2.4.2-24. Ideia cíclica e alternância de intervalos de dois e três semitons (cc. 23 – 26).

Todo o processo de gesto descendente converge para uma área de recessão textural nos compassos 26 e 27, a qual antecede a uma retomada de elementos apresentados no início da obra. Esta área de recessão apresenta como nota pulsada o Sib subgrave, um semitom acima do Lá subgrave representativo do surdo do samba estilizado do início da peça. A convivência destas duas unidades cria uma sensação de “ambiguidade” que, como veremos mais adiante, demonstram tratar-se de um ato intencional cujas implicações abrangem toda a obra. Villa-Lobos fará uma releitura desta situação em figuração de base, incorporando ambas as unidades no compasso 50, momento a partir do qual tornaremos a discutir esta questão.

Como vimos, a famigerada recapitulação é malograda pela presença de uma terceira variante de *Môkôcê Cê-maká* ao invés da primeira, como seria esperado.

2.4.3 Análise da Seção II

Tem início no compasso 28 a seção II, ponto coincidente com a subseção **A3**, assim denominada a partir das reflexões e conclusões sobre a forma d’ *O Boizinho de Chumbo* (vide figura 2.4.1.4-1). A retomada literal do samba estilizado do início da peça desabilita a repetição de uma análise pormenorizada deste segmento. Com relação ao tema que aí se apresenta e que contém características que remetem ao motivo *Môkôcê* (vide figura 2.4.1.2-2), gostaríamos de representá-lo sem as devidas ornamentações (figura 2.4.3-1), com o intuito de melhor apreciar seu contorno melódico.

Figura 2.4.3-1. Tema que contém as ornamentações que assumimos como constituintes da “terceira variante” do motivo Môkôcê. Observe que as ornamentações foram suprimidas (cc. 34 – 47).

O fluxo musical é alterado repentinamente no compasso 39 em um ponto que coincide com o alargamento dos ornamentos representativos do motivo Môkôcê. Tem lugar um acompanhamento figurativo em tercinas que novamente privilegia a oposição de teclas do piano. Villa-Lobos faz opção por um recorte cuja combinação de notas produz tricordes da classe de conjuntos 3-5. Um esboço de ideia cíclica começa a ser esboçado no compasso em questão. Note-se a teia intervalar criada (figura 2.4.3-2) que integra melodia e acompanhamento em torno dos espaçamentos de um, dois e sete semitons.

Figura 2.4.3-2. Trecho formado a partir de compatibilidade intervalar entre melodia e acompanhamento (c. 39).

O fator de topografia do teclado novamente é o fio condutor dos recortes de mão direita acima representados que recai especificamente sobre as teclas pretas. A ideia básica alterna um bloco de três notas que é intercalado com uma nota simples. O mecanismo propicia o confinamento de três teclas pretas entre duas brancas de modo que o intervalo entre

a primeira branca e a primeira preta seja de um semitom. O passo seguinte que alterna a nota simples é configurado por um tom inteiro descendente. O diagrama adiante (figura 2.4.3-3), representativo do primeiro bloco do compasso 39, mantém claras estas relações:

Figura 2.4.3-3. Fórmula pianística do compasso 39.

O trecho que segue progride e evolui sobre o mesmo tipo de construção. Observe-se que Villa-Lobos dimensiona a figuração de base de modo a produzir uma ideia cíclica gerenciada por meio de simetria translacional. É notável o fato de que o compositor demarca o trecho acondicionando-o entre os dois agrupamentos cuja contabilidade das componentes reproduz conjuntos de mesma classe daqueles utilizados no acompanhamento em samba estilizado, ou seja, o 3-4 e o 3-3. A seguir vamos expor o trecho (figura 2.4.3-4) e compará-lo com um trecho do samba.

Figura 2.4.3-4. Trecho submetido à simetria translacional encapsulado entre conjuntos de mesma classe daqueles utilizados na figuração do samba estilizado (cc. 40-41 e 2-3 respectivamente).

Uma avaliação um pouco mais depurada das relações internas entre as componentes da figuração (figura 2.4.3-5) permite apreciar uma construção que se conforma a partir de quatro coleções pentatônicas completas: Mib, Fá, Solb e Sol.

Figura 2.4.3-5. Figuração de base conformada a partir de coleções pentatônicas. Em tom de cinza foram marcadas as teclas brancas e em preto as pretas (cc. 40 – 41).

Note-se que a camada das notas isoladas tem uma combinação de teclas pretas e brancas, única possibilidade para perfazer a pentatônica de Mib.

A partir do compasso 42 ocorre uma reordenação das componentes em direção à recapitulação do tema do início da seção II substanciada pela indicação “a Tempo”. Esta reordenação é conduzida pela aproximação espacial da camada de acompanhamento e de melodia que evoluem unidirecionalmente em sentido descendente, apesar de entrecrocarem em rítmicas contrastantes. Observe-se que o fragmento melódico proposto pelo compositor ao

final do compasso 41 funciona como elemento de conexão e está condicionado a uma rítmica sincopada em grande proximidade à do samba estilizado, o que resgata uma das características primordiais da base da peça pela via melódica. Além disso, este fragmento transcorre por sobre uma parcela significativa da OCT_{2,3}, produzindo o conjunto 7-31 [6,5,3,2,0,11,8]. Veja a figura 2.4.3-6 que segue:

Figura 2.4.3-6. Elemento de conexão (cc. 41 – 42).

Outra vez nos deparamos com apenas um esboço de recapitulação que logo se desmantela no compasso 45 em um trecho onde o tema aí presente sofre um processo de atomização que resulta em duas componentes descendentes por semitom. Ressaltamos o trecho em questão e comparamos com o fragmento descendente pertinente ao tema mencionado (figura 2.4.3-7):

Figura 2.4.3-7. Fragmento do tema do início da seção II proliferado na parte final do mesmo (cc. 34 – 36 e cc 44 – 45 respectivamente).

A textura é expandida tanto quantitativamente quanto espacialmente, de modo que três sistemas são necessários para acomodar as componentes. A sensação de instabilidade é instaurada em um processo que tende ao esfacelamento ao final do compasso 47, habilitado por desaglutinação das unidades operada por afastamento espacial. Essencialmente uma variação da figuração entreposta entre os compassos 39 e 41, tem-se agora uma combinação

de tricordes das classes 3-2 e 3-6 (figura 2.4.3-8) que alternam com notas simples as quais produzem uma ideia cíclica.

Figura 2.4.3-8. Ideia cíclica em figuração de transição (cc. 47 – 49).

As pentatônicas de Fá, Solb e Sol (vide figura 2.4.3-5), estabelecidas a partir da combinação de teclas brancas e pretas, rege a formação dos tricordes. Em acréscimo, Villa-Lobos interpõe a seguir uma combinação de teclas pretas e brancas na camada referente às notas simples, materializando uma sonoridade referente ao conjunto 7-21 [3,1,10,6,7,11,2], basicamente a combinação de componentes dos acordes **Gb6** e **G**. O trecho assume características de figuração descendente (figura 2.4.3-9), desta feita não tão abrupta quanto outras tantas já avaliadas ao longo da coleção.⁶²

Figura 2.4.3-9. Figuração formada a partir da combinação de teclas pretas e brancas em trecho de transição entre seções (cc. 47 – 49).

⁶² Mais uma vez o compositor utiliza uma variante da componente melódica representada na figura 2.4.3-6 como via de acesso ao trecho que contém a figuração em questão.

Encerramos este episódio com a fórmula pianística de um recorte da figuração em questão (figura 2.4.3-10), especificamente o primeiro tricorde e a nota simples subsequente.

Figura 2.4.3-10. Fórmula pianística da figuração que privilegia a alternância entre teclas pretas e brancas (cc. 47).

Toda a recessão textural acima exposta conflui para o polêmico compasso 50, suscitador de questionamentos a respeito da malfadada recapitulação do início da peça. Configura-se aí uma quarta variante do motivo Mômômê anteposta como abertura do tema subsequente que reputamos tratar-se de uma repetição quase literal (com transposição um tom abaixo) do tema de abertura. Já desenvolvemos esta questão no capítulo que trata da monotemacidade presente n' *O Boizinho de Chumbo* e representamos na figura 2.4.1.2-3.

O acompanhamento pertinente ao trecho em consideração é submetido a um tratamento que modifica a pulsação do Lá subgrave do início da obra para uma figuração muito próxima do acompanhamento sincopado da camada relativa à mão direita. Por sua vez, o acompanhamento original da mão direita sofre uma variação cuja essência repousa em retrogradação do ritmo do início. Seque o esquema (figura 2.4.3-11) que esclarece.

Figura 2.4.3-11. Processo de transformação da camada de acompanhamento relacionado a pontos apartados da obra (c. 2 e c. 50).

Neste ponto então retomamos a questão da sensação de “ambiguidade” proposta pela presença do Sib e o Lá subgraves que pulsam em representação ao surdo do samba estilizado que deixamos em aberto atrás. Como comentado, a partir daqui Villa-Lobos faz conviver estas duas unidades na figuração da base – uma oitava acima a bem da verdade – como em justificativa à sua ação anterior. Apresentaremos no mesmo plano um instantâneo de cada momento (figura 2.4.3-12) a título de explicitar esta intenção.

Figura 2.4.3-12. Ambiguidade em tom de brincadeira proposta pela convivência do Sib e Lá subgraves em pontos diferentes d’ *O Boizinho de Chumbo* (cc. 26 – 29 e c. 50).

A camada de base que incorpora o par de notas graves Lá – Sib dá espaço à figuração que denominamos de terceira variante do motivo Môkôcê a partir do compasso 54. O compositor inicia assim um processo que visa coligar as variantes do motivo Môkôcê em

um mesmo segmento que, juntamente com a quarta variante temática, compõem o panorama musical do trecho em questão. Segue a figura 2.4.3-13.

Figura 2.4.3-13. Integração da terceira variante do motivo Môkôcê ao cenário do final da seção II (c. 54).

A quarta variante melódica, essencialmente de feição cromática, adquire a partir do compasso 58 um contorno quase que integralmente diatônico em direcionalidade ascendente. Esta tendência vem acompanhada por uma modificação substancial na figuração de base que passa a atuar em movimento de “zig-zague” descendente configurado sobre a alternância de teclas pretas e brancas. Com o intuito de apreciar esta transição do cromático ao diatônico, expomos abaixo (figura 2.4.3-14) a variante melódica acompanhada do segmento diatônico complementar, incorporando todos os elementos até o momento que antecede a Coda.

Figura 2.4.3-14. Quarta variante melódica acompanhada de trecho complementar com feição diatônica (cc. 50 – 62).

A figuração em “ziguezague” referente à mão esquerda em muito se aproxima do caso discutido anteriormente e exposto nas figuras 2.4.2-13 e 2.4.2-14. Ocorre que, naquela ocasião, o conjunto formado pelas teclas brancas em alternância com as pretas (pentatônica de Solb) era o 5-20 [4,5,11,0,9]. Para o caso atual tem-se a formação do 5-34 [9,7,5,2,11], um conjunto também não-simétrico como o 5-20 que, quando tem suas unidades individuais somadas às unidades da pentatônica referente às teclas pretas, produz um agrupamento simétrico (figura 2.4.3-15).

Figura 2.4.3-15. Formação de simetria a partir de combinação de componentes oriundas de teclas pretas e brancas do piano (cc. 61 – 62).

Note-se o uso do par Lá – Sib, na camada da mão direita dos últimos compassos da seção **II**, momento em que o compositor retoma esta ação alternando estas duas componentes no topo de blocos acórdicos. Um certo tom de ambiguidade (figura 2.4.3-16) é reforçado por sentidos musicais divergentes propostos para cada uma das camadas presentes: a superior se mantém estática, em sentido linear, enquanto a inferior transcorre em gesto descendente (ziguezague), dinâmico, inferindo uma perspectiva que remete a uma sensação de instabilidade e movimento.

Figura 2.4.3-16. Sentido ambíguo intensificado ao final da seção II (cc. 61 – 62).

2.4.4 Análise da Coda

Com efeito, dirimimos a partir deste ponto qualquer dúvida com relação a existência de um possível fator de ambiguidade em relação ao par Lá – Sib. Villa-Lobos faz uso desta díade ao longo de todo *O Boizinho de Chumbo*, confrontando estas sonoridades já no momento de abertura da peça. A Coda confirma esta intencionalidade, em especial na camada mais grave que é composta essencialmente pela alternância das mesmas. Assim, advogamos a favor do uso destas componentes como elementos de estruturação e compilamos a seguir (figura 2.4.4-1) os vários momentos em que foram empregadas conjuntamente.

Figura 2.4.4-1. Par Lá – Sib como elemento estruturador.

A textura é expandida de modo incisivo para cinco camadas em quatro sistemas. O segmento como um todo representa uma espécie de síntese, como delineado na introdução e no diagrama de forma deste capítulo. O reaproveitamento do tricorde 3-4, prevalente na figuração do samba estilizado que remanesce na segunda camada a partir do compasso 71 (vide figura 2.4.1.3-1). O motivo *Môkôcê* que impregna toda a passagem e o par Lá – Sib, utilizado extensivamente como sonoridade de base na camada mais grave, apontam para a ideia de uma sinopse dos principais elementos da obra em convergência nos momentos finais da peça.

2.4.5 Considerações parciais

Julgamos a pregnância da canção indígena *Môkôcê Ce-Maká* e a utilização de seus fragmentos/variantes como o principal manancial compositivo d’ *O Boizinho de Chumbo*. Em proximidade de nossa análise d’ *O Gatinho de Papelão*, segunda peça da “Prole 2”, que se consolidou por conta de transformações e variações de elementos da canção folclórica *Anquinhas*, o “*Boizinho*” suscitou um questionamento adicional - e fundamental - para o desenrolar de sua prospecção: a dificuldade de definição da forma em função das ambiguidades discutidas nas considerações prévias deste capítulo. Carl Dahlhaus acredita em uma tendência de individualização das formas musicais em uma linha de tempo com direção ao século XX. Sobre o assunto, afirma que

[...] a progressiva individualização das formas musicais é um processo histórico em si (e não meramente em reflexões sobre isto). Este processo constitui uma característica básica do desenvolvimento musical do século XVIII ao século XX. Que fique claro que este processo não é linear nem tampouco ininterrupto (as formas das sonatas para piano do Romantismo são, em geral, mais esquemáticas do que as do Classicismo). Como tendência geral, no entanto, esta individualização é inequívoca (DAHLHAUS, 1975, p. 5).

O par Lá – Sib demonstrou-se uma escolha determinante na condução dos eventos d’ *O Boizinho de Chumbo*. Observamos uma situação parecida n’ *O Passarinho de Pano* (sétima peça do ciclo) com a díade Lá – Si. Por sua vez, na peça *O Gatinho de Papelão*, essas questões foram relativizadas em figuração de base onde pares de notas atuaram de modo estrutural: primeiramente Láb – Sol, depois Solb – Fá e por fim Sib – Láb (NERY FILHO, 2012, p. 89).

2.5 O Ursozinho de Algodão

O “Ursozinho” corresponde à oitava peça do ciclo e penúltima que analisaremos. Pulamos *O Passarinho de Pano*, sétima na sequência, pelo fato de já ter sido abordada em nosso mestrado.

Sem dúvida, o mais significativo escrito de análise sobre a peça data de 2006 e chama-se *Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos* de Marcos Mesquita. Neste artigo da *Revista Opus Nº 12*, o autor elenca “dois procedimentos de elaboração de material temático:

- 1) Variação contínua de breves motivos rítmico-melódicos;
 - 2) Reapresentação sucessiva de frases melódicas um pouco mais extensas.”
- (MESQUITA, 2006, p. 66).

Mesquita reforça também a ideia da originalidade dos materiais expostos em cada seção, as quais são demarcadas pela técnica de justaposição por contraste. Introduz a seguir o conceito de “Redes Subliminares de Informação” como fator de unidade que permeia a obra (MESQUITA, 2006, p. 68). Por último, identifica a presença de material comum nas extremidades de partes adjacentes, elemento que considera relevante sob o ponto de vista da concatenação e da unidade formal.

Carla Gorni, por sua vez, registra a ausência de arpejos articuladores da forma n’ *O Ursozinho*, diferentemente de outras peças do ciclo. Fazemos uma ressalva com relação ao uso do termo “arpejos” e ampliamos o conceito para “gestos abruptos descendentes”, como viemos delineando ao longo deste trabalho⁶³.

Talvez movido pela semelhança de centralidade do início (Lá menor), gestualmente consolidada por “saltos capciosos” que impõem um certo caráter jocoso, Eero Tarasti intercede apontando uma relação entre movimentos d’ *O Ursozinho de Algodão* com *Visões Fugitivas* de Prokofiev (TARASTI, 1995, p. 275). Ao ouvirmos o ciclo para piano do compositor soviético, criado entre os anos de 1915 e 1917, percebemos uma aproximação sonora com a peça de número onze. Reproduzimos a seguir (figura 2.5-1) os compassos iniciais das duas obras a título de comparação.

⁶³ Nos detivemos moderadamente ao assunto durante as considerações parciais da análise d’ *O Cavalinho de Pau*.

Figura 2.5-1. Comparação entre os compassos iniciais de *O Ursozinho de Algodão* de Villa-Lobos e *Visões Fugitivas Nº 11 Op. 22* de Prokofiev.

O Ursozinho de Algodão - Villa-Lobos

Animado e gracioso

mf

rf

rf

rf

rf

Visões Fugitivas No. 11 Op. 22 - Sergey Prokofiev

Con vivacità

p *assai accentuato*

4

3

5

5

Sobre o ponto de vista da forma, Mesquita e Gorni acordam na segmentação das seções em âmbito macroscópico, baseados em variação de agógica e contraste entre os materiais. Nesta dimensão, as seções podem ser designadas como segue: **A** (cc. 1 – 36); **B** (cc. 37 – 75); **C** (cc. 76 – 116) e **D** (cc. 117 – 134). Fundamentado em relações de contraste temático, Marcos Mesquita propõe uma clivagem mais detalhada da obra, resultando em um esquema formal que reproduzimos na tabela 13 com fidelidade a partir de seu próprio trabalho:

Tabela 13. Esquema formal d' *O Ursozinho de Algodão* segundo Marcos Mesquita. Os números entre parênteses indicam procedimentos elaborativos: (1) – variação contínua de pequenos motivos rítmico-melódicos e (2) – reapresentação sucessiva e variada de frases melódicas um pouco mais extensas.

Seções	Compassos	Subseções	Compassos
1 - Introdução	1 - 36	1 ^a (1)	1 - 12
		2 ^a (1)	13 - 26
		3 ^a (1)	27 - 36
2 – Tema original de V.L.	37 - 75	1 ^a	37 - 49
3 – Citação de Carneirinho, Carneirão	76 - 116	2 ^a (2) – reprise abreviada da primeira subseção	50 - 57
		3 ^a - Transição	58 - 75
		1 ^a	76 - 91
		2 ^a (2) – reprise variada da primeira subseção	92 - 105
		3 ^a - Transição	106 - 116
4 – Coda (2) – Pequeno tema apresentado em sequência descendente	117 - 134		

Fonte: MESQUITA, 2006, p. 68.

Com efeito, viemos tratando do conteúdo musical da *Prole do Bebê Nº 2* há um tempo considerável no decurso de nosso mestrado e doutorado. Este aprofundamento concedeu-nos autonomia para proceder com parcimônia no que refere ao emprego de denominações referentes a partes de uma determinada obra, em especial sobre seus aspectos formais. Sabemos que os tributos envolvidos no uso de termos como “Transição” e “Coda”, ainda que possíveis na “Prole 2”, são subvencionados por uma estética musical à qual a obra modernista de Villa-Lobos pouco presta reverência. Mesmo a utilização do termo “Introdução” designada por Mesquita não nos aparenta apropriada para o caso d' *O Ursozinho de Algodão*. Ainda mais uma “Introdução” dividida em subseções como se observa da Tabela 13. Lorenzo Mammi explora com propriedade questões relativas ao repertório modernista de Villa-Lobos e cabe aqui a exposição de seu pensamento.

A questão é justamente esta: Villa-Lobos faz parte de um grupo de compositores (quase todos pertencentes a culturas periféricas relativamente à velha tradição musical) que procura manter, nas novas linguagens musicais, a capacidade expressiva e o universo simbólico herdados do romantismo. Mas, para realizar este movimento, uma vez esgotado o sistema tonal, não se pode mais confiar em uma gramática universal. Tomam-se como base, ao contrário, cadeias de analogia, de associações de ideias, que têm algo a ver com a escrita automática dos surrealistas. A problematização dos velhos mecanismos de análise é uma operação preliminar necessária para suscitar uma audição baseada em reconhecimentos fragmentários, ligados entre si de modo apenas analógico. Somente deste modo é possível a percepção da obra como um objeto sonoro contínuo, não mais estrutura e sim fluxo de consciência, cadeia de pensamentos. É a oposição saudade-lembrança postulada por Mario de Andrade: a audição analógica (saudade somente é possível quando a análise tradicional (relembração) é posta em xeque (MAMMI, 1987, p. 111).

Esta breve digressão se presta a contextualizar e justificar o fato de adotarmos o esquema formal proposto por Mesquita, porém restringindo certos termos utilizados para designar algumas subseções. De qualquer modo, reputamos relevante o texto de Mesquita sobre *O Ursozinho de Algodão* e retornaremos a ele sempre que conveniente. Assim, propomos o seguinte diagrama de forma:

Figura 2.5-2. Diagrama de forma d' *O Ursozinho de Algodão*.

2.5.1 Considerações prévias

Mesquita preconiza três procedimentos que impõem organicidade e coerência ao discurso musical (MESQUITA, 2006):

- Utilização de material harmônico ou motivico comum nos compassos fronteiros de várias seções e subseções;
- Oposição entre teclas pretas e brancas;
- Recorrência de intervalos específicos na superfície do tecido musical.

O quadro que segue (figura 2.5.1-1)) foi criado pelo pesquisador e expõe o material fronteiro comum utilizado para a concatenação de seções ou subseções.

Figura 2.5.1-1. Acordes ou motivos que encadeiam seções ou subseções..

The figure displays four musical excerpts from a score, each illustrating a common boundary motif used for section concatenation. The excerpts are as follows:

- Excerpt 1 (Measures 12-19):** Labeled "Mais movido". It shows a transition from a 12-measure section to an 8-measure section. The motif consists of a specific chordal structure in the treble and bass staves.
- Excerpt 2 (Measures 26-33):** Labeled "Un pouco menos" and "poco rall". It shows a transition from a 26-measure section to an 8-measure section. The motif involves a change in tempo and a specific harmonic progression.
- Excerpt 3 (Measures 73-75):** Labeled "Muito vivo". It shows a transition from a 73-measure section to a 75-measure section. The motif features a specific rhythmic and harmonic pattern.
- Excerpt 4 (Measures 116-118):** Labeled "Muito vivo". It shows a transition from a 116-measure section to an 118-measure section. The motif consists of a specific chordal structure in the bass staff.

Fonte: MESQUITA, 2006.

Sobre os itens “b)” e “c)” abordados por Mesquita que versam a respeito da oposição entre teclas pretas e brancas do piano e sobre a recorrência de intervalos específicos respectivamente, pretendemos discorrer ao longo das análises das seções e subseções, entrecruzando estas informações com nosso ponto de vista.

2.5.2 Análise da seção A

A predominância de intervalos de quarta justa (ocasionalmente aumentada), fraccionados em combinações de intervalos de segundas e terças, cristaliza uma das sonoridades mais salientes d’ *O Ursozinho*⁶⁴. Marcos Mesquita prospecta e compila várias destas unidades em uma tabela (MESQUITA, 2006, pp. 73 – 74). Ocorre que, em muitos casos, o autor deixa de considerar a interação do estrato que contém estas relações intervalares (que normalmente recai sobre a mão direita) com as demais camadas⁶⁵.

Já na abertura da subseção **A1** percebemos um comportamento diferenciado entre as duas camadas presentes: a superior que contém as quartas é mais angular, enquanto a inferior transcorre com maior linearidade, privilegiando intervalos de segunda. Vejamos a figura 2.5.2-1:

Figura 2.5.2-1. Relações harmônicas e intervalares na abertura d’ *O Boizinho de chumbo* (c. 1).

No sistema superior o tricíorde 3-10 (tríade diminuta de Lá) é encapsulado entre dois tetracorde 4-20 (tétrade de **F7M**), um formado a partir de gesto ascendente e o outro

⁶⁴ De modo coerente aos nossos escritos até o presente momento, trataremos as magnitudes intervalares em unidades de semitons.

⁶⁵ Cabe apontar que são raras as ocorrências de mais de três camadas ao longo de toda a obra.

descendente. No inferior, forma-se o conjunto 4-2 em duas transposições. Em termos de seus limites, o âmbito máximo referente à camada inferior é de uma quarta aumentada, em sintonia com nossos comentários anteriores a respeito dos intervalos compilados por Mesquita.

O trecho que segue nos compassos 3 e 4 mantém as mesmas características gestuais do início, porém com alterações no material harmônico. A figura 2.5.2-2 esclarece:

Figura 2.5.2-2. Relações harmônicas e intervalares no compasso 3.

No sistema superior o tricorde 3-12 (tríade aumentada de Lá^b) ocupa posição de destaque entre os tetracordes 4-26 (tétrade Am⁷) e o remanescente 4-20 (tétrade de C⁷M). No sistema inferior, o material permanece com características lineares, porém apenas o 4-2 subsiste dos tetracordes inferiores do primeiro compasso ao passo que o 4-3 é novidade e apresenta novo conteúdo intervalar.

Em adição aos fatos até agora expostos, podemos assumir dois fatores como organizadores dos gestos iniciais da obra: a oposição de teclas pretas e brancas e a coerência intervalar. Os tetracordes do primeiro contratempo, encapsulados entre os gestos ascendentes e descendentes dos compassos iniciais, podem ser pensados como entidades construídas a partir da combinação de ambas as camadas (figura 2.5.2-3), em que as unidades se formam pela convergência de duas teclas brancas e duas pretas.

Figura 2.5.2-3. Estruturas formadas a partir da convergência de duas teclas Pretas e duas Brancas.

No que tange ao âmbito intervalar máximo da camada inferior, tem-se inicialmente a formação do intervalo de quarta aumentada (compassos 1 e 2) e a seguir o do enarmônico quinta diminuta (compassos 3 e 4).

Uma forma alternativa de interpretar o início da obra é visualizar não só a diferença de gesto entre ambas as camadas, mas também o contraste de materiais. A camada superior é formada basicamente por tétrades da escala de Dó maior em segunda inversão e a inferior contém componentes não-diatônicas a esse contexto. Os intervalos de cinco ou seis semitons (4J ou 4/5D respectivamente) são elementos de coesão. A observação dos compassos subsequentes 5 ao 8 na figura 2.5.2-4 atesta esta afirmação:

Figura 2.5.2-4. Tétrades diatônicas em Dó e âmbitos recorrentes no início da peça (cc. 5 – 8).

The figure shows a musical score for measures 5 through 8. The top staff is in treble clef and contains the following chords: F7M/C, Dm7/A, F7M/C, Dm7/A, Dm7/A, Bø/A, and G7/D. The bottom staff is in treble clef and contains melodic lines. Arrows indicate intervals of 6st (measures 5 and 6) and 5st (measures 7 and 8). Dynamics include *p*, *rf*, and *rit.* A tempo change *a Tempo* is indicated above measure 7.

Observe-se que o compasso 7 é diferenciado em comportamento dos demais ao sistematizar a oposição de teclas pretas e brancas. Esse é o prenúncio da principal característica de toda a subseção **A2** subsequente como veremos adiante. Sob a indicação *a Tempo* tem lugar a repetição literal do início da peça nos compassos 9 e 10. Os compassos que seguem determinam o fechamento da subseção **A1**. O comportamento de ambos os estratos subsiste com a formação de tétrades em segunda inversão, o engendramento dos tetracordes do primeiro contratempo pela convergência de duas teclas pretas e duas brancas e também a formação de intervalo com âmbito de seis semitons na base (figura 2.5.2-5).

Figura 2.5.2-5. Quadro harmônico e intervalar do fechamento da subseção **A1** (c. 11).

No compasso 13 tem início a subseção **A2**. Como sinalizado no compasso 7, a oposição entre teclas brancas e pretas (figura 2.5.2-6) assume integralmente o princípio ordenador da atividade musical.

Figura 2.5.2-6. Oposição entre teclas pretas e brancas e ideias cíclicas sobrepostas na subseção **A2** (cc. 13 – 15).

Efetivamente representamos acima uma ideia cíclica de superfície em três compassos que se propaga periodicamente ao longo da subseção. Este ciclo é delimitado pelas notas Dó6 e Si5 oitavadas ao seu final e indicadas por círculos pequenos em cada sistema da figura acima. Cabe destacar o aspecto rítmico deslocado dos elementos componentes, formando um ciclo interno em defasagem com a métrica binária prevalente em todo o início da obra. Os acentos “<” demarcam os aspectos de polirritmia. Sob o ponto de vista harmônico, a sobreposição das tríades de Ré sustenido menor no sistema inferior e Dó maior

no superior traz à baila mais uma vez o conceito de poliacorde ao nosso trabalho⁶⁶. Note-se também que a combinação de todos os elementos do trecho (figura 2.5.2-7) produz o conjunto 6-z49 [0,3,4,6,7,10] que é simétrico sobre o trítone Si – Fá.

Figura 2.5.2-7. Simetria propiciada pela sobreposição das tríades **C** e **D#m** (cc. 13 – 15).

Os três compassos que sucedem (16 ao 18) são uma repetição literal do ciclo anterior. Villa-Lobos faz menção a uma repetição alongada deste ciclo no trecho a partir do compasso 19. Contudo a mesma não se consolida e apenas o Dó⁶ do sistema inferior surge como diferencial no primeiro tempo do compasso 22 em contraste com a figuração do sistema superior que se mantém inalterada e, portanto, sem a formação das oitavas demarcatórias.

O prenúncio da transição entre as subseções **A2** e **A3** ocorre a partir do compasso 24 com o adensamento rítmico promovido pelo surgimento de tercinas em ambos os sistemas. O contraste entre os dois procedimentos determina o encaminhamento da passagem: tríades em segunda inversão em movimento diatônico em Dó maior no sistema superior versus terças formadas a partir de combinação entre uma tecla preta e uma branca no inferior. Um ciclo de curto alcance é formado.

Ocorre que o padrão de combinação “Px^B” do sistema inferior é quebrado por duas vezes ao longo do ciclo, logrando a formação dos acordes **G7** e **C7M**. A despeito da intencionalidade ou não da inserção dessas duas estruturas canônicas do sistema tonal ocidental, preferimos explicar esta quebra de padrão sob o ponto de vista da criação de uma

⁶⁶ Este recurso composicional não é inédito aqui e por vezes ocorre camuflado em meio a figurações de base como a exemplo dos compassos 43 a 47 d’ *O Cavaleiro de Pau* (vide figura 2.3.2-7) ou mesmo em blocos como já observado em nossa dissertação de mestrado na peça *O Gatinho de Papelão* (NERY FILHO, 2012, p. 108).

possibilidade de simetria (figura 2.5.2-8) , apontando para a formação de estruturas simétricas nas extremidades do ciclo que delimitam unidades assimétricas em seu interior.

Figura 2.5.2-8. Eixo de simetria formado em torno de estrutura assimétrica (cc. 25 – 26).

Assinalamos acima as estruturas simétricas como “S” e as assimétricas como “A”. Cabe apontar que o dobramento das notas da camada mais aguda do sistema superior com a mais aguda do inferior é responsável pelo adensamento da textura.

Sob a indicação *Poco meno mosso*, tem início a subseção **A3** no compasso 27. O trecho é curto e preserva as características de homofonia de toda a seção A. A diferença surge com relação à densidade das componentes que desta feita comportam cinco unidades. Uma curta melodia se impõe por meio de uma ideia motívica que é transposta e repetida (figura 2.5.2-9). Isolamos somente a camada mais aguda para reforçar nossa teoria.

Figura 2.5.2-9. Elemento melódico na subseção **A3** (cc. 27 – 31).

Um dos pontos intrigantes da passagem recai novamente sobre a quebra do padrão “PxB” do sistema inferior no final do compasso 27. Tem-se a incidência do Dó natural que interrompe a sequência de teclas pretas da camada mais grave, fato que habilita a formação do

acorde **C7M** no ponto em questão. Villa-Lobos reitera aqui esta estrutura advinda do final da subseção anterior (vide figura 2.5.2-9) a qual também é formada pela quebra do padrão de combinação de teclas. A subseção chega ao seu final com a continuação ampliada das ideias vigentes. Efetivamente pode-se afirmar que uma mesma ideia básica percorre a subseção por meio de transposições que sofrem ampliação intervalar. A figura 2.5.2-10 que segue mostra a magnitude intervalar que separa os elementos iniciais de cada ideia básica ao longo da subseção. Tomou-se como referência apenas a camada inferior:

Figura 2.5.2-10. Separação intervalar do baixo do início de cada ideia básica na subseção **A3**.

Toda atividade musical da seção **A** converge sumariamente para o fechamento sobre o acorde com duração de mínima no compasso 34. Desta feita o compositor não utiliza um gesto figurativo descendente como conectivo entre seções como vimos outras vezes ao longo do ciclo, porém promove uma simples interrupção abrupta do fluxo musical. Interessante observar que o material utilizado nesta estrutura é uma combinação de elementos dos compassos 32 e 33. Seria bastante óbvio a utilização do acorde constante no primeiro tempo de cada um destes compassos, posto que são idênticos. Contudo, foram utilizadas parcelas de pontos distintos, fato que propiciou a formação de uma entidade simétrica⁶⁷ (figura 2.5.2-11).

⁶⁷ Elaboramos o capítulo de livro denominado “Simetria como fator de articulação musical no segundo livro da *Prole do Bebê* de Villa-Lobos”. Baseados no artigo *A contribuição harmônica de Villa-Lobos* de Lorenzo Fernandes (FERNANDES, 1946) e de acordo com nossa pesquisa, observamos ser este um fator recorrente como um dos procedimentos na elaboração do ciclo. O livro encontra-se no prelo.

Figura 2.5.2-11. Formação de estrutura simétrica a partir de unidades apartadas (cc. 33 – 34).

Note-se que a estrutura formada é quase a integral da coleção de Tons Inteiros, a menos da nota Lá e produz o conjunto 5-33. Os compassos 35 e 36 comportam três estruturas acórdicas resultantes do chamado “ricochetear” a partir do impacto causado pela interposição do 5-33⁶⁸. Estas estruturas surgem no sistema superior e, da forma como são grafadas, podemos supor que se sobrepõem umas às outras. Uma análise isolada destas entidades (figura 2.5.2-12) permite entrever a formação de dois conjuntos da classe 4-Z15 nas extremidades e um da classe 4-14 ao centro.

Figura 2.5.2-12. Estruturas acórdicas na transição entre as seções **A** e **B** (cc. 34 – 36)

Note-se que excluímos a nota Si apojatura do início do compasso 35 de nossas considerações. Os dois acordes 4-Z15 se relacionam por uma transposição T_5 . Além disso os

⁶⁸ Viemos argumentando com certa insistência a respeito da recorrência deste tipo de gesto nas obras da “Prole 2” e, como já mencionado, buscamos esteio nos escritos de Patrick McCreless qu e baseia seu texto em compositores como Mario Davidovsky e Chopin (ALMÉN & PEARSALL, 2006).

passos de três e quatro semitons descendentes entre os baixos dos acordes provenientes da subseção **A3** foram preservados.

2.5.3 Análise da seção B

Sob a indicação de andamento *animato* tem início a seção **B** no compasso 36 com uma pequena introdução em movimento rápido entre as mãos que alternam oitavas na esquerda com notas simples na direita, gestualmente muito próxima aos moldes da *Dança do Índio Branco*, quarta peça do *Ciclo Brasileiro* de 1936 do próprio Villa-Lobos. Na figura 2.5.3-1 contemplamos os dois casos:

Figura 2.5.3-1. Comparação entre as figurações d' *O Ursozinho de Algodão* com a *Dança do Índio Branco* (c. 36 e c. 1).

Pode-se traçar um paralelo com este tipo de procedimento gestual na obra de Prokofiev (figura 2.5.3-2), em particular no terceiro movimento na *Sonata 8 Op. 84 em Sib maior* para piano de 1944.

Figura 2.5.3-2. Procedimento congênere na *Sonata 8 Op. 84- III mvto em Sib maior* de Prokofiev (cc.349 – 351).

Também em *Três Movimentos de Petrouchka*, de Stravinsky de 1911 (figura 2.5.3-3), especificamente em *Chéz Petrouchka*, encontramos uma figuração bastante próxima.

Figura 2.5.3-3. *Chéz Petrouchka* de *Três Movimentos de Petrouchka* de Stravinsky (cc. 98 - 99).

Apesar de conter uma configuração de mão direita um pouco diferente, a figuração em Stravinsky é relativamente próxima à do *Ursozinho de Algodão* em termos das classes de alturas utilizadas. Funcionando como ostinato de base para o tema que inicia no compasso 40 sob a indicação “*en dehors*” (início da subseção **B1**), a figuração d’ “*O Ursozinho*” é formada inicialmente por apenas três componentes que constituem a sonoridade do famigerado tricorde maior-menor 3-3 [2,6,3]⁶⁹. O referido tema é original de Villa-Lobos (figura 2.5.3-4) e será extraído a seguir de seu contexto para melhor apreciação.

⁶⁹ Esta sonoridade foi determinante na elaboração de obras como *Édipo Rei* de Stravinsky (1927) e *Pierrot Lunaire* de Schoenberg (1912). Paulo de Tarso Salles discute a importância do 3-3 no *Quarteto de Cordas Nº 2* do próprio Villa-Lobos (SALLES, 2012).

Figura 2.5.3-4. Melodia original de Villa-Lobos interposta a partir do compasso 40 (cc. 40 – 65).

É notável que o trecho exposto acima é formado por um tema inicial de nove compassos (compasso 40 ao 49) que se desenvolve por meio de duas repetições: uma quase literal (compasso 50 a 57) e uma repetição com transformação mais radical (compasso 58 em diante) que envolve contração rítmica e transposição melódica. Efetivamente, todo o trecho nada mais é do que produto da propagação de transformações de uma ideia básica inicial que ocupa os compassos 40 e 41. A concatenação dos elementos conduz a uma entidade com características essenciais de um tema que, ao combinar duas semifrases musicais contrastantes, produz uma sensação de completude. A figura 2.5.3-5 seguinte mostra os trechos iniciais de cada situação a título de comparação.

Figura 2.5.3-5. Transformações da ideia motívica do tema original na subseção **B1**.

É digno de nota que o contraste entre os trechos transformados é reforçado pela alteração do material inerente à figuração de base. Villa-Lobos cria um engenhoso mecanismo que engendra uma combinação entre teclas pretas e brancas, basicamente uma ampliação a partir do já discutido 3-3 do início da seção **B**. Criado o mecanismo em questão, o compositor procede a inúmeras transposições gerando assim um ambiente harmônico diversificado. A tabela 14 que segue mostra o mecanismo inicial, sua ampliação e as diferentes transposições juntamente com as fórmulas pianísticas correspondentes.

Tabela 14. Mecanismo de base e suas transposições ao longo da subseção **B1**.

Figuração	Fórmula Pianística	Compassos
36 – 43 e 50 - 53

44 – 49 e 54 - 60
61 -62
63
64
65

Depreendemos ao observar a tabela prévia que o mecanismo não só se desenvolve por conta de transposições, mas por meio de modificações de sequenciamento. Outra singularidade é que o trecho em exame (compasso 40 ao 65) se completa no momento em que a linha do baixo atinge a oitava, como podemos verificar ao compararmos a primeira e a última célula da coluna da esquerda. Alguns pontos adicionais de relevância:

- a) O baixo de cada fragmento (em oitavas) inicia sempre com uma nota natural seguida de uma nota alterada;
- b) Com exceção do primeiro fragmento 3-3, todas as notas do sistema superior são naturais.
- c) Ambas sequências, tanto do sistema inferior quanto do superior, são cíclicas e de mesma periodicidade, isto é, iniciam e terminam na mesma nota.

De grande interesse nos estudos da “Prole 2” é o grau de independência com que Villa-Lobos trata seus estratos. Com esse intuito, tentaremos reproduzir no plano cartesiano (figura 2.5.3-6) o trecho previamente discutido, retratando esta situação.

Figura 2.5.3-6. Representação do comportamento das camadas ao longo da subseção B1 (cc. 40 – 65).

O gráfico é uma representação aproximada, porém conveniente aos nossos objetivos. Na plotagem dos pontos foram consideradas as primeiras notas de cada camada por

compasso apenas. Não descrevemos, portanto, o comportamento das mesmas internamente aos compassos. Pode-se observar que, apesar de diferenças locais, as camadas tendem a uma mesma direção, resguardando entre si considerável grau de interdependência⁷⁰.

Além da questão da unidirecionalidade, a observação do gráfico acima revela pontos de contato nos compassos 46 e 49 entre a camada intermediária e a melodia. Sobre a tendência ao agudo, podemos inferir a respeito de um gradiente acentuado desta propriedade ao final da passagem. Cabe pontuar também que o âmbito total atinge praticamente quatro oitavas.

O trecho considerado contém o início da subseção **B2** no compasso 63 como definido no gráfico de forma (vide figura 2.5-2). Esta delimitação vai de encontro à própria marcação do compositor com a barra dupla fina no final do compasso 65. Consideramos para este intento o comportamento da camada superior que “abandona” a sua característica de melodia já no compasso 63 e assume uma feição de figuração que evolui de modo sistemático sobre a escala diatônica de Dó. A figura 2.5.3-7 que segue esclarece:

Figura 2.5.3-7. Sistematização de procedimento diatônico no início da subseção B2 (cc. 63 – 67).

The image displays a musical score for piano, measures 63-67, illustrating a systematic diatonic procedure in D major. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'sistematização de procedimento', shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both moving in a diatonic fashion. The second system, labeled 'diatônico em Dó Maior', shows the continuation of this diatonic movement, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'anim.' and a tempo change to 2/2.

⁷⁰ Encontramos uma situação um tanto diferente em nossa análise d' *A Baratinha de Papel* (NERY FILHO, 2012, p.85), um caso em que os estratos se comportam com grande independência.

Em prosseguimento aos acontecimentos da subseção **B2**, temos que o final do compasso 65 é marcado pela homogeneização do ritmo que assume feições homorrítmicas à base de tercinas, como se depreende pela observação dos compassos fronteiros à barra dupla fina da figura acima. O movimento em “zigue-zague” é predominante em ambos os sistemas, se estabelecendo por oposição de direcionalidade. No sistema superior, terças e quartas diatônicas em Dó são constituintes, enquanto quartas e quintas não diatônicas conduzem os eventos no inferior (figura 2.5.3-8). Ressaltemos que mais uma vez as relações de superfície e a alternância de teclas pretas e brancas sobressaem como elementos de elaboração do segmento.

Figura 2.5.3-8. Figuração em tercinas no final da Seção **B** (cc. 65 – 66).

Veja que, como indicado pela seta, o tricorde do início é replicado integralmente para o segmento inicial do compasso 66, justificando o surgimento do Sol# (tecla preta) no início do compasso 65 do sistema superior em meio ao grupo de teclas brancas. Ainda no sistema inferior, a oposição entre teclas “PxB” nos contratempos propicia a formação de terças maiores que evoluem em movimento paralelo.

O trecho que segue se consolida pelo adensamento no número de componentes e por mudança de ritmo da camada superior. A prevalência de tríades diatônicas em Dó em primeira inversão é a principal característica desta última. A camada inferior se contrapõe à superior tanto gestualmente quanto em conteúdo rítmico e harmônico, progredindo de modo cíclico em direcionalidade descendente. Tríades de diferentes origens em segunda inversão se sobrepõem às tríades de Dó possibilitando a formação de poliacordes. Esta profusão de tríades de origens distintas no sistema inferior suscita o questionamento sobre um possível princípio organizador para a passagem (figura 2.5.3-9). O procedimento “PxB” não mais se impõe.

Figura 2.5.3-9. Formação de poliacordes no final da seção **B** (cc. 68 – 70).

Observe a formação do conjunto 3-8 [10,0,6] da mesma classe de conjuntos daquele apontado no segmento anterior (vide figura 2.3.5-8). As tríades diatônicas em Dó no acompanhamento são decorrentes de um processo em que elementos desta natureza já vêm sendo selecionados e utilizados desde o compasso 44 no sistema superior (com exceção do Sol# do compasso 65 representado na figura 2.3.5-8). No entanto, as tríades **Abm**, **Gbm**, **Eb** e **Db** não são conectáveis por meio de algum princípio organizador aparente⁷¹. Se recorrermos novamente à Rede de Transformações Tridimensional de Tymoczko (figura 2.5.3-10), podemos ter uma visão espacial do grau de afastamento entre as mesmas:

Figura 2.5.3-10. Visão espacial do afastamento das tríades **Abm**, **Gbm**, **Eb** e **Db** nas Rede de Transformações Tridimensional de Tymoczko.

Fonte: TYMOCZKO, 2012, p. 21.

Desmembrando os octaedros (figura 2.5.3-11) ficamos assim:

⁷¹ Resguardando-se questões de enarmonia, **Abm** e **Gbm** são oriundos de Mi maior enquanto **Eb** e **Db** fazem parte de Lá maior, por exemplo.

Figura 2.5.3-11. Rede de Transformações Tridimensional para **Abm**, **Gbm**, **Eb** e **Db** desmembrada.

A exposição gráfica prévia é conveniente para visualizar o afastamento espacial entre as tríades em questão, contudo não nos mostra claramente uma possibilidade de interação entre as mesmas. Com base nos escritos do autor Steven Scott Baker já comentados no capítulo 1 desta tese, elaboramos uma rede de transformações ampliada (figura 2.5.3-12). Ao testarmos sua aplicabilidade, percebemos que as mencionadas tríades ocupam posições estratégicas, estando os pares **Abm** – **Eb** e **Gbm** - **Db** em oposição radial.

Figura 2.5.3-12. Rede de Transformações Ampliada demonstrando o afastamento radial entre os pares **Abm** – **Eb** e **Gbm** – **Db**.

Apesar do considerável grau de subjetividade a respeito de relações de simetria sobre esta rede, podemos inferir que a quantidade de semitons necessária para que **Abm** se transforme em **Eb** é a mesma para que **Gbm** se transforme em **Db**, ou seja, seis semitons. Além disso, **Db** se transforma em **Eb** também por seis semitons, do mesmo modo que **Gbm** em **Abm**. Contudo, **Abm** necessita de oito passos de semitom para se transformar em **Db** ao passo que **Gbm** se transforma em **Eb** com apenas quatro semitons⁷².

A partir do compasso 72 ocorre uma mudança de comportamento de ambas as camadas (figura 2.5.3-13). A recessão textural acompanhada da reiteração dos fragmentos sugere um breve momento de estabilidade, atividade bastante comum em processos de transição entre seções. O cenário em si predispõe a oposição entre as tríades de **C** no sistema superior contra **Gbm** no inferior, restringindo sobremaneira o sentido policordal da passagem.

Figura 2.5.3-13. Sobreposição de tríades em elemento de transição entre seções (cc. 72 – 73).

Cabe observar que o fragmento motivico reiterado na camada superior ao longo do trecho em consideração é concernente ao impulso inicial da canção folclórica *Carneirinho, carneirão* que protagoniza integralmente a seção **C**.

O último acorde da seção **B** ocorre no final do compasso 74 com prolongamento para o 75 e propõe uma aparente “comunhão” entre os elementos presentes no segmento anterior. Esta estrutura provém de rápida passagem em que ambas as mãos percorrem sentidos contrários no compasso 74. A combinação é uma tríade de **C** na mão direita contra um Dó# oitavado na esquerda, o que resulta no conjunto 4-18 [0,4,7,1]. Este conjunto não é simétrico, o que nos leva a crer que o uso do Dó# na mão esquerda tem um sentido cadencial, posto que o acorde subsequente que inicia a seção **C** no compasso 76 se trata de um **Gb** (figura 2.5.3-14).

⁷² Nestes últimos dois casos a soma é doze semitons cuja metade é seis semitons, só para constar.

Figura 2.5.3-14. Procedimento cadencial na transição entre as seções **B** e **C** (cc. 75 – 76).

2.5.4 Análise da seção C

Como comentamos, a seção **C** inicia com a exposição da canção folclórica *Carneirinho, carneirão*. Esta encontra-se reharmonizada e transposta, um procedimento já observado em outras canções folclóricas evocadas por Villa-Lobos ao longo do ciclo. Mais uma vez (figura 2.5.4-1a e 2.5.4-1b) extrairemos a versão contida n' *O Ursozinho de Algodão* e compararemos com aquela reproduzida no *Guia Prático*.

Figura 2.5.4-1a. Excerto de *Carneirinho, carneirão* como consta no segundo caderno do primeiro volume do *Guia Prático* (cc. 4 – 12)

Carneirinho, carneirão

Canção

Fonte: SEMA (Superintendência para Educação Musical e Artística)

E o trecho correspondente da canção *Carneirinho, carneirão* n' *O Ursozinho de Algodão*:

Figura 2.5.4-1b. *Carneirinho, carneirão* evocada por Villa-Lobos na peça *O Ursozinho de Algodão* (cc. 75 – 83).

Poco più mosso (M: 92)

The musical score is for a piano piece in 2/4 time. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Poco più mosso' with a metronome marking of 92 half notes per minute. The dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'molto energico'. The second system continues the piece, marked 'rf' (ritardando). The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second system.

Como se observa, o contorno de ambas as melodias é bastante próximo. Algumas variações rítmicas, repetições e certas inflexões (como por exemplo o Ré no primeiro contratempo do compasso 80 quando o esperado seria o Dó) diferenciam ligeiramente uma da outra, porém a tonalidade é o fator que produz maior afastamento: Sol maior para o *Guia Prático* e Dó maior para *O Ursozinho de Algodão*.

Um ponto de contato interessante é o caminho descendente em movimento cromático presente na voz correspondente ao contralto nos dois arranjos (figura 2.5.4-2). Isolamos esta voz e reproduzimos em um mesmo quadro a título de comparação:

Figura 2.5.4-2. Linha do contralto cromática e descendente nos dois arranjos.

Linha do contralto no *Carneirinho, carneirão* - Guia Prático

c. 5 6 7 8 9 10

Linha do contralto no *Carneirinho, carneirão* - Ursozinho de Algodão

c. 76 77 78 79

The figure shows two musical staves comparing the alto line in two different arrangements. The top staff is from 'Guia Prático' (measures 5-10) and the bottom staff is from 'Ursozinho de Algodão' (measures 76-79). Both staves show a descending chromatic line: G4, F#4, E4, D4, C4, B3.

Notadamente o compositor delegou ao plano harmônico um tratamento diferenciado para a ambientação da canção folclórica. Harmonizada com formações que variam de cinco a sete componentes (considerando os dobramentos), a resultante sonora final remete a sonoridades complexas dos balés de Stravinsky (*Petrushka*, *A Sagração da Primavera* e *O Pássaro de Fogo*) e de peças do próprio Villa-Lobos como *O Gatinho de Papelão*, segunda obra da “Prole 2” analisada ao longo de nosso mestrado (NERY FILHO, 2012). Já na primeira formação no compasso 76 tem-se a contraposição de uma tríade de **C** versus um **Gb** (figura 2.5.4-3), uma versão enarmonizada do simétrico acorde de *Petrushka* (VAN DEN TOORN, 1983, p. 33).

Figura 2.5.4-3. Versão enarmonizada do acorde de *Petrushka* no início da exposição de *Carneirinho, carneirão* (c. 76).

Para uma compreensão imediata da complexidade da situação, procedemos à redução do trecho representado na figura 2.5.4-1b e consequente cifragem sob o ponto de vista cordal. Poliacordes podem ser levantados em qualquer uma das estruturas, porém indicamos na parte superior da figura 2.5.4-4 que segue somente aquelas que consideramos produzirem ambiguidade no âmbito da prática comum:

Figura 2.5.4-6. Comparação entre a componente melódica de *Carneirinho, carneirão* (cc. 75 – 77) e sua variante (cc. 83 – 84).

Ainda dentro do mesmo segmento de estase ocorre uma transformação de essência rítmica a partir do compasso 87 onde Villa-Lobos recorta o elemento dáctilo da variante de *Carneirinho, carneirão* e utiliza alternadamente em duas transposições do mesmo. O samba estilizado fica consolidado pela redução dos elementos do sistema inferior que passa a figurar com dois acordes por compasso (figura 2.5.4-7) onde o segundo ressoa mais grave que o primeiro como que em alusão à marcação do surdo.

Figura 2.5.4-7. Trecho de estase com ênfase do samba estilizado (cc. 87 – 88).

A canção *Carneirinho, carneirão* é retomada no final do compasso 91 sendo reprisada de modo literal até o compasso 98. A variante associada do segmento anterior também é repetida com pouquíssimas alterações de ritmo, porém é alongada até o compasso 104. O trecho que segue (compasso 105 ao 109) se estabelece pela manipulação dos materiais de *Carneirinho, carneirão* com a contraposição dos fragmentos extremos da canção folclórica - a anacruse e a terminação - como estratégia de continuação. Cabe comentar que o fragmento

anacrústico é transformado em anapesto por retrogradação que por sua vez se transforma nos acordes percutidos a partir do compasso 107 até o início do compasso 110 por transposição. Segue uma panorâmica da situação na figura 2.5.4-8.

Figura 2.5.4-8. Transformações de fragmentos extremos de *Carneirinho, carneirão* (cc. 105 – 107).

Seguimos em direção ao final da seção **C** com a oposição de tercinas formadas por componentes com origem em diferentes materiais em ambos os sistemas a partir do compasso 110. As estruturas mais graves são basicamente consequência do material dos acordes percutidos do trecho anterior, porém desta feita organizadas em tricordes arpejados cujas componentes detêm entre si intervalos que alternam quintas justas e quintas diminutas. Por sua vez, a figuração de terminação do sistema superior, desinencial da canção folclórica, se transforma em blocos de tricordes quartais diatônicos sucessivos em Dó maior (figura 2.5.4-9).

Figura 2.5.4-9. Sobreposição de ciclos de tricordes em quartas e quintas em defasagem (cc. 110 – 113).

Marcos Mesquita comenta sobre a formação recorrente de estruturas e passagens em intervalos de quartas, reputando sua origem à própria canção folclórica que ocorre na seção C (MESQUITA, 2006, p. 78)⁷⁴.

O mais próximo que conseguimos detectar de uma composição para piano que opõe intervalos de quartas e quintas por meio de materiais díspares foi no prelúdio *Para los acentos* (figura 2.5.4-10), primeiro dos *12 Prelúdios americanos Op. 12* de Alberto Ginastera de 1944, composto portanto vinte e cinco anos adiante da elaboração da “Prole 2”.

Figura 2.5.4-10. Prelúdio “*Para los acentos*” integrante do ciclo *12 Prelúdios americanos Op. 12* de 1944 de Alberto Ginastera (cc 1 – 3).

Desde o final da exposição da canção *Carneirinho, carneirão*, observamos que a obra transcorre por meio de procedimentos essencialmente figurativos, concebidos por

⁷⁴ Sob o ponto de vista da teoria Pós-Tonal os intervalos de quinta justa (sete semitons) e quarta justa (cinco semitons) são tratados como complementares tanto quanto equivalentes, posto que intervalos entre classes de notas maiores do que seis são considerados equivalentes aos seus complementos em módulo 12 ($7 = 5$). Deste modo, a teoria prevê que tanto a quarta justa quanto a quinta justa pertencem à Classe de Intervalos 5 (STRAUS, 2013, p.11).

manipulação de materiais musicais decorrentes em boa parcela da própria canção. Já no trecho fronteiro entre as seções **C** e **D** ocorre uma última transformação dos tricordes em quartas, que passam a figurar de modo percussivo em semicolcheias na região grave do piano. Ritmicamente, este material possui características próximas àquele utilizado no final da seção **B**, (vide figura 2.5.3-13). Segue a comparação (figura 2.5.4-11) entre os dois segmentos⁷⁵:

Figura 2.5.4-11. Materiais com características próximas em trechos apartados da peça (cc. 72 – 73 e cc. 114 – 115).

2.5.5 Análise da seção D

Segundo o diagrama de forma que propusemos para *O Ursozinho de Algodão* na Figura 2.5-2, tem início no compasso 117 a seção **D**. Essencialmente constituída por material de base que se desenvolve por continuidade aos elementos percussivos já em vigência a partir do compasso 114 - só que desta vez em rítmica de tercinas - utilizados como pano de fundo para a exposição de três fragmentos melódicos essencialmente em oitavas que, em acordo com as proposições de Marcos Mesquita (MESQUITA, 2006, p. 78), reputamos tratarem-se de fragmentos da canção *Carneirinho, carneirão*. O compositor mantém estes fragmentos em proximidade de contorno melódico com as três frases iniciais da canção folclórica, o que de certo modo se configura em um indício para esta aproximação. Assim, em deferência ao exposto no artigo de Mesquita, isolamos e comparamos (tabela 15) os fragmentos provenientes da canção contida na seção **C** e na Coda d' *O Ursozinho de Algodão* para melhor apreciação.

⁷⁵ Cabe pontuar que os trechos representados na Figura 2.5.4-11 são funcionalmente semelhantes ocupando regiões pré-transicionais.

Tabela 15. Comparação entre os fragmentos melódicos interpostos na Coda com as três frases iniciais de *Carneirinho, carneirão* da seção C.

Comparação entre fragmentos da canção <i>Carneirinho, carneirão</i> em seções apartadas d' <i>O Ursozinho de Algodão</i>			
Seção C	Comp.	Seção D	Comp.
75-77		118-119
77-79		122-123
79-81		126-127

Outro indicador para que suspeitemos tratarem-se de fragmentos de *Carneirinho, carneirão* refere-se ao fato destes três elementos serem apresentados sequencialmente transpostos em direção à região grave do piano, o que os mantém em afinidade com o comportamento das três frases iniciais desta canção expostas na seção C⁷⁶.

Em um gesto único ascendente configurado por duas septinas sequenciais no compasso 131 toda a atividade musical é transportada abruptamente para a região do agudo. Novamente o material do segmento anterior é reaproveitado na construção das quiálteras as que, ao final, contrapõem as tríades de **C** e **Db**.

Figura 2.5.4-12. Gesto abrupto ascendente com reaproveitamento de materiais (cc. 130 – 131).

⁷⁶ Cabe pontuar que a canção folclórica é diatônica em Dó maior na seção C, característica não preservada na Coda.

Sobre o penúltimo momento da peça, especificamente os compassos 132 e 133, gostaríamos de comentar que Villa-Lobos cria uma situação de ambiguidade ao opor um Lá^b4 a um Lá⁵. Um efeito suspensivo é instaurado até a “resolução do impasse” no compasso 134 onde ambas as componentes convergem vertiginosamente para a nota Dó em três alturas diferentes.

Figura 2.5.4-13. Gesto de conclusão d’ *O Ursozinho de Algodão* (cc. 132 – 134).

2.5.6 Considerações Parciais

O tipo de conclusão exposto na figura 2.5.4-13 não é um caso isolado n’ *O Ursozinho de Algodão* e é relativamente comum em outras obras do compositor em diferentes épocas. É o caso de *Alnitah*, a primeira peça do ciclo *As três Marias* de 1939, em *Kankikis*, terceira peça das *Danças Características Africanas* de 1915, em *O Gato e o Rato Op. 65 Nº 3* das *Fábulas Características* de 1914 e no *Momoprecoce* de 1919, só para citar alguns exemplos.

Paulo de Tarso Salles dedica um espaço em seu livro aos aspectos cadenciais na obra de Villa-Lobos designando duas fórmulas básicas que ele denomina “wagnerianas” e “varèsianas”, em alusão aos compositores europeus Richard Wagner e Edgar Varèse. Resguardando as devidas diferenças, enquadrámos o nosso objeto de estudo no primeiro tipo, originário do prelúdio *Tristan und Isolde*

em que toda a agitação harmônica da obra conclui em oitavas na região grave sobre a nota Sol, como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante (SALLES, 2009, p. 144).

Sobre o aspecto coerência e organicidade da peça, um dos pontos fundamentais incide sobre o gerenciamento das relações de superfície, em especial as relações intervalares em grande monta garantidas pela canção folclórica *Carneirinho, carneirão*, como bem observado por Mesquita (MESQUITA, 2006). Temos notado esta evocação de componentes de uma determinada canção folclórica elaborada e transformada no interior da própria peça como um fator composicional de relevo na elaboração das obras da “Prole 2”, como ficou evidenciado por meio de nossas análises até o presente momento. No caso de *O Ursozinho de Algodão* este fator foi salientado por meio da Tabela 15 que mostra como os fragmentos melódicos da canção *Carneirinho, carneirão* ressurgem na última seção de modo transformado.

Gostaríamos de, neste ponto, expor algumas considerações (ainda que provisórias) a respeito de questões relativas ao contexto estético/histórico sobre o qual o ciclo foi gestado. Em vários momentos nos deparamos discutindo a pertinência e a inadequação de terminologias que nós e outros pesquisadores utilizamos na classificação da forma de cada obra, bem como na definição de suas unidades constituintes como elementos de frase ou mesmo enfoques ligados à harmonia. As análises realizadas permitem entrever uma ação de ruptura do compositor Villa-Lobos em relação a procedimentos composicionais empregados em vigência à época da elaboração do ciclo. Ao mesmo tempo, é saliente uma certa inclinação a valores estéticos do passado, em especial do Romantismo, determinado pelo “fascínio pelo “primitivo” e o interesse renovado pelas tradições populares e folclóricas” (MESQUITA, 2006, p. 67).

Marcos Mesquita continua a desenvolver sua leitura, tramitando as ideias entre processos que ele designa pelos termos *reação* e *manutenção*.

No caso da música romântica, o retorno à natureza se revela tanto na música vocal, especialmente no Lied alemão, e na assim chamada música instrumental descritiva, com seus títulos sugestivos e evocativos. O interesse pelas tradições populares se manifesta na citação de melodias folclóricas, na composição de melodias ao estilo folclórico e, em um estágio posterior, no reaproveitamento de elementos constitutivos da música étnica ou da popular, sejam rítmicos, intervalares, tímbricos, formais etc. Todos os elementos mencionados da **reação** e da **manutenção** podem ser detectados em muitas correntes musicais do século XX e ainda do século XXI (MESQUITA, 2006, p. 67, grifo nosso).

2.6 O Lobozinho de Vidro

A última e mais longa das peças da *Prole do Bebê Nº 2, O Lobozinho de Vidro* se impõe por sua magnitude, um total de 181 compassos. Eero Tarasti compara a abertura da peça com o início do *Choros Nº 11* do mesmo autor ressaltando que “a repetição de uma mesma nota à qual outras notas em intervalos de segunda são adicionadas gradualmente até que um tema em sentido estrito emerge desse cluster denso” (TARASTI, 1995, p. 276). Também propõe peremptoriamente a seguinte forma musical: **A, A', A'', B', B', A''', C, A'''' e A'''''**. Como se observa, o esquema proposto por Tarasti flerta com uma forma Rondó não ortodoxa.

Rodrigo Queiroz analisa a peça em sua tese e alega que “como outras da coleção, a mesma desafia uma classificação, contudo hibridiza características de diferentes gêneros e formas” (QUEIROZ, 2013, p. 114). Subdivide a forma nas seguintes seções: **A** (cc. 1 – 47); **B** (cc. 48 – 133); **A'** (134 – 164) e **Coda** (165 – 181) em concordância com Homero Magalhães (MAGALHÃES, 1994, p. 248).

A forma ternária “ABA” é natural para *O Lobozinho de Vidro* e assim assumiremos. Cabe mencionar a presença de subseções – como as propostas no esquema formal de Tarasti - que são demarcadas por designações de andamentos que Villa-Lobos reforça por meio de anotações metronômicas. Baseados em certa medida no pensamento de Tarasti e também nas marcações de andamento propostas pelo próprio compositor, podemos segmentar as seções do seguinte modo: **A1** (cc. 1 – 16); **A2** (cc. 17 – 31); **A1** (cc. 32 – 47); **A1'** (cc. 48 – 61); **B1** (cc. 62 – 82); **B1'** (cc. 83 – 103); **B2** (104 – 121); **B3** (122 – 133); **A1** (cc. 134 – 149); **A2'** (150 – 181).

Um diagrama de forma possível para a obra (figura 2.6-1) seria o seguinte:

Figura 2.6-1. Diagrama de forma d' *O Lobozinho de Vidro*.

2.6.1 Análise da seção A

Com a marcação de andamento *Presque vif* (M: 108 =) irrompe *O Lobozinho de Vidro* com o ostinato da nota Si3 que, executada de modo alternado por ambas as mãos⁷⁷, produz um efeito ritmado que é enfatizado pelas marcações de *staccato*. A passagem possui um caráter introdutório e se desenvolve por crescente adensamento textural favorecido pelo acréscimo gradativo das demais unidades do espectro cromático. O primeiro acréscimo é o da nota Dó4 em ambas as mãos a partir do compasso 4.

A partir deste ponto o procedimento é individualizado para cada mão. Na direita as notas são acrescidas diatonicamente em Dó Maior, obedecendo a sequência de teclas brancas a partir do Si3 até perfazer o total de cinco componentes: Si3, Dó4, Ré4, Mi4 e Fá4. Na esquerda ocorre inicialmente um deslizamento do Si3 em direção ao Sib3 e do Dó4 ao Réb4 ocasionando um movimento contrário. Em seguida, ao par Sib3 – Réb4 é acrescentado o Mib4. A separação entre componentes provenientes de teclas “PxB” torna-se clara do compasso 6 em diante de modo que o cenário introdutório finaliza com três unidades “teclas pretas” designadas à mão esquerda e cinco unidades “teclas brancas” à direita. A figura 2.6.1-1 que segue mostra a sequência dos eventos.

Figura 2.6.1-1. Evolução da textura ao longo de processo introdutório (cc. 1 – 9).

O segmento transcorre até quase a integralização do total cromático nos compassos 10 e 11, que não se estabelece pela ausência da nota Lá⁷⁸. Novamente tem-se uma espécie de centro silencioso (STRAUS, 2013, pp. 149 e 150) que incide sobre esta última e

⁷⁷ O recurso de repetição de uma determinada nota é abundantemente difundido na literatura pianística de diversas épocas, utilizada na maioria das vezes como pano de fundo figurativo para apresentação de melodias ou mesmo como efeito virtuosístico. É o caso da *Rapsódia Nº 2* e *Nº 13* de Liszt de 1847 e em *Scarbo* de Ravel de 1908. Eventualmente a própria melodia é caracterizada por meio de notas repetidas como é o caso da *Sonata K. 141 (L. 422)* de Scarlatti composta entre 1756 e 1757.

⁷⁸ Villa-Lobos retém esta unidade por um longo período de tempo, inserindo-a na obra somente na figuração que antecede a reexposição da subseção **A1** no compasso 31.

que permanece ausente ao longo dos trinta primeiros compassos. O relógio cromático (figura 2.6.1-2) é adequado para a visualização do fenômeno.

Figura 2.6.1-2. Centro silencioso sobre a nota Lá.

Um tipo de adensamento textural por agregação gradativa de componentes da escala diatônica de Dó como o que ocorre no sistema superior da figura 2.6.1-1 é um procedimento que o próprio Villa-Lobos utilizou em obra contemporânea à “Prole 2”, especificamente no trecho final da *Dança dos Mosquitos* (figura 2.6.1-3) de 1922.

Figura 2.6.1-3. Adensamento textural por agregação gradativa de componentes diatônicas em Dó na *Dança dos Mosquitos* de 1922 (compassos finais da marca de ensaio 28 e iniciais da 29). Mantivemos em exposição apenas a seção das cordas).

The image displays a handwritten musical score for the string section of 'Dança dos Mosquitos' by Villa-Lobos. The score is presented in two systems, separated by a double bar line. The first system covers measures 28 and 29, with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The second system covers measures 30 and 31, with a 'pp' (piano) dynamic marking. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Um outro exemplo que detém certa proximidade com este tipo de procedimento figura no *Quarteto de Cordas Nº 5 – 4º Mvto* de 1931 do próprio Villa-Lobos (figura 2.6.1-4). Neste caso ocorre também um processo de agregação gradativo em que unidades são agrupadas a uma nota Lá 3 pulsada a partir do início do movimento.

Figura 2.6.1-4. *Quarteto de Cordas No 5 – 4o Mvto* de 1931 de Villa-Lobos (cc. 1 – 4).

Toda atividade introdutória d' *O Lobozinho de Vidro* conflui para o compasso 11 onde acontece a exposição de um tema original em um ponto que coincide com a ocorrência de máximo adensamento textural refocilada pela marcação de dinâmica *fff*. Cinco camadas são constituídas⁷⁹, de acordo com o exposto na figura 2.6.1-5 que segue.

⁷⁹ Sobre melodia cromática descendente da camada 3 formada pela sequência Sol-Solb-Fá, reputamos tratar-se de reminiscência da canção de ninar indígena *Môkôcê Cê-maká*, em consonância com a observação de Carla Gorni (GORNI, 2008, p. 139).

Figura 2.6.1-5. Desmembramento dos estratos referentes ao compasso 11.

The image displays a musical score for measure 11, decomposed into five layers. The top layer, 'Trecho Original', shows a vocal line with the lyrics 'Un peu moins en dehors' and a piano accompaniment with the lyrics 'toujours'. The vocal line includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a complex chordal texture. Below the original score, the layers are shown individually: 'Camada 1 (melodia)' is the vocal melody; 'Camada 2' is a single note; 'Camada 3' is a single note; 'Camada 4' is a complex chordal texture; and 'Camada 5' is a single note.

Como já comentado, o primeiro elemento melódico é introduzido neste mesmo ponto, uma proto-melodia aparentemente sem paralelo com qualquer canção folclórica de nosso conhecimento e baseada no tom de Sol bemol Maior. Com início em Lá^b, este elemento transcorre de modo escalar com direcionalidade ascendente. Usamos como pressuposto para a determinar a tonalidade de Sol bemol Maior o gesto “cadencial” em quinta justa descendente do baixo que prepara a exposição deste elemento melódico e que se constitui em um indício para que assumamos esta tonalidade. Segue a figura 2.6.1-6 que retrata exatamente o momento.

Figura 2.6.1-6. Gesto “cadencial” preparatório à apresentação de proto-melodia que inicia no compasso 11.

Extraímos esta proto-melodia integralmente de seu contexto e representamos na figura 2.6.1-7 para melhor apreciação.

Figura 2.6.1-7. Proto-melodia exposta a partir do compasso 11 (cc. 11 – 16).

Cabe observar que a proto-melodia em questão é sustentada integralmente até o compasso 16 pelo mesmo material harmônico constituído no compasso 11 e que está representado na camada 4 da Figura 2.6.1-3. Surge novamente um grande fragmento do “motivo *Môkôcê*”⁸⁰ circunscrito ao contexto e que é quase integralizado com o acréscimo da nota Fáb no compasso 15, passando a computar as seguintes unidades: Sol – Solb – Fá – Fáb⁸¹. Consideramos um certo aspecto de instabilidade da entidade exposta na figura acima corroborado por conta do esfacelamento da mesma ao final do compasso 16. Esta instabilidade é caracterizada por conta da posposição de gesto abrupto descendente formado

⁸⁰ Cabe lembrar que este motivo compreende uma sequência cromática descendente de cinco notas, assim como designamos em nossa análise d’ *O Boizinho de Chumbo*.

⁸¹ Note-se que no caso d’ *O Lobozinho de Vidro* o motivo aparece em uma transposição T₁₀ em relação à sua versão n’ *O Boizinho de Chumbo*.

por quiáltera de nove notas em fusas. Este gesto estabelece a transição da subseção **A1** para a **A2**. Observemos por meio da figura 2.6.1-8 este momento.

Figura 2.6.1-8. Transição da subseção **A1** para **A2** (cc. 16 – 17).

As setas indicam as componentes do sistema superior do compasso 16 que integram a quiáltera.

Tem início no compasso 17 a subseção **A2** com a retomada da repetição da nota Si 3. O trecho compreendido entre os compassos 17 e 25 é repetição quase literal do trecho inicial circunscrito entre os compassos 1 a 9. O compasso 26, fronteiro à suposta exposição de um “esboço” da melodia popular *O rei mandou me chamar*⁸², possui um acorde em clusters a mais que o seu correspondente compasso 10. A mudança da fórmula $\frac{3}{4}$ do compasso 10 para $\frac{13}{16}$ do compasso 26 atesta esta diferença. Interessante apontar que esta diferença não se observa na versão manuscrita da peça. Compare-se o mesmo compasso na versão editada pela Max Eschig com o manuscrito (figura 2.6.1-9).

⁸² *O rei mandou me chamar* é uma parlenda recolhida do Recôncavo Baiano por Sodré Vianna. Foi aproveitada inicialmente por Villa-Lobos na canção *Um canto que saiu das senzalas* de 1933 para coro a duas vozes. Por não termos tido acesso à partitura de 1933, lançamos mão da versão desta melodia para canto e piano de 1938 presente na *Cantilena* do 1º álbum de *Modinhas e Canções*. Reputamos a referência desta canção n’ *O Lobozinho de Vidro* a Rodrigo Queiroz (QUEIROZ, 2013, p. 119).

Figura 2.6.1-9. Comparação entre o compasso 26 circunscrito na versão editada pela Max Eschig e na versão manuscrita.

Outro ponto diferencial da atividade musical do compasso 26 refere-se ao gesto “cadencial” Sib – Mib que desta feita encontra-se a um tom e meio abaixo de seu correspondente Réb – Solb do compasso 10. Como observado, este gesto introduz a suposta canção popular *O rei mandou me chamar*. Reproduziremos na figura 2.6.1-10 um trecho desta melodia contida na peça *Cantilena (Um Canto que Saiu das Senzalas)* de 1938 do primeiro álbum de *Modinhas e Canções* comparando com o trecho correspondente que presumimos ser uma evocação da mesma n’ *O Lobozinho de Vidro* para melhor avaliação sobre o fato de a segunda ser uma variante da primeira.

Figura 2.6.1-10. Comparação do trecho inicial da canção *O rei mandou me chamar* como consta na *Cantilena* das *Canções e Modinhas* e supostamente n' *O Lobozinho de Vidro* (cc. 27 – 30).

O rei mandou me chamar como consta no álbum de *Modinhas e Canções*

*Pressuposta melodia de *O rei mandou me chamar* como consta n' *O Lobozinho de Vidro**

As semelhanças entre as duas melodias representadas na figura anterior são tênues. Alguns traços de contorno mantêm certa aproximação, contudo as afinidades são exíguas para que se estabeleça um enlace entre as duas entidades. A figura 2.6.1-11 que segue propõe avizinhar as características iniciais, na tentativa de alicerçar um pouco mais nosso julgamento.

Figura 2.6.1-11. Comparação entre os contornos melódicos de *O rei mandou me chamar* na *Cantilena das Canções e Modinhas* e n' *O Lobozinho de vidro*.

São observáveis aspectos de semelhanças bem como de diferenças entre as melodias representadas na figura acima. Ambas contêm bordaduras superiores de magnitude de um tom, apesar de compostas por notas diferentes (Sib – Dó – Sib para o caso das *Canções e Modinhas* e Mib – Fá – Mib para o caso “*Lobozinho*”). A melodia interposta n’ *O Lobozinho* não contém a repetição da bordadura, fato que ocorre com a versão com a qual estamos confrontando. Em ambos os casos se verifica a repetição da última nota da bordadura, apesar de em quantidades diferentes (duas ocorrências para o caso de “*O rei*” e apenas uma para “*O Lobozinho*”). O contorno⁸³ de cada uma é um pouco diferente, fato que é corroborado pelo gesto de terminação em oposição de sentidos: descendente para “*O rei*” e ascendente para “*O Lobozinho*”, como se depreende a partir da indicação das setas curvas. Há ainda que se considerar a diferença de magnitude desses gestos, contabilizando uma terça menor para o primeiro caso e uma terça maior para o segundo.

Em frente às reflexões empreendidas no parágrafo anterior, percebemo-nos em dificuldade em acolher a hipótese de Rodrigo Queiroz sobre a evocação da melodia *O rei mandou me chamar* n’ *O Lobozinho de Vidro*. Por falta de maiores evidências (diferentemente do caso do *Hino à Bandeira* n’ *O Camundongo de Massa* (vide figuras 2.1.1-13a e 2.1.1-13b) optamos por considerar a melodia interposta a partir do compasso 27 como uma melodia original do compositor Villa-Lobos e não uma variante da canção *O rei mandou me chamar*.

⁸³ A Teoria de Relações de Contornos Musicais desenvolvida por autores como Michael L. Friedmann e Robert D. Morris é um recurso adicional na comparação de melodias, no sentido de que fornece conceitos e operações que conferem maior precisão no estabelecimento de relações. Apesar de sua relevância, preferimos não nos aprofundar de momento neste campo de estudo em função de sua complexidade e amplitude.

Assim, esta melodia original é prolongada integralmente em oitavas por meio de repetições variadas até o final da subseção **A2**. Extraímos a mesma de seu contexto e reduzimos as oitavas à uma linha melódica simples (figura 2.6.1-12) para maior clareza.

Figura 2.6.1-12. Melodia original de Villa-Lobos interposta na subseção **A2** (cc. 27 – 31).

A melodia em questão é sustentada na base pelos mesmos blocos de acordes da camada 4 representada na figura 2.6.1-5 e que sustenta a proto-melodia do trecho anterior que inicia no compasso 11 (vide figura 2.6.1-7). A camada 3 continua ocupada pelo motivo *Môkôcê*, desta feita configurado pelo passo descendente composto pelas notas Láb – Sol – Solb – Fá. A marcação de dinâmica *ffff* desta última impõe maior vigor em relação ao trecho do compasso 11, assinalado com *fff*.

Sob a indicação *Tempo Iº*, Villa-Lobos retoma os movimentos iniciais da peça a partir do compasso 32, momento a partir do qual designamos tratar-se de uma repetição literal da subseção **A1**, a menos do primeiro pulso com a nota Si oitavada como consequência da figuração descendente em oitavas advinda do compasso 31. A figura 2.6.1-13 é um instantâneo do momento da transição da subseção **A2** para o início da repetição da subseção **A1**.

Figura 2.6.1-13. Pulso inicial da nota Si em oitava na transição de **A2** para a repetição de **A1** (cc. 31-32).

Cabe lembrar que, como comentamos, a nota Lá ausente nos primeiros trinta compassos (vide figura 2.6.1-2) ressurge como primeira nota do sistema superior no compasso 31, como se depreende da observação da figura acima.

A repetição literal transcorre até a metade do compasso 47 e encerra com transição da repetição da subseção **A1** com o que denominamos subseção **A1'**. Um novo gesto abrupto descendente composto por uma quiáltera de dez notas é quem delimita esta transição. Interessante observar que o diferencial desta quiáltera para a anterior de nove notas que estabelece a transição de **A1** para **A2** (figura 2.6.1-14) é exatamente a nota Lá, polarizada por ausência tanto ao longo da subseção **A1** (compasso 1 ao 16) quanto de sua repetição (compasso 32 ao 46).

Figura 2.6.1-14. Comparação entre quiálteras apartadas no tempo utilizadas em transição entre subseções (c. 16 e c. 47).

A partir do compasso 48 tem início a subseção que denominamos **A1'**. Esta subseção foi assim cognominada por possuir características muito próximas aos trechos iniciais das subseções anteriores, comportando o ostinato com a repetição da nota Si, porém sem a agregação progressiva das demais unidades. O diferencial neste caso são interferências de blocos em ataques “secos” intercaladas com uma figuração em quartas que percorre sentidos opostos em cada uma das mãos do piano e que confluem para acordes também “secos” percutidos ao final.

A combinação dos citados blocos produz como resultante uma sonoridade dissonante por comportar a oposição de dois acordes com ausência de componentes comuns: uma tríade de **Bb** no sistema superior e uma téttrade de **Cdim7M** no inferior. Representamos na figura 2.6.1-15 esta possibilidade.

Figura 2.6.1-15. Oposição de acordes formados a partir da contabilidade de componentes de blocos em ataques “secos” (c. 50).

Ressaltaremos adiante o caráter demarcatório destas unidades em razão de sua curta duração e seu caráter dissonante.

Por sua vez, a figuração em quartas que interfere na passagem de modo intercalado com os blocos, comporta estruturas de três unidades no sistema inferior e duas unidades no superior. Exemplificamos a seguir (figura 2.6.1-16) um procedimento de mesmas características no *Rudepoema* (obra de Villa-Lobos contemporânea à “Prole 2”) comparando com a passagem n’ *O Lobo-zinho de Vidro*.

Figura 2.6.1-16. Formações em quartas comportando três unidades no sistema inferior e duas no superior no “Lobo-zinho” e no *Rudepoema* (c.54 e 574 respectivamente).

A figuração em quartas conflui para uma estrutura no início do compasso 55 utilizada novamente como elemento de demarcação por conta de sua curta duração (ataque “seco”) e caráter dissonante. Esta estrutura pode ser decomposta em duas outras estruturas acórdicas conhecidas: um **F7** com a terça omitida e um **Bm** (figura 2.6.1-17). A ausência de notas em comum corrobora com a sonoridade marcante da passagem.

Figura 2.6.1-17. Oposição de acordes formados ao final da figuração em quartas (c. 55).

Os elementos interferentes acima comentados demarcam de modo desigual a métrica da subseção, inferindo uma sensação de instabilidade à passagem. Esta última comporta dois segmentos distintos de sete compassos cada, perfazendo um total de quatorze compassos. Cada segmento é seccionado em duas parcelas, a primeira com quatro e a segunda com três compassos. O esquema seguinte (figura 2.6.1-18) revela.

Figura 2.6.1-18. Esquema formal da subseção A1'.

O último fragmento constituído pela progressão em quartas no compasso 61 – interposto como elemento de transição entre a subseção **A1'** e a seção **B** – difere de seu par antecessor do compasso 54 pelo fato de comportar novas componentes em sua parte final. Esta modificação induz à estrutura que deflagra o início da seção **B** e que é configurada pela sobreposição dos acordes **Bm** e **Cdim**, como se depreende da observação do esquema formal acima.

2.6.2 Análise da seção B

Sob a indicação *Un peu marcial* tem início no compasso 62 a seção **B** - e concomitantemente a subseção **B1** - que iniciam com a oposição de blocos de acordes formados pela superposição de tríades (figura 2.6.2-1), aos moldes do estilo coral. Estes acordes se movem em sentido contrário, fato que confere um certo sentido contrapontístico à passagem.

Figura 2.6.2-1. Tríades e conjuntos formados no início da seção **B** (c. 62).

Interessante observar que a combinação das vozes de cada estrutura vertical propicia a formação de conjuntos compostos por uma quantidade constante de unidades, especificamente cinco unidades

Movidos pela observação dos estados de cada tríade (a maioria em primeira e segunda inversão)⁸⁴, questionamos a seguir aspectos de condução de vozes entre as mesmas. Para tanto, isolamos na figura 2.6.2-2 apenas as linhas melódicas produzidas pelas vozes extremas de cada sistema, assinalando as relações intervalares entre Baixo/Soprano e Tenor/Contralto.

⁸⁴ Mais uma vez alertamos para o fato de estarmos submersos em um contexto pós-tonal e, portanto, procedemos a algumas enarmonizações com o intuito de clarificar certas relações. Assim, achamos pertinente classificar o intervalo Mib – Si como uma sexta menor ao invés de uma quinta aumentada, como se observa na figura 2.6.2-1.

Figura 2.6.2-2. Relações intervalares em linhas melódicas produzidas nas extremidades das tríades de cada sistema (c. 62).

The figure consists of two musical staves, each with a treble and bass clef. The left staff is labeled 'Soprano e Baixo' and the right staff is labeled 'Contralto e Tenor'. Both staves show a sequence of four notes with arrows indicating the intervals between them. The intervals are labeled as follows:

- Soprano e Baixo:**
 - Between the first and second notes: 4J (upward arrow)
 - Between the second and third notes: 2m (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes: 2M (downward arrow)
 - Between the first and second notes (bass): 4J (downward arrow)
 - Between the second and third notes (bass): 8J (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes (bass): 2M (downward arrow)
 - Between the first and second notes (bass): 8J (downward arrow)
 - Between the second and third notes (bass): 2m (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes (bass): 2m (downward arrow, circled)
- Contralto e Tenor:**
 - Between the first and second notes: 4J (upward arrow)
 - Between the second and third notes: 2m (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes: 2M (downward arrow)
 - Between the first and second notes (bass): 6m (downward arrow)
 - Between the second and third notes (bass): 3m (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes (bass): 4J (downward arrow)
 - Between the first and second notes (bass): 8J (downward arrow)
 - Between the second and third notes (bass): 2m (downward arrow)
 - Between the third and fourth notes (bass): 2M (downward arrow)

Perceba-se a repetição do intervalo de quarta justa entre os pares das extremidades das vozes Soprano e Baixo. A linha do Contralto reforça em oitavas paralelas a melodia da voz soprano. O último passo melódico de semitom na voz Baixo (indicado pelo círculo) quebra a constância dos dois últimos passos melódicos das demais vozes. Por conta desta opção, o compositor produziu a tríade de **Am**.

Pesquisamos também as possibilidades de interação referentes ao par de tríades de cada estrutura vertical (vide figura 2.6.2-1). Para tanto, lançamos mão novamente da Rede de Transformações Ampliada (figura 2.6.2-3).

Figura 2.6.2-3. Rede de Transformações Ampliada ressaltando as tríades do início da seção **B**.

Designamos o círculo para ressaltar as tríades de **Bm** e **Cdim**, presentes no primeiro e segundo tempo do compasso 62; o quadrado para realçar os acordes **Bdim** e **Eb+** (que enarmonizamos para **B+**) do terceiro tempo e o pentágono para salientar as tríades **Am** e **F+** (enarmonizada para **A+**) do último tempo. Contabilizando a menor quantidade de passos necessária para que uma tríade seja transformada em seu par, vislumbramos o seguinte cenário:

- a) Bm → Cdim = 2 passos
- b) Bdim → Eb+ = 3 passos
- c) Am → F+ = 2 passos

Os compassos 63 e 64 subsequentes são repetição quase literal do 62, com pequena variação no acorde de **F+** por meio do desmembramento de sua voz inferior em uma figuração tercinada. Este desmembramento é efetivado no sistema superior nos dois próximos compassos onde o sentido ascendente das figurações predomina incorrendo na proliferação de estruturas acórdicas. O compositor sistematiza o uso de tríades diatônicas em Dó em passos descendentes no sistema inferior. A figura 2.6.2-4 que segue explicita todo o cenário.

Figura 2.6.2-4. Trecho submetido a formações triádicas que percorrem sentidos opostos (cc. 65 – 66).

Neste caso consideramos as linhas guias geradas pelas quatro vozes das extremidades - Soprano, Contralto, Tenor e Baixo - como a escolha responsável pela condução dos grupos de tríades em cada sistema. É notável a atenção e cuidado que o compositor dedica à escolha das componentes integrantes do trecho em questão, um procedimento minucioso que pode ser constatado pela observação dos borrões e marcas de borracha de apagar no manuscrito correspondente (figura 2.6.2-5).

Figura 2.6.2-5. Manuscrito da passagem representada na figura 2.6.2-4.

Uma das estruturas da passagem, a qual designamos como tricorde 3-8 que é formado por uma segunda maior sobreposta a uma terça maior, diverge da essência triádica das demais formações do entorno. Não obstante, a aparente sensação de incoerência é esvaecida pelo contexto do segmento imediatamente posterior, o qual comporta estruturas com certa similaridade no sistema inferior. Estas estruturas são formadas por uma terça menor sobreposta a uma segunda maior e formam o tricorde 3-7. Pode-se dizer que Villa-Lobos

preludia no compasso 65 as características do material que será utilizado nos compassos subsequentes. A passagem é concebida por meio da oposição sistemática entre teclas pretas e brancas, como se depreende da figura 2.6.2-6 que segue.

Figura 2.6.2-6. Reaproveitamento de material de mesmas características entre segmentos apartados (c. 65 e c. 67).

Perceba-se também a permutação do material diatônico em Dó da camada inferior (tríades em segunda inversão) que passa a figurar na camada superior como formações em quartas. Também gostaríamos de salientar que tricordes da classe de conjuntos 3-7 surgem já no compasso 5 como consequência do processo de agregação gradativa no sistema inferior.

Um gesto abrupto ascendente formado por material diatônico em Dó em oposição a uma figuração tercinada em sextas diatônicas descendentes também em Dó se interpõe entre o trecho dos compassos 67 e 68 e sua repetição literal nos compassos 69 e 70. Os compassos 71 e 72 são uma repetição variada do conteúdo dos dois compassos anteriores.

A retomada do gesto do início da peça com a repetição da nota Si no compasso 73 deixa transparecer uma espécie de processo recursivo em que o ponto de partida é reconquistado periodicamente após sucessivos eventos musicais que são delineados por conta da manipulação dos materiais. Em recente entrevista realizada por meios eletrônicos, perguntamos a Silvio Ferraz se este poderia emitir algumas impressões sobre *O Lobo do Vidro*, posto ser a “Prole 2” um assunto transversal em seu recente artigo sobre a gênese composicional do *Rudepoema* (FERRAZ, 2012). Silvio trata da questão da recursividade e desenvolve suas considerações afirmando o seguinte:

O “*Lobozinho*” parece uma coisa bem simples e composta por recursividade. A cada retomada (são 3 se não me engano) ele sai de um gesto rítmico simples, o repete e o transforma até que entra uma melodia popular infantil (geralmente algo de matriz restrita, pentacorde, no máximo hexacorde [...]) e suas variáveis e transposições, tudo ajudando a não caracterizar tonalidade ou modo [...] esta é a sequência do que chamaria de **do gesto à melodia** [...]. Nas melodias um truque maroto, as duas têm como contraponto um cromatismo descendente (que Villa em um texto comenta ser o desafinado das violas caipiras [...]) acho que o termo que ele usa é “semitonado”. Nas cartas do Villa, reunidas pela Peppercorn, ele escreve ao Guinle sobre este desafio de escrever peças arrojadas com material de música para crianças. Acho que foi uma encomenda do Guinle, algo assim. Peça simples, gerar uma matriz textural a partir de um gesto repetido e acrescentar uma melodia que se deforma [...] e repetir o jogo com cortes diversos entre cada retomada (Silvio Ferraz, comunicação pessoal, 15 de agosto de 2016, grifo nosso).

O trecho que segue a partir do compasso 77 com indicação *Un peu lent* é desinencial à subseção **B1**. O quadro é configurado basicamente por gestos rápidos ascendentes em quiálteras de onze notas entremeadas por blocos de tricordes e tetracordes. O cenário de complexidade é fundamentado no adensamento da textura promovido pela conjunção de materiais díspares que enunciamos na sequência em que aparecem: um tetracorde 4-23 no início do trecho, a quiáltera formada na sua parte grave por notas que se acomodam às teclas brancas do piano e na sua parte aguda às teclas pretas, uma díade utilizada como elemento demarcatório do final do gesto abrupto ascendente produzido pela quiáltera, duas tríades diminutas sobrepostas e finalmente dois tricordes 3-7 sobrepostos.

A pergunta natural neste ponto é: o que todos estes materiais têm em comum? Pode-se considerar que todos são simétricos. A teoria dos conjuntos é adequada na legitimação de nossa asserção. O quadro seguinte (figura 2.6.2-7) mostra separadamente cada estrutura simétrica do segmento.

Figura 2.6.2-7. Unidades simétricas interpostas no compasso 77.

Fica claro pela observação da figura acima que, com exceção do tetracorde 4.23 do primeiro tempo do compasso 77, todas as demais estruturas compartilham o mesmo eixo de simetria que passa por Ré – Lá. Ao longo da tese vimos ressaltando este tipo de procedimento em regiões fronteiriças entre seções em diversas peças de nosso objeto de estudo.

Alertamos que incluímos o Dó# subgrave que incide no terceiro tempo do mesmo compasso na contabilidade da quiáltera formada pelas teclas pretas. Para esta escolha, fomos induzidos pelo prolongamento do Ré desinencial da quiáltera que se sobrepõe ao comentado Dó#. Advertimos também que o Lá subgrave oitavado do primeiro tempo do compasso não foi contabilizado para a avaliação de simetria de nenhuma das partes da quiáltera, apesar da nota soar por sobre a esta última. Contudo, se considerássemos a quiáltera como um todo e

incluíssemos esta unidade, obteríamos um agrupamento de dez notas⁸⁵ que também compartilha o eixo de simetria Ré - Sol#.

Ainda sobre questões particulares das estruturas referentes ao compasso 77 representadas na figura anterior, observa-se que a parcela “teclas pretas” contida no sistema superior da quiáltera forma o conjunto 5-35 [8,3,6,10,1] que diz respeito ao total de teclas pretas do piano. Já a estrutura do quarto tempo do compasso, grafada como conjunto 6-Z49 é formada pela sobreposição de dois conjuntos de mesma classe: o 3-10 [7,10,1] ou tríade de **Gdim** e o 3-10 (9,3,6) ou tríade de **Ebdim**. Por sua vez, a estrutura que ocupa o quinto tempo e indicada na mesma figura como conjunto 5-Z12 [5,8,10,11,6] é formada pela sobreposição dos tricordes 3-7 [5,8,10] e 3-7 [11,6,8].

O compasso 78 que segue é uma repetição quase literal do 77, com a fórmula de compasso modificada de 5/4 para 4/4, o que faz com que o agrupamento 5-Z12 seja “empurrado” para o início do compasso 79. Observamos aqui um erro de notação da nota Fá do baixo deste agrupamento que deveria natural e não bemol como se encontra grafada. As demais estruturas do compasso 79 são essencialmente formadas por sobreposições de tricordes.

Os compassos 80 e 81 são repetição literal dos compassos 78 e 79. Por sua vez, o compasso 82 serve como conectivo para a subseção **B1'** (basicamente uma reiteração de **B1**) que tem lugar no compasso 83. Essa conexão é conduzida pelas vozes extremas (SATB) que novamente constituem-se linhas guias diatônicas em Dó, fato que pode ser apreciado na figura 2.6.2-8 como segue.

Figura 2.6.2-8. Linhas guias como condução dos eventos em transição entre subseções **B1** e **B1'** (cc. 81 – 83).

The image shows a musical score for three measures. Measure 81 is marked with 'ff' and 'accélééré'. Measure 82 is marked with 'ff'. Measure 83 is marked with 'ff' and 'Un peu marcial'. The score shows vocal lines (SATB) and piano accompaniment. An arrow points from measure 82 to measure 83, labeled 'B1'.

⁸⁵ Conjunto 10-4, segundo a classificação de Larry Solomon.

Sob o ponto de vista harmônico, a passagem é constituída pelo encadeamento de estruturas que se estabelecem pela sobreposição de tricordes. A figura 2.6.2-9 é uma redução harmônica e permite observar a concatenação dessas unidades.

Figura 2.6.2-9. Quadro harmônico da transição entre as subseções **B1** e **B1'** (cc. 81 – 82).

5-Z12	5-33	5-22	5-10	5-2	6-27	6-16
3-7	3-6	3-10	3-10	3-1	3-11	3-5
3-7	3-6	3-3	3-2	3-6	3-3	3-3
Simetr.	Simetr.	Simetr.	Não Simetr.	Não Simetr.	Não Simetr.	Não Simetr.

Assinalamos na figura acima cada tríplice individual e os grupos resultantes das sobreposições de cada par de tríplice. Na parte inferior identificamos as estruturas simétricas e as não simétricas, o que permite supor que a passagem percorre um caminho que sai de uma região de maior estabilidade (grupos simétricos) para uma região de menor instabilidade (grupos não simétricos). Outra questão interessante é sobre a mudança de cardinalidade dos conjuntos, que passa de “5” para “6” ao final da passagem. Apesar de todas as estruturas serem formadas pela sobreposição de dois tricordes, as cinco primeiras possuem uma nota repetida, uma espécie de nexo harmônico, fato que os insere na classe de conjuntos de cardinalidade igual a “5”. Por sua vez, as duas últimas estruturas do final do compasso 82 pertencem à classe de conjuntos de cardinalidade “6” e não possuem nexo harmônico. As notas em comum das cinco primeiras estruturas formam a seguinte sequência: Láb – Láb – Ré – Réb – Mib. Curiosamente, a compilação destas unidades produz um agrupamento simétrico cujo eixo passa pelo par Ré – Láb (figura 2.6.2-10), o mesmo compartilhado pela maioria das estruturas do compasso 77 (vide figura 2.6.2-7).

Figura 2.6.2-10. Eixo de simetria Ré – Láb pertinente aos nexos harmônicos das estruturas do final da subseção **B1**.

A subseção que denominamos **B1'** tem início no compasso 83 e é uma repetição praticamente literal da subseção **B1** que acabamos de analisar. As pequenas alterações são pontuais e são relativas a modos de execução de determinadas unidades, como é o caso do acorde do terceiro tempo do compasso 85 que se encontra desmembrado em tercina, em relação a seu par do terceiro tempo do compasso 64. A diferença surge efetivamente nos compassos finais da subseção (102 e 103) no momento da transição para a subseção **B2**. O trecho se caracteriza por contraste de procedimentos: no sistema inferior fica configurado material escalar diatônico ascendente em Dó que contrasta com o material do sistema superior que se consolida por mecanismo de oposição entre teclas pretas e brancas do piano. Reproduzimos o primeiro fragmento deste procedimento de oposição no diagrama que segue (figura 2.6.2-11), exemplificando sobre o teclado do piano.

Figura 2.6.2-11. Fórmula pianística de passagem do final da subseção **B1'** (c. 102).

Villa-Lobos sedimenta todo o processo sobre coleções pentatônicas completas, as quais se sobrepõem à diatônica do sistema inferior. Situamos na figura 2.6.2-12 todas as coleções pertinentes à passagem.

Figura 2.6.2-12. Coleções pentatônicas e diatônica formadas em trecho de transição entre subseções (c. 102).

Tem início no compasso 104 a subseção **B2** com a retomada com o mesmo ostinato do início da maioria das subseções da obra (exceção das subseções **B1** e **B1'**). A nota Si é repetida desta feita à rítmica de tercinas em movimentos rápidos entrecortados por acordes que pontuam o segmento, aos moldes dos compassos 73 e 74 e 94 e 95. Outras unidades são agregadas gradativamente, fato que promove novo adensamento textural. O processo de adensamento aqui é diferente e mais rarefeito do que as demais partes da peça com mesmas características, desta feita contabilizando apenas quatro unidades ao final do trecho no compasso 112. A figuração em tercinas dá lugar a blocos em colcheias que, sob a variação de agógica com indicação *crescendo e allargando*, impõem um importante sentido de retenção à passagem.

Nova atividade musical é imposta a partir do compasso 113 que se institui pela expressão *Moins animé*. A movimentação inicial da passagem comporta dois ataques em blocos seguidos por um gesto descendente por grau conjunto em Dó Maior que sobrepõe oitavas com quintas interpoladas no sistema superior e tríades diatônicas no inferior. Os blocos do início são uma variante da escala OCT_{1,2} e configuram o conjunto 6-31 [6,2,5,1,9,11]. Perceba-se que a nota Si é que promove o desvio da coleção octatônica mencionada.

Em considerações sobre distribuição de vozes em quartas na “Prole 2”, Rodrigo Queiroz aponta para o gesto diatônico em Dó do terceiro tempo do compasso 113 (oitavas interpoladas por quintas no sistema superior e tríades no inferior) e admite a possibilidade de reordenação das componentes com a finalidade de justificar seu pensamento. Queiroz toma a primeira formação como exemplo (QUEIROZ, 2013, p. 121) a qual comporta a tríade diminuta Si-Ré-Fá na base e o Lá oitavado com o Mi interpolado no sistema superior. A reordenação esse conteúdo logra na sequência em quartas seguinte: Fá-Si-Mi-Lá-Ré.

Efetivamente, esse tipo de formação, em especial as oitavas diatônicas em Dó com quintas interpoladas descendentes por grau conjunto é um procedimento que encontra reflexo no repertório de outros compositores. Tomamos como exemplo *Mouvement* (figura 2.6.2-13) terceira peça da primeira série do ciclo *Images* de Debussy (1904/1905) um procedimento congênere⁸⁶.

Figura 2.6.2-13. Oitavas diatônicas em Dó com quintas interpoladas em *Mouvement* de Debussy (cc. 30 – 31).

Os compassos 114 e 115 subsequentes são repetições quase literais do 113. Villa-Lobos resgata no compasso 116 a variante retrogradada do motivo *Môkôcê* que detectamos n’ *O Boizinho de Chumbo* (vide figura 2.4.1.2-1). A figura 2.6.2-14 que segue expõe a situação.

⁸⁶ Também do compositor francês, *La Cathédrale engloutie* de 1909/1910 é permeada por este tipo de formação.

Figura 2.6.2-14. Motivo *Môkôcê* retrogradado n' *O Lobozinho de vidro* (c. 116).

Sob a indicação *Marche*, tem início a subseção **B3** no compasso 122. Mediante atividade musical inédita, percebe-se novamente um sentido jocoso empregado por Villa-Lobos por conta de diferentes aspectos. Primeiramente pela fórmula de compasso 5/4, consideravelmente improvável para uma marcha. Corroborar com nossa afirmação a questão do andamento extremamente apressado indicado na partitura: ♩ = 120. No sentido estrito, a marcha possuía um caráter de dança e também cerimonial ao longo do século XVIII. Leonard Ratner expõe com propriedade a questão:

A marcha possuía tanto um significado de dança quanto de cerimonial no século 18. Como uma *entrée*, servia para a abertura de balés, cerimônias e encenações de palco. [...]. Seu habitat natural eram os desfiles militares e os campos de batalha. [...]. A marcha e o *bourrée* compartilham um mesmo andamento e métrica, um acelerado 4/4 (RATNER, 1980, p. 16).

Mais uma vez, uma protomelodia de caráter fragmentário é enunciada neste ponto. Extraímos a mesma de seu contexto (figura 2.6.2-15) para melhor apreciação.

Figura 2.6.2-15. Protomelodia enunciada no início da subseção **B3** (cc. 122 – 125).

O trecho é essencialmente constituído por três camadas, sendo que uma delas é composta pela melodia acima exposta. A camada de base é um ostinato que alterna uma oitava com intervalo de segunda interpolado seguido de uma oitava simples. Sob o ponto de vista harmônico, a combinação das componentes da camada intermediária com a camada de base (figura 2.6.2-16) reproduz a téttrade diminuta - conjunto 4-28 [0,3,6,9] – que configura a sonoridade predominante do trecho.

Figura 2.6.2-16. Téttrade diminuta como sonoridade predominante nos quatro primeiros compassos da subseção **B3** (c. 122).

A partir da metade do compasso 126 a “extravagante” marcha começa a se desarticular. Inicialmente, Villa-Lobos sobrepõe dois procedimentos mecanicamente distintos. Na mão esquerda ocorre um movimento em terças descendentes e quartas ascendentes em ziguezague, nitidamente construído sobre a alternância entre teclas pretas e brancas do piano. Na mão direita o processo é conduzido por tricordes alternados com notas simples. A homorritmia predomina em passos de tercinas em ambos os sistemas. As extremidades destes tricordes contém componentes diatônicas em Dó e formam intervalos de sétimas. A combinação de ambos os procedimentos constitui um ciclo de periodicidade. Observamos que em alguns pontos da passagem a componente oitavada do sistema inferior coincide com a componente interna do tricorde ao passo que em outros não. Nos pontos de não coincidência são produzidos tetracordes da classe 4-22. Estes tetracordes são centrais ao ciclo e formam um eixo de simetria em relação ao mesmo. A figura 2.6.2-17 é peremptória no clareamento destas questões.

Figura 2.6.2-17. Eixo de simetria formado pela combinação de procedimentos mecanicamente distintos (c. 126).

Na figura anterior as setas em sentido diagonal indicam a formação de intervalos de sétimas entre as vozes extremas dos tricordes. O processo de desarticulação da marcha continua com a aceleração e consequente desmembramento dos tricordes do sistema superior que passam a partir da metade do compasso 127 a figurar sob a rítmica de sextinas. Em contrapartida, a atividade em oitavas do sistema inferior sofre uma desaceleração causada pela transição de tercinas para colcheias. A atividade musical do sistema superior atinge certa estabilidade ao fim do compasso 129 com a formação do tríplice 3-3 [5,1,4]. Esta sonoridade vigora até quase o fim da subseção **B3** (início do compasso 133) que, sob o ponto de vista rítmico, passa a interagir na forma de trêmulo.

2.6.3 Análise da seção A'

Villa-Lobos, mais uma vez em procedimento característico, promove a transição entre a seção intermediária da peça e a final por meio de glissando descendente e rápido, instaurando a seção **A'** e concomitantemente a subseção **A1** no compasso 134. Sob a indicação "*Tempo I^o*", tem início uma reexposição literal do início da peça. A primeira diferença desta reexposição surge já na parte final da subseção **A2'**, especificamente com a supressão de um compasso de ostinato da nota Si₃, fato que causa a não correspondência com o trecho inicial da peça. A parte final da peça é marcada pela sensação de estase que se impõe a partir do compasso 169 com o acréscimo do Si₄. O D₆₅ é acrescido ao quadro harmônico no

fim do compasso 172, ao passo que o Si4 dá lugar ao Lá#4 no final do compasso 175. A figura 2.6.3-1 que segue reproduz essas transformações na linha do tempo.

Figura 2.6.3-1. Evolução do ostinato da nota Si3 a partir do compasso 165.

Todo o procedimento descrito acima é interrompido no compasso 177 onde o compositor, por meio de uma espécie de processo de simetrização por espelhamento, prolifera as unidades constituintes do último segmento do ostinato ao final do compasso 176 em sentidos opostos (figura 2.6.3-2).

Figura 2.6.3-2. Espelhamento de unidades advindas da parte final do ostinato da subseção A2' (cc. 177).

Inserimos na figura acima uma linha tracejada que sugere um eixo horizontal em torno do qual o compositor dispõe as componentes que compõem o panorama harmônico da parte terminal do ostinato que se instaura a partir do compasso 165.

Sob a indicação *la main a plat* o compositor introduz no compasso 178 o momento de máximo adensamento sob o ponto de vista da simultaneidade das componentes, interpondo aglomerados sonoros que contabilizam o total cromático. Interessante observar que, na impossibilidade de representar estes aglomerados em uma única estrutura, fraciona em duas estruturas que, se consideradas em separado, ensejam agrupamentos simétricos independentes. A figura 2.6.3-3 que segue é um retrato da situação.

Figura 2.6.3-3. Total cromático formado a partir da sobreposição de estruturas simétricas independentes (c. 178).

Observe-se que, no caso, a nota Si oitavada no grave é quem assimetiza as estruturas do sistema superior.

A partir deste ponto a peça conflui para seu desfecho. O aglomerado do compasso 178 desmembra-se na estrutura derradeira do compasso 179 que perdura até o último compasso 181. Na mão esquerda surge a tríade de Sol maior em segunda inversão ao passo que na direita forma-se o pentacorde 5-28 [2,4,8,10,11]. Mais uma vez, no cômputo individual, estas estruturas não são simétricas ao passo que sua combinação sim. Essa combinação produz o conjunto 6-Z49 [11,10,2,4,7,8] que pode ser observado na figura 2.6.3-4 que segue.

Figura 2.6.3-4. Aglomerado simétrico 6-Z49 final (c. 179).

2.6.4 Considerações Parciais

O conceito de recursividade proposto em entrevista por Silvio Ferraz é o que melhor representa o fenômeno musical de superfície d' *O Lobozinho de Vidro*. A ideia de um elemento gestual que transcorre em ciclos irregulares de tempo e concorre para o surgimento de elementos melódicos – do gesto à melodia - também é uma possibilidade para a explicação da narrativa da obra. Respira-se aqui um pouco do “eterno retorno” retrabalhado por Nietzsche em diversos escritos como *Assim falou Zaratustra*, *A gaia ciência* e *Além do bem e do mal*. Este conceito diz respeito aos ciclos repetitivos da vida onde fatos aparentemente inconciliáveis são na verdade facetas complementares de uma mesma realidade.

Assim como no “eterno retorno” a ordem das coisas é questionada por Nietzsche, o mesmo se pode inferir a respeito do *Lobozinho* onde Villa-Lobos compõe por meio da recursividade de uma figuração em que a repetição de uma mesma nota sofre adensamento por agregação de diferentes unidades até seu esfacelamento, uma ideia que se repete em ciclos irregulares ao longo da peça. Entre um ciclo e outro são enunciadas melodias curtas, fragmentárias, de modo episódico. Tem-se a nítida sensação de que a ordem dos eventos não é determinante para que a obra se consolide.

Em recente entrevista por meios eletrônicos, Tarasti propõe textualmente que “a textura dissonante é devida ao procedimento de bricolagem pianística” e que a peça como um todo é um “exemplo magistral de seu estilo mais radical, dissonante e fauvista” (Eero Tarasti, comunicação pessoal, 26 de outubro de 2016), referindo-se a Villa-Lobos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre aproximações e afastamentos, trataremos estas considerações/impressões finais um pouco aos moldes de nosso contato cronológico com as nove peças do ciclo para piano *Prole do Bebê Nº 2* de Villa-Lobos; idas e vindas que partem do tecido epitelial em direção ao substrato musical e então voltando à tona. Um processo prospectivo um tanto quanto hesitante como poderia parecer, porém natural a um pesquisador com pouca intimidade com o instrumento para a qual a obra foi gestada. Deste modo, lançaremos um olhar panorâmico sobre aspectos relacionados ao ideal de composição do conjunto, acessando questões específicas do capítulo relativo às análises quando assim se fizer necessário.

Antes de prosseguir, no entanto, achamos prudente criar um quadro (tabela 16) enunciando os títulos das nove peças na ordem em que se encontram na edição de 1927 da Max Eschig, elencando alguns aspectos particulares que julgamos de relevância.

Tabela 16. Quadro com as principais características de cada peça.

PROLE DO BEBÊ Nº 2			
RESUMO DOS ASPECTOS DE RELEVÂNCIA			
	FORMA	CANÇÃO TRADICIONAL ASSOCIADA	CARACTERÍSTICAS / ELEMENTOS DE ARTICULAÇÃO/ OBSERVAÇÕES
1) A BARATINHA DE PAPEL	A B	Fui no Tororó	Ostinatos / Alternância teclas PxB / Permutações
2) O GATINHO DE PAPELÃO	A B	Anquinhas	“Motivo do Lamento” / Tangenciamento com a obra de Chopin
3) O CAMUNDON- GO DE MASSA	A B A’	Hino à Bandeira	Ostinato formado pela oposição de teclas PxB / Contato tangencial com a OCT _{1,2}
4) O CACHORRI- NHO DE BORRACHA	A B A’ Coda	A Roseira	Presença do acorde de <i>Prometheus</i> no início / Harmonização por quartas
5) O CAVALINHO DE PAU	A B C D	Garibaldi foi à missa	“Motivo do Galope” / Tendência ao octatonismo / Difusão de sétimas maiores
6) O BOIZINHO DE CHUMBO	I, II, Coda	Môkôcê Cê- Maká (indígena)	“Motivo <i>Môkôcê</i> ” / Samba estilizado / Monotematicidade
7) O PASSARINHO DE PANO	A, B, C, Coda	Olha o passa- rinho Dominé!	Relações de superfície da canção tradicional / Ostinato da díade Lá – Si / Alternância teclas PxB
8) O URSOZINHO DE ALGODÃO	A B C D	Carneirinho, carneirão	Aspectos de simetria em pontos estruturais / Alternância teclas PxB
9) O LOBOZINHO DE VIDRO	A B A’	—	Conceito de recursividade/ “Motivo <i>Môkôcê</i> ”

Desde os primeiros passos em direção à análise da obra ainda em de 2010 no início do nosso mestrado, afiançamos a ideia de que sua concepção é parte de um projeto particular do compositor Villa-Lobos no sentido de revogar as amarras do discurso musical impostas por modelos de composição europeus em vigência no Rio de Janeiro do início do século XX. Com efeito, o conjunto emerge em meio a um processo dialético configurado por forças interativas manifestas na necessidade de projeção em um cenário musical internacional sequioso por exotismo e experimentação e na possibilidade de compor música de colorido regional refinada por procedimentos canônicos de composição.

Como avaliamos, na superfície das peças proliferam melodias e fragmentos advindos em sua maioria de canções tradicionais que não foram coletadas sistematicamente por Villa-Lobos, mas sim capturadas intuitivamente por um compositor que circulava com naturalidade nos diversos meios de representação cultural à sua época. Estes elementos integram-se ao corpo de cada obra através de “sub-rotinas” em que gestos e relações de contorno ou mesmo de magnitude intervalar se comunicam de modo recursivo pela matéria musical. Em alguns casos, estes elementos atuam como verdadeiros *leitmotifs*, sobressaindo a ponto de personificar a essência das peças a que se vinculam como por exemplo o cognominado “motivo do galope” n’ *O Cavalinho de Pau* ou o “motivo Môkôcê” n’ *O Boizinho de Chumbo*. Observe-se que este último ressurge em outro contexto na última peça do ciclo *O Lobozinho de Vidro* (vide figura 2.6.2-14). Não é exagero lembrar que o termo “motivo” aqui incorporado possui uma conotação diferente da noção clássica do desenvolvimento beethoveniano, posto estar destituído da sua relação causa-consequência.

Em outro momento, processos que envolvem mimetização e metamorfose de elementos da música tradicional evidenciaram como o compositor se apropriou da ideia básica da canção *Anquinhas* como princípio estruturador d’ *O Gatinho de Papelão*, peça lenta de caráter lânguido⁸⁷. Observamos também como as relações intervalares do *Hino à Bandeira* foram espalhadas pela peça *O Camundongo de Massa* na mesma medida que fragmentos da canção folclórica *Olha o passarinho Dominé!* encontram-se distribuídos pelo *O Passarinho de Pano*. Vale pontuar que Villa-Lobos, além da apropriação, se utiliza de estratégias convencionais prescritas em tratados sobre composição musical com o intento de deformar e transformar melodias da tradição nacional, desterritorializando-as em relação aos seus lugares de pertencimento.

⁸⁷ Além de nossa análise do “Gatinho” na dissertação de mestrado, elaboramos um estudo específico sobre a peça para o *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto* (NERY FILHO, 2012).

Um outro traço estilístico proeminente do compositor provém das ações de simetrização sobre unidades empregadas em pontos estruturalmente relevantes. A leitura do artigo *A contribuição harmônica de Villa-Lobos* de Lorenzo Fernandez (FERNANDEZ, 1946) sugeriu inicialmente essa possibilidade e induziu-nos a observar que, em muitos casos, o compositor considera entidades simétricas como unidades de pontuação musical e/ou articulação formal. No artigo, Fernandez discorre alongadamente sobre estruturas de terminação em amostras de amplo espectro do repertório villalobiano, tratando as dissonâncias incorporadas como “apojaturas não resolvidas”. Ocorre que, dentre os inúmeros exemplos do artigo, uma gama considerável é de natureza simétrica, o que nos levou a suspeitar que essas dissonâncias são intencionalmente agregadas com finalidade de simetrização.

Em um momento concomitante, a avaliação da passagem que inicia no compasso 45 e converge para a téttrade de Dó maior com sétima maior (**C7M**) no compasso 47 d’ *O Camundongo de Massa* (vide figura 2.1.1-21) corroborou com nossas suspeitas. Decorrente de procedimentos pertinentes aos códigos do tonalismo convencional com direito ao uso de nexos harmônicos e encadeamento de notas sensíveis, o acorde personifica o sentido ambíguo da poética musical de Villa-Lobos que, neste caso, atribui uma função resolutiva a uma estrutura simétrica em um momento de pontuação musical. A nota Si que completa a téttrade na sequência dos eventos da passagem pode ser considerada como uma “dissonância simetrizadora” incorporada convenientemente à tríade de Dó maior (**C**). Percebe-se aí mais uma vez um compositor comprometido com o jogo dialético que emerge da comunhão de ideias originárias do binômio tradição-modernidade.

Notáveis também são os dispositivos de permutação pelos quais Villa-Lobos promove a troca de componentes entre camadas musicais. Intercambiados de modo interferente, estes dispositivos fomentam uma série de possibilidades que vão desde a manutenção de mecanismos de digitação instrumental que envolvem a oposição de teclas “PxB” (vide figura 2.2.2-15 para o caso do gesto abrupto descendente do compasso 19 d’ *O Cachorrinho de Borracha*) até a formação de unidades simétricas na região fronteira à transição entre seções d’ *O Gatinho de Papelão* (NERY FILHO, 2012), passando pela simples opção de gerenciamento de aspectos compensatórios, uma forma de manter o equilíbrio entre as sonoridades de segmentos apartados temporalmente. É singular como o compositor joga e brinca com estas componentes em um processo lúdico que em muito se assemelha à “liberdade de ação e expressão que caracterizam a atitude exploratória experimental e maquínica da criança” (COSTA, 2012, p. 150).

Fator de relevância na obra de Villa-Lobos em sentido que transcende o nosso material de pesquisa, o ostinato é um componente de articulação que personifica em grande proporção o projeto modernista de Villa-Lobos no contexto do segundo volume da “Prole do Bebê”. Utilizada como recurso na concatenação dos eventos, a figuração assume funções sintáticas que evocam planos sensoriais distintos, alguns com conotação de estase musical, outros por contraste de relação figura e fundo. Nos casos específicos d’ *A Baratinha de Papel* ou d’ *O Camundongo de Massa* por exemplo, os ostinatos são configurados pela oposição de teclas “PxB” e estabelecem inicialmente um pano de fundo para a exposição dos respectivos temas de abertura. No primeiro caso, a alternância de teclas do piano configura dois recortes distintos: um da coleção diatônica e outro da pentatônica. O baião, personificado por meio de acentuações estratégicas, sofre transformações ao longo da peça com cortes abruptos que remetem à técnica de justaposição direta proposta por Paulo de Tarso Salles no primeiro capítulo deste trabalho. No segundo caso, o panorama harmônico é resultado de duas coleções pentatônicas distintas intercaladas em uma mesma figuração constituída pela oposição de teclas “PxB”. Aqui, o ostinato é submetido a um regime de fusão gradual (vide figura 2.1.1-22) estipulado pelo deslizamento parcimonioso de alturas, processo comparado à *linkage technique* identificada em obras de Brahms.

Os ostinatos d’ *O Passarinho de Pano* e d’ *O Loboquinho de Vidro* impõem o “tom” de suas respectivas obras e determinam seu caráter. Na primeira, a repetição renitente da díade Lá – Si na primeira seção sustenta os eventos de superfície consignando uma sensação de estase musical interrompida por corte abrupto em gesto descendente⁸⁸. *O Loboquinho de Vidro*, por sua vez, traz à tona o estilo radical fauvista de Villa-Lobos. O ostinato que reaparece de modo recursivo ao longo da peça é concebido por um processo dinâmico de adensamento textural que parte de uma situação de extrema rarefação até a formação de uma massa sonora espessa e compacta. Como observamos, esta técnica de recursividade é uma proposta intertextual com a ideia do “eterno retorno”, um conceito filosófico retrabalhado por Nietzsche em vários de seus escritos.

O dispositivo de alternância entre teclas “PxB” do piano na obra de Villa-Lobos foi um assunto abordado com maior propriedade inicialmente por Jmary de Oliveira (OLIVEIRA, 1984). Como se sabe, o procedimento não é exclusivo de Villa-Lobos e figura em obras de outros compositores como é o caso da ópera *Elektra* (1909) de Richard Strauss

⁸⁸ Como avaliamos ao longo das análises, esse tipo de gesto constituiu-se em um traço estilístico proeminente do compositor. Apreciamos essa possibilidade como um recurso de articulação formal que ressalta a descontinuidade do decurso temporal, uma técnica consagrada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein em seu filme *Encouraçado Potemkin* (1925).

ou do balé *Petrushka* de Stravinsky, composto entre 1910 e 1911. No entanto, na “Prole 2” o mecanismo assume um papel vetorial, onde magnitude e direção são determinantes na condução dos eventos musicais.

Muito além de um mero artifício que se beneficia de recortes fortuitos, Villa-Lobos manipula o teclado do piano de modo a estabelecer relações mais profundas do que a óbvia sobreposição da coleção pentatônica de Solb e da diatônica de Dó maior que emana de sua simples observação. Normalmente associadas a ostinatos ou a figurações referentes a cortes abruptos descendentes, muitas das segmentações empregadas propiciam o aparecimento de relações complexas em que coleções e estruturas diversas coexistem em simultaneidade. É o caso das pentatônicas de Sol e Solb n’ *O Camundongo de Massa* (vide figura 2.1.1-5) e também n’ *O Boizinho de Chumbo* (vide figura 2.4.3-5). Em outro momento desta última peça, as relações se tornam ainda mais complexas e corporificam as pentatônicas de Fá, Sol, Solb que interagem com uma estrutura resultante da combinação do acorde **F#6** com **G** (vide figura 2.4.3-9). A combinação das pentatônicas de Fá, Solb e Sol com a tríade de **C** pode ser apreciada na peça *O Lobozinho de Vidro* (vide figura 2.6.2-12). Já no caso do ostinato d’ *A Baratinha de Papel* o jogo entre teclas “PxB” do piano suscita a formação de dois tetracordes distintos, um condicionado à pentatônica de Solb e outro à diatônica de Dó maior.

Algumas escolhas do compositor ocasionam a formação de tríades pela combinação de classes de alturas presentes em pontos metricamente coincidentes de grupos de semicolcheias. Veja-se o caso d’ *O Cavalinho de Pau* em que as tríades de **F**, **Dm**, **G** e **Gb** são formadas respectivamente pela combinação da primeira, segunda, terceira e quarta semicolcheia de cada grupo (vide figura 2.3.2-7). Na mesma peça, uma reordenação das componentes conduz ao aparecimento das tríades de **F**, **Db**, **G** e **Gb** (vide figura 2.3.2-19). Tal o grau de importância do mecanismo de alternância entre teclas “PxB”, depositamos uma tabela no apêndice deste trabalho contendo uma extensa lista com todos os recortes dos trechos onde pudemos detectar o procedimento. A observação desta tabela remete-nos à possibilidade de que Villa-Lobos anotava cada fórmula utilizada, posto que nenhuma combinação aparece repetida.

Cabe neste momento uma reflexão sobre entrecruzamentos e questões intertextuais da “Prole 2” com obras de outros compositores, assunto que consideramos desde o início das análises. Longe de um estudo aprofundado, no sentido de tentar criar uma expectativa sob a ótica da originalidade ou da influência, objetivamos apenas revelar elementos de composição que resvalam entre si, ainda que oriundos de autores de culturas e

estéticas alóctones. Como se percebe, foi criada uma rede de relações envolvendo aspectos da “Prole 2” com obras de alguns compositores representativos do modernismo musical europeu: Debussy, Stravinsky, Bartók e Prokofiev. Um ponto em comum de Villa-Lobos com estes personagens é que, com exceção de Debussy, todos produziram música assumidamente orientados pelo folclore de seus povos de origem. Apesar do ideal compartilhado, estes compositores encontraram soluções muito particulares sob o ponto de vista técnico e estético, mas que em determinados momentos se entrecrocaram com as do compositor brasileiro (e vice-versa). Com efeito, não foi nossa intenção produzir uma linha cronológica de originalidades, depositando créditos à genialidade pioneira deste ou daquele compositor, mas sim procurar entender um pouco mais os processos de criação musical sob a luz do modernismo.

Finalizamos com uma impressão sobre o artigo de Silvio Ferraz que trata da gênese composicional do *Rudepoema* e também da “Prole 2” (FERRAZ, 2012). Ao traçarmos um percurso parecido com o do autor, mantivemos à mão os manuscritos do *Rudepoema* e da “Prole 2”, obras tangencialmente conectadas, e notamos a presença de inscrições e rabiscos que nos fizeram entender um pouco do método villalobiano de trabalho. Esses rabiscos referem-se a fragmentos de peças diferentes do próprio ciclo e/ou do *Rudepoema* que o compositor anotava em uma mesma página como que para utilização posterior no momento da elaboração final de cada obra. Ferraz admite mesmo que o compositor possivelmente permutava estes fragmentos entre as obras, manipulando-os como peças de um quebra-cabeças. Ressaltamos com isso o espírito lúdico e de experimentação que permeia a concepção do conjunto.

Talvez por conta de nossas limitações, a busca por um “sistema unificado universal” de composição para a “Prole 2” não se consolidou. No entanto, acreditamos que essa leitura não seja adequada pois tende a resvalar em questões que na maioria das vezes transcendem fatores meramente musicais. O que se sabe com certeza é que a *Prole do Bebê Nº 2* é produto de uma ação muito mais contestatória do que de sustentação dos modelos da tradição musical, praticada por um personagem que entendeu como nenhum outro compositor brasileiro o seu momento e a sua missão.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. *Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros Nº 4 e Choros Nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo, SP. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), 2014.
- ALMÉN, Byron and PEARSALL, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1992.
- APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: a life (1887 – 1959)*. London: The Scarecrow Press, Inc. 2002.
- BAKER, Steven Scott. *Neo-Riemannian Transformations And Prolongational Structures In Wagner's Parsifal*. Florida, 2003. Recuperado em: <<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A169201>>. Acesso em 17/10/2015.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the Search for Brazil's Musical Soul*. Austin, Texas: University of Texas at Austin, Institute of Latin American Studies, 1994.
- BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos choros orquestrais*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2007.
- CAPLIN, William E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CHOLFE, J.F. *As implicações filosóficas da teoria da Gestalt*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. UFScar, 2009.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA*, Vol. 11, No 2, 2010.
- COHN. *Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartok*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 10, 10th Anniversary Issue, (Spring, 1988), pp. 19-42.
- _____. COHN, Richard. *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*. *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998), pp. 167-180.

- CONTIER, Arnaldo D. *Villa-Lobos: o selvagem da modernidade*. In: Revista de História da FFLCH Nº 135, 2º semestre de 1996.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. *Integração de Técnicas Analíticas como Princípio de um Modelo Composicional*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), 2009.
- COSTA, Rogério Moraes. *O cavalinho de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 147 – 162.
- DAHLHAUS, Carl. *Models or Unity in Musical Form*. Journal of Music Theory, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1975), pp. 2-30.
- DAVIE, Cedric Thorpe. *Musical Structure and Design*. New York. N.Y.: Dover Publications, Inc., 1966.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- D'INDY, Vincent. “*Cours de Composition Musicale*”. Paris, Durand, 1909, 1v. - 1912, 2.v.
- DOUTHETT, Jack, & STEINBACH, Peter. *Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition*. Journal of Music Theory, 42(2), 1998, pp. 241-263.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo, SP: Algol Editora Ltda, 2009.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira*. In: Boletim Latino Americano de Música, Vol. 6, Abril de 1946, pp. 283 – 300.
- FERRAZ, Silvio. *Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 197 – 214.
- _____. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*.
- FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- HANSON, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music: Resources on the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1960.
- KATER, Carlos. *Aspectos da modernidade de Villa-Lobos*. Em Pauta, revista do curso de pós-graduação mestrado em música da UFRGS. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, volume 1, Nº 2, junho de 1990.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto alegre: Editora Movimento, 1986.

- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. UK: Cambridge University Press, 2002.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- LACERDA, Marcos Branda. *Inspirações étnicas*. In FERRAZ, Silvio. *Notas, Atos, Gestos: relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Ferraz, Denise Garcia, Fernando Iazetta, Marcos Lacerda, Rodolfo Caesar, Rogério Costa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.19-30.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: RELER Editora Ltda, 2010.
- McCRELESS, Patrick. *Anatomy of a Gesture: From Davidovsky to Chopin and Back*. In: ALMÉN, Byron and PEARSALL, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. Capítulo 2.
- MAGALHÃES, Homero de. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado: Instituto de Artes da UNESP, 1994.
- MAMMI, Lorenzo. *Uma gramática do Caos – Notas sobre Villa-Lobos*. In: Novos Estudos, Nº 19, Revista do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento CEBRAP, 1987, pp. 103 – 112.
- MESQUITA, Marcos. *Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos*. Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM vol. 12, dezembro de 2006, pp. 65 – 79.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), 2014.
- _____. *Diatonismo, Pentatonismo, Octatonismo e suas interações nos Choros Nº 10 de Heitor Villa-Lobos: Em busca de uma percepção idiossincrática de modernidade musical*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 276 – 291.
- NERY FILHO, Walter. *Os voos d’ O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê No 2 de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- _____. *Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos*. Florianópolis. DAPesquisa Nº 7 – Revista do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, pp. 393 – 406.
- _____. *Relações entre os materiais utilizados por Villa-Lobos na peça “O Polichinelo”*. In: Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: UDESC, 2010, pp. 1642 – 1647.

_____. *Estratégias composicionais de Villa-Lobos: permutações e simetrias em três estudos de caso na Prole do Bebê Nº 2*. In: Anais do XXIII Congresso da ANPPOM. Natal: UFRN, 2013.

Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: UDESC, 2010, pp. 1642 – 1647.

_____. *Mimetismo e metamorfose de elementos da música folclórica na elaboração da obra para piano O Gatinho de Papelão de Heitor Villa-Lobos*. In: Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: USPRP. 2012, pp. 129 – 134.

_____. *Explorando os limites da teoria neorriemanniana*. In: Anais do IV Simpósio de Pós-Graduandos em Música. 2016, pp. 818 – 827.

NORDEN, Hugo. *The Technique of Canon*. Boston: Branden Press, 1982.

OLIVEIRA, Jamary. *Black key versus White key: a Villa-Lobos device*. Latin American Music Review, vol 5, Nº 1, 1984, pp. 33-47.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1961.

QUEIROZ, Rodrigo M. *A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analytical Approach*. Doctoral Dissertations. Paper 107. University of Connecticut: 2013. Disponível em: http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations?utm_source=digitalcommons.uconn.edu%2Fdisserations%2F107&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 30/01/2015.

RATNER, Leonard. *Harmony: Structure and Style*. New York: McGraw-Hill, 1962.

ROHDE, Geraldo Mário. *Simetria*. São Paulo: Hemus, 1982.

SACHS, Harvey. *Rubinstein. A life*. New York, NY: Grove Press, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: Diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 25-43.

_____. *Redes de transformação harmônica na obra de Villa-Lobos: uma abordagem derivada da teoria neo-riemanniana*. In: Anais do IV Simpósio de Pós-Graduandos em Música. 2016, pp. 76 – 98.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Lima. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Mec/Dac, 1976.

STEWART, Ian. *Why Beauty is Truth*. New York, NY: Basic Books, 2007.

- STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. São Paulo, SP: Editora da Unesp, 2012; Salvador, EDUFBA, 2013.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa – Lobos. The life and works, 1887 – 1959*. North Carolina: MacFarland & Company, 1995.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TYGEL, Júlia. *Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), 2014.
- TYMOCZKO, Dimitri. *The Generalized Tonnetz*. Journal of Music Theory 2012 Volume 56, Number 1: 1-52.
- VAN DEN TOORN, Pieter C. *The music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press: 1983.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Guia prático para a educação artística e musical, 1 Volume: estudo folclórico musical / Heitor Villa-Lobos; [textos e pesquisa] por Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barbosa, Maria Clara Barbosa. - Rio de Janeiro: ABM: Funarte, 2009.
- VISCONTI, Ciro Paulo. *Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- VOLPE, Maria Alice. *O manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos*. In: Revista Brasileira de Música, v.24, No 2, Jul./Dez. 2011, pp. 299 – 310.
- WEYL, Hermann. *Symmetry*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- WISNIK, José M. *O coro dos contrários – A música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som – aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

On-Line

- FEYNMAN, R., LEIGHTON, R., SANDS, M. Symmetry in Physical Laws. In: The Feynman Lectures on Physics Vol. 1 Ch. 52. Recuperado em <http://www.feynmanlectures.caltech.edu/I_52.html> em 12/10/2016.
- SOLOMON, Larry. The Table of Pitch Class Sets. Recuperado em: <<http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>>. Acesso em 05/08/2016.

Em CD:

VILLA-LOBOS: sua música, suas ideias. Compositores e intérpretes diversos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, [sem data]. Compact Disc.

ANEXOS

Inventário de mecanismos envolvendo combinações entre Teclas “PxB” do piano

COMBINAÇÕES ENTRE TECLAS PRETAS E BRANCAS NA PROLE DO BEBÊ Nº 2		
Compasso	Figuração	Diagrama
Peça: A Baratinha de Papel		
1
68
78
Peça: O Camundongo de Massa		
1

Peça: O Boizinho de Chumbo

11
14
17
17
20
39

47
61
Peça: O Passarinho de Pano		
18
38
79
83

Peça: O Ursozinho de Algodão

13
25
66
107
111

Peça: Lobozinho de vidro

10
67
77
102
126
127

OS BICHINHOS

LES PETITES BÊTES

H. VILLA - LOBOS

Rio, 1921

3. O camundongo de massa

La souris en papier mâché

Muito animado

Très animé

PIANO

Muito animado
Très animé

1

PIANO

f *ff*

3

5

sfz

7

9

3 4 6/4

6/4

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Muito animado" (Very animated) and "Très animé". The score is for piano and violin. The piano part is written in bass clef, 4/4 time, and the violin part is written in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, and 9 indicated. The piano part features a continuous, fast-moving bass line with many accidentals. The violin part has a melody with various ornaments and slurs. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando). The tempo/mood is indicated as "Muito animado" and "Très animé". The score ends with a 6/4 time signature.

12 8 **Vivo** 3

15 8

20 8

25 8 **Menos un pouco**
Un peu moins

chanté

6 7

4

29

34

39

43

cresc. e allarg.

rapido

fff

5

3

6

Menos

49 *ff*-*p* *en dehors* *rf*-*p* *rf*-*p* *p* *ff en dehors*

54 *6* *6* *6* *rf*-*p* *rf*-*p*

59 *rf*-*p* *fff*-*p* *fff*-*p* *rf*-*p* *p* *p*

64 *fff*-*p* *rf*-*p* *rf*-*p* *rf*-*p* *rf*-*p* *p*

69 *p* *6* *6* *6* *rf*-*p* *ff en dehors*

This musical score is for a piano piece, marked 'Meno' (slower). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *ff*-*p*, *rf*-*p*, *p*, *ff en dehors*, *fff*-*p*, and *6* (sextuplet). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece ends with a double bar line after measure 69.

6

74

rf>p *rfff>p* *rf>p* *rfff>p*

79

rf>p *rfff>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p*

84

p

89

mf *M.G.* *M.D.* *rfff>p* *cresc. pouco*

93

a *pouco* *f*

98 *bien chanté* *ff*

102 *f*

106 *mf* *ff-p*

110 *p* *ff*

115 *mf*

The musical score is for a piano piece, spanning measures 98 to 115. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system (measures 98-101) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system (measures 102-105) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 106-109) includes a dynamic marking of *mf* and a crescendo leading to *ff-p*. The fourth system (measures 110-113) features a dynamic marking of *p* and a crescendo leading to *ff*. The fifth system (measures 114-115) concludes the passage with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

8

120 *dim. pouco a pouco* **Rall.**

125 **Tempo I:**

127

129

131

133

135

137

Vivo

140

10

148

8

p *f* *ff* *pff*

[illegible]

156

Measures 156-160. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in a minor key. The left hand features a series of chords and single notes, with a five-measure rest in the final measure.

161

Measures 161-165. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a five-measure rest in measure 161, followed by chords and a long note in measure 164.

166

Measures 166-170. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has long notes with a *cresc. e allarg.* marking. The piece ends with a final chord in measure 170.

à Aline van BÄRENTZEN

Próle do Bêbé. N° 2

(La famille du Bébé)

OS BICHINHOS

LES PETITES BÊTES

H. VILLA - LOBOS

Rio, 1921

4. O cachorrinho de borracha

Le petit chien en caoutchouc

Lento (M: 144 F)

Lento

PIANO

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Lento' and 'pp'. The second system is marked 'pp' and 'Rit.'. The third system is marked 'a Tempo'. The fourth system is marked 'a Tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

9

11

13

15

f

ff

mf

p

cresc.

Moins

20

mf *rf* *rf* *rf* *rf*

4

21

Rall.

pp

dim. e rall.

24 *Tempo I?*

$\frac{6}{8}$ ou $\frac{3+5}{4}$

(7)

26

ff

f très sec

Pas de Sd.

6 3

28

f

à Aline van BÄRENTZEN

1

Próle do Bêbé. N° 2

(La famille du Bébé)

OS BICHINHOS

LES PETITES BÊTES

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1921

5. O Cavalelho de páu

Le petit cheval de bois

Animado
Animé

PIANO

p

mf 3

f 3

p

4

sf 3

sf 3

fff 3

mf 3

sf 3

8

p

f 3

p

2

12

sf

16

f en dehors

20

mf

24

mf

28

32

8

f

35

Menos

ff> p *f* *ff> p* *f*

39

Animado
(Animé)

ff> p *rf>* *rf>*

43

f

47

Muito animado
(Très animé)

f

4

51

54

54

ff

57

mf *f* *ff*

8ª abajixo...

61

rf>p *f*

8

65

p *cresc.* *poco rall.*

8

69 **Vivo e alègre**

73

mf *crese.*

77

ff

81

85

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins at measure 69 with the tempo and mood marking 'Vivo e alègre'. The key signature has two flats (B-flat major). The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. At measure 73, the dynamics change to *mf* (mezzo-forte) and a crescendo (*crese.*) is indicated. At measure 77, the dynamics increase to *ff* (fortissimo). The score concludes at measure 85 with a repeat sign and a fermata over the final chord.

6

90 8. *rf* *ff* *rf* *rf*

94 *cresc.* *rf* *rf* *rf* *rf* *rf*

98 *rf* *mf* *cresc.*

102 *f* *ff* *rf* *rf* *rf* *rf* *en dehors*

107 *rf* *cresc.* *allarg.* *ff a Tempo* *fff* *fff*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 90-93) features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line, marked with *rf*, *ff*, and *rf*. The second system (measures 94-97) includes triplets and a crescendo, with *rf* markings. The third system (measures 98-101) shows a change in texture with *mf* and *cresc.* markings. The fourth system (measures 102-106) is more complex with *f*, *ff*, and *rf* markings, and a section labeled *en dehors*. The fifth system (measures 107-112) includes *allarg.*, *ff a Tempo*, and *fff* markings, ending with a final chord.

112

rff *pouco*

117

allarg. *pesante* *fff* *a Tempo* *pouco*

122

allarg. *pesante* *a Tempo*

127

cresc. *allarg.* *fff* *Vivo* *fff* *(sem rallentar)*

132 Sem rallentar

mf *8º abaixo...* *8º abaixo...* *sem pedal*

à Aline van BÄRENTZEN

Próle do Bêbé. N.º 2

La famille du Bébé

OS BICHINHOS
LES PETITES BÊTESH. VILLA-LOBOS
Rio, 1921

6. O boisinho de chumbo

Le petit bœuf de plomb

1 Un peu modéré (M: 80)

PIANO

mf sec

8ª abaixo.....

4

M. G.

8ª abaixo.....

7

M. G.

8ª abaixo.....

10

M. G.

cresc. anim.

13 *Tempo I?*
p et très lié

p *gliss.* *mf* *gliss.*

15 8 *cresc.* *pouco* *a* *pouco* *rf*

17 8 *gliss.* *rf*

19 8 *anim.* *6* *8* *6*

4

Très vif (M 160 : ♩)

20 *fff* 8

24

fff

28 **Tempo I^o** (M: 80 : ♩)

gliss.

sec sans ped.

31 *fff* *pouco a pouco voltando ao I^o movimento*

8^a abaixo.....

31

8^a abaixo.....

34

Chanté mf

p

f

8^a abaixo...

[illegible]

6

Lent (M: 69 : ♩)

50 *f* très en dehors

mp

p

53

bien chanté

56

pp

mf

58

cresc. et animé pouco a pouco

60

cresc. animé

fff

cresc. allarg.

Grandeose (M: 60: ♩)

7

63 *fff*

67 *rit.* *mf* *a Tempo* *dim.* *e rall. pouco a pouco* *rit.*

71 *p* *dim. toujours* *ppp*

p en dehors *pp* *ppp*

8^a abaixo... 8^a abaixo... 8^a abaixo...

8^a abaixo... 8^a abaixo... 8^a abaixo...

Próle do Bêbé. Nº 2

(La famille du Bêbé)

OS BICHINHOS
LES PETITES BÊTES

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1921

8. O Ursozinho de algodão

Le petit ours de coton

1 Animado e gracioso

PIANO

mf

rf>

8

rit.

a Tempo

rit.

p *rf>* *p* *rf>*

rit.

rf>

9 *a Tempo*

rf>

13 8 Mais movido

p *rf>p* *rf>p* *rf>p* *f>p* *rf>p* *rf>p*

18

rf>p *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p*

23 8

rf>p *rf>p* *f* *poco rall.*

27 Un pouco menos

rf> *rf>*

31

34

fff *p*

animado

(muito rythmado)

56 *mf* *en dehors*

Measures 56-58. Measure 56 begins with a piano introduction. Measures 57 and 58 show a melody in the right hand with accents and a steady bass line in the left hand.

59 *ff*

Measures 59-61. Measure 59 begins with a piano introduction. Measures 60 and 61 show a melody in the right hand with accents and a steady bass line in the left hand.

62

Measures 62-64. Measure 62 begins with a piano introduction. Measures 63 and 64 show a melody in the right hand with accents and a steady bass line in the left hand.

65 *f*

Measures 65-67. Measure 65 begins with a piano introduction. Measures 66 and 67 show a melody in the right hand with accents and a steady bass line in the left hand.

68 *ff*

Measures 68-70. Measure 68 begins with a piano introduction. Measures 69 and 70 show a melody in the right hand with accents and a steady bass line in the left hand.

4

56 *p*

59 *cresc.*

62

65 *cresc. anim.*

68 *p*

72

rall. *rit.*

76 *Nao muito depressa* (M: 92 ♩)

ff muito energico *rf* *rf*

80

rff > p *rff > p*

84

rf *rf* *rf*

88

rit. a Tempo *rit. a Tempo* *rall.* *rall.* *ff*

92^a *Tempo*

96

100

106

108

8

rf *rf* *rf* *rf* *rf*

fff *p*

cresc. animando

dim.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 92-95) is marked '92^a Tempo' and features a series of chords and eighth notes in the right hand, with a bass line of eighth notes in the left hand. Dynamics include *rf* (ritardando fortissimo). The second system (measures 96-99) continues the rhythmic pattern, with a *fff* (fortississimo) dynamic at measure 98. The third system (measures 100-103) shows a change in dynamics to *p* (piano) at measure 101. The fourth system (measures 104-107) is marked '106' and includes the instruction 'cresc. animando' (crescendo, more animated). The fifth system (measures 108-111) is marked '108' and features a triplet of eighth notes in the right hand, with a *dim.* (diminuendo) dynamic at measure 110. A repeat sign with a first ending bracket is shown above measures 108-111.

112 *a Tempo*
rhythmo marcado

116 **Muito vivo**

120 *M.G.*
ff
cresc.

125 *M.G.*
fff
cresc.

130 *fff*
fff

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 112 to 130. The notation is in G major, indicated by one sharp (F#) on the treble clef. The key signature changes to B-flat major (two flats) at measure 120, marked 'M.G.' (Meia Noção). The tempo and dynamics are marked throughout. Measures 112-115 feature a 'rhythmo marcado' section with triplets and a '3' marking. Measure 116 is the start of the 'Muito vivo' section, featuring a rapid triplet pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line. Measures 117-119 continue this pattern. Measure 120 introduces a 'cresc.' (crescendo) in the right hand, which continues through measure 124. Measure 125 features a 'fff' (fortississimo) dynamic and a 'cresc.' marking. Measure 126 has a 'fff' dynamic and a 'M.G.' marking. Measure 127 has a 'fff' dynamic. Measure 128 has a 'fff' dynamic. Measure 129 has a 'fff' dynamic. Measure 130 has a 'fff' dynamic and a 'fff' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

15 *a Tempo*

18

22

26 *Un peu moins*

29

Vif

31 *acceleré* **a Tempo Iº**

34

39 **Très peu rall.**

ff

42 **Un peu moins**

fff

45

10

48 a Tempo I?

60 Un peu martial (M: 88 = ♩)

64

68 *en dehors*

6 *mf*

8 *ff*

71 *hors*

8 *ff*

74

3 *ff*

3 *ff*

3 *f*

3 *ff*

Un peu lent (132 : ♩)

77 8 *f* *ff*

11 *f* *ff*

11 *f* *ff*

accéléré

80 Lent

8 *f* *ff*

11 *f* *ff*

accéléré

Un peu marcial (*Comme avant*)

83 *ff* *cresc.*

86 *ff* *cresc.*

89 *en dehors* *ff* *mf*

92 *hors* *ff*

95 *ff*

126

3 3 8

ff
en dehors

128

6 6 6 6 3

130

M. G. *ff* *M. G.* *M. G.*

133

ff cresc. *ff* *rapide* **Tempo I?** *mf*

136

141 *Très peu rall.*

144 *Un peu moins*

147

150 *a Tempo I?*

cresc. poco a poco

155

Un peu moins

160

163

a Tempo !?

acceleré

cresc.

166

muoto

cresc. sempre (toujours)

171

cresc. animando

176

fff la main a plat

fff

fff

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 160-162) is marked 'Un peu moins' and features a treble staff with triplets and a bass staff with dense sixteenth-note chords. The second system (measures 163-165) includes the instruction 'a Tempo !?' and 'acceleré', with a change to 2/4 time. The third system (measures 166-170) is marked 'muoto' and 'cresc. sempre (toujours)'. The fourth system (measures 171-175) is marked 'cresc. animando'. The fifth system (measures 176-178) includes the instruction 'la main a plat' and features a crescendo leading to a final chord marked 'fff'.

APÊNDICE

Entrevistas

Entrevista com Eero Tarasti concedida em 27/05/2014 por e-mail

P:

Dear Mr. Tarasti

How have you been? This is Walter Nery again. I would like to request you a little help. As I keep working on the Prole do Bebê second book by Villa-Lobos I've been using your book as reference. For the *Camundongo de Massa* (third piece of the cycle) you wrote the following: "**The middle section again is not particularly Villa-Lobos original variant of the white-key staccato chords in Stravinsky's Petrushka**". I've been listening and reading the Stravinsky's score, but sincerely I didn't find the chords you've mentioned. I know it's been such a long time since you've wrote this text, but if you could specify this passage I will be thankful. To help you I attach the Villa-Lobos' score along with the recording.

Caro Sr. Tarasti

Como tem passado? Aqui é Walter Nery novamente. Gostaria de solicitar uma pequena ajuda. Como ainda venho trabalhando com o segundo livro da "Prole do Bebê", uso o seu livro como referência. Para o Camundongo de Massa (Terceira peça do ciclo), você escreveu o seguinte: "A seção central novamente não é particularmente uma variante original de Villa-Lobos dos acordes de teclas brancas em staccato na Petrushka de Stravinsky". Tenho ouvido e observado a partitura, contudo sinceramente não encontrei os acordes que mencionou. Tenho consciência que faz muito tempo que escreveu este texto, mas serei grato se puder especificar esta passagem. Para ajudar, envio no anexo a partitura da peça juntamente com a gravação.

R:

Thanks I got it. Yes, I looked at these passages again. Well, the point of comparison is to Petrushka's last movement La semaine grasse. I mean the passage in the Boosey & Hawkes edition 'for piano only' p. 29, beginning at tempo giusto, pesante, (there are no score numbers in this edition), so Stravinsky's idea to use those heavy dissonant chords with the melody accentuated in the upper part. I note I wrote by hand there sometime in the 1980s: cf VL: Prole do Bebe 2, so this comparison came immediately to my mind.

Yet, the wrong point here is to speak about 'white-key' staccatos because in Stravinsky this is in A major. Yet the tone colour is some kind of 'white' effect due to cluster type chords. I should perhaps not have said "VL:s not particularly original variant". Of course

VL's model was Stravinsky but his manner to adapt these external impulses to his own language is always original!

Obrigado, tenho em mãos. Sim, eu olhei estas passagens novamente. Bem, o ponto de comparação refere-se à La semaine grasse, ultimo movimento de Petrushka . Eu mencionei a passagem referente à página 29 da edição da Boosey & Hawkes para piano que tem início na indicação tempo giusto, pesante (não existem compassos numerados nessa edição) onde se encontra a ideia de Stravinsky em usar aqueles acordes pesados e dissonantes com a melodia acentuada no sistema superior. Eu percebi que anotei à mão no meu livro de 1980 o seguinte: “cf VL: Prole do Bebê 2”, de modo que esta comparação veio imediatamente à lembrança.

Continuando, o erro aqui é falar sobre staccatos em teclas brancas porque na obra de Stravinsky o tom é Lá maior. De qualquer modo, o timbre é algo próximo ao efeito de teclas brancas comentado devido aos acordes em clusters. Talvez eu não devesse ter ditto “não é particularmente uma variante original de Villa-Lobos”. Obviamente o modelo de Villa-Lobos era Stravinsky, contudo seu modo de adaptar estes impulsos externos à sua própria linguagem é sempre original!

Entrevista com Dmitri Tymoczko concedida em 23/09/2014 por e-mail

P:

Dear Mr. Tymoczko

This is Walter Nery from Brazil. I'm a doctoral student at the University of São Paulo and my ongoing thesis is about the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. First of all I would like to congratulate you for your writings and publications about the Neo-Riemannian theory that has been so valuable in parts of my research.

Sorry to inquire you so directly, but the last few weeks I'm in a middle of a "puzzle" that seems unsolvable: a profusion of four-note accompaniment structures that I just wanted to insert into a possible network of transformations. The structures are (unordered):

4-18 [6,7,10,1] and [3,4,7,10] and [8,9,0,3]
 4-26 [7,10,0,3]
 4-8 [5,6,10,11]
 4-16 [5,6,10,0]
 4-27 [10,0,3,6] and [0,3,6,8]
 4-25 [0,2,6,8]
 4-24 [3,5,7,11] and [2,4,6,10]
 4-19 [4,5,8,0] and [7,8,11,3]
 4-z29 [3,4,6,10]

I would be thankful if you indicate me a couple of readings that could help me in this endeavour.

Caro Sr. Tymoczko

Aqui é Walter Nery do Brasil. Sou estudante de doutorado da Universidade de São Paulo e minha tese diz respeito ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Primeiramente eu gostaria de congratulá-lo por seus textos e publicações sobre a teoria neorriemanniana que têm sido tão úteis em partes de minha pesquisa.

Peço desculpas por abordá-lo tão diretamente, mas recentemente tenho me encontrado em meio a um insolúvel quebra-cabeças: uma profusão de tetracordes de acompanhamento que eu gostaria de inserir em uma possível rede de transformações. As estruturas não ordenadas são:

4-18 [6,7,10,1] and [3,4,7,10] and [8,9,0,3]

4-26 [7,10,0,3]

4-8 [5,6,10,11]

4-16 [5,6,10,0]

4-27 [10,0,3,6] and [0,3,6,8]

4-25 [0,2,6,8]

4-24 [3,5,7,11] and [2,4,6,10]

4-19 [4,5,8,0] and [7,8,11,3]

4-29 [3,4,6,10]

Ficarei grato se puder indicar algumas leituras que pudessem me auxiliar nesse desafio.

R:

Those look like extended impressionist/jazz sonorities to me -- I've talked about these a lot, particularly in chapters 9-10 of AGOM.

If it were me I would not separate the bass or melody from the middle voice sonorities. In m. 11, for example, you have a standard extended dominant -- something like F#7 on top of C7.

So I'd look at the big picture -- it looks like a lot of extended impressionist functionality -- opens with G7 resolving to C, etc.

Estas formações se parecem com sonoridades estendidas impressionistas do jazz. Falei bastante sobre elas nos capítulos 9 e 10 de AGOM (A Geometry of Music). Se fosse você, não separaria o baixo ou a melodia da voz interna. No compasso 11, por exemplo, ocorre uma dominante estendida convencional, algo como um F#7 como extensão de um C7.

Assim, eu olharia de modo panorâmico – toda a passagem se enquadra dentro de uma funcionalidade impressionista estendida – começa com um G7 e resolve num C, etc.

Entrevista com Dmitri Tymoczko concedida em 11/11/2015 por e-mail

P:

During my research I've come accross with a repeating procedure of the composer Villa-Lobos: the opposition of Black and White keys of the piano. At the point that it is crucial for the whole thesis.

Do you have any idea how to formalize the opposition of DIATONIC X PENTATONIC scale in an algebraic way? Maybe a matrix would be suitable, or maybe something else.

Durante minha pesquisa me deparei com um procedimento repetitivo do compositor Villa-Lobos: a oposição de teclas pretas e brancas do piano. Neste ponto, a compreensão deste mecanismo é crucial para a tese. Você tem alguma ideia de como poderei formular algebricamente a oposição diatônico X pentatônico? Talvez uma matriz seja conveniente, talvez outra coisa.

R:

Well, you know, I can do many things to relate diatonic and pentatonic, but I would need more information to know which is best for the music. I can, for instance, translate almost any n-note passage of diatonic music into a structurally analogous passage of pentatonic music. But I doubt any composer used this technique consciously.

What I see in your examples is independent transposition along different scales – I basically agree with your analyses, I'd say keep going down that path. You don't need fancy math; explain what music seems to be doing

Bem, como você sabe, posso fazer muitas coisas para relacionar a pentatônica com a diatônica. Posso, por exemplo, relacionar qualquer nota de uma passagem de música diatônica em uma passagem estruturalmente análoga de música pentatônica. No entanto, duvido que qualquer compositor use esta técnica conscientemente. O que eu vejo em seus exemplos são transposições independentes por ao longo de escalas diferentes – eu basicamente concord com suas analyses e diria para manter-se neste caminho. Você não precisa de matemática imaginative, explique o que a música parece estar fazendo.

Entrevista com Silvio Ferraz concedida em 15/08/2016 por e-mail

P:

Caro professor Silvio como vai? Espero que ótimo.

Estou ao final de minha Tese sobre a “Prole 2” do Villa na USP.

O Paulo de Tarso tem sido incansável e colaborado inestimavelmente em meu projeto. Contudo, considero essencial enriquecer o trabalho com a opinião de professores que foram muito caros em meu desenvolvimento e que possuem familiaridade com a obra modernista do Villa.

A última peça do ciclo é “O Lobozinho de vidro”. Já estou trabalhando em sua análise, mas um pouco longe do final. Por conta do aprofundamento (e do cansaço da longa jornada), alguns detalhes de superfície ou mesmo de estrutura podem passar despercebidos.

Além da análise em si, saliento questões de intertextualidade e também da originalidade em relação a seus pares contemporâneos (ou não).

Gostaria, se possível, a gentileza de uma impressão sua (mesmo que superficial) sobre a obra.

R:

Oi Walter

Como compositor, meu primeiro ponto de partida eu te mando nesta mensagem. Se vc já tem, fica o reenvio, se não tem fica o envio... dois arquivos com pedaços de Rude e Prole... tenho mais material de rascunhos, mas sem o Lobozinho.

Prole 2a. nasce junto com Rudepoema e as duas peças compartilham arquivos. Ou seja, para mim Villa usou algumas coisas na sequência contínua que chamou de Rudepoema e outras na seq. descontínua de peças curtas o que chamou de Prole 2a.

O Lobozinho parece uma coisa bem simples e composta por recursividade. A cada retomada (são 3 se não me engano) ele sai de um gesto rítmico simples, o repete e o transforma até que entra uma melodia popular infantil (geralmente algo de matriz restrita, pentacorde, no máximo hexacorde... e suas variáveis e transposições, tudo ajudando a não caracterizar tonalidade ou modo)... esta é a sequência do que chamaria de do gesto à melodia.... nas melodias um truque maroto, as duas tem como contraponto um cromatismo descendente (que Villa em um texto comenta ser o desafinado das violas caipiras... não vai me perguntar onde ele fala isto que não vou lembrar... acho que o termo que ele usa é "semitonado").

Nas cartas do Villa, reunidas pela Perpercorn, ele escreve ao Guinle sobre este desafio de escrever peças arrojadas com material de música para crianças. Acho que foi uma encomenda do Guinle, algo assim.

Peça simples, gerar uma matriz textural a partir de um gesto repetido e acrescentar uma melodia que se deforma... e repetir o jogo com cortes diversos entre cada retomada.

Entrevista com Joseph Nathan Straus concedida em 16/08/2016 por e-mail

P:

Dear Professor Straus

This is Walter Nery from Brazil. I'm a doctoral student at the University of São Paulo and my ongoing thesis is about the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos.

First of all, I would like to congratulate you for your writings, which have greatly contributed for my final Thesis about a modernist nine-piano-piece cycle from the Brazilian composer Villa-Lobos.

For now, I'm dealing specifically with the last piece that is called "O Lobozinho de Vidro" (The little glass wolf).

One thing that I'm concerned with, besides structure and surface relations, are the intertextual features considering possible influences and even original traits of composer's musical skills.

Well, I would be so thankful if you could issue an opinion/consideration (even if superficial) about "The Little Glass Wolf".

Caro professor Straus

Aqui é Walter Nery do Brasil. Sou estudante de doutorado da Universidade de São Paulo e minha tese diz respeito ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Primeiramente gostaria de parabenizá-lo por seus escritos, os quais têm grandemente contribuído para minha tese sobre um ciclo modernista para piano do compositor Villa-Lobos.

No momento, estou lidando especificamente com a última peça denominada "O Lobozinho de Vidro".

Algo que me preocupa é, além da estrutura e das relações de superfície, questões intertextuais considerando possíveis influências ou mesmo traços da originalidade criativa do compositor.

Bem, serei grato se puder emitir uma opinião (mesmo que superficial) sobre a peça.

R:

Thank you for sending me this interesting piece and your nice (partial) analysis of it. I'm not going to have time for a detailed response, so I'll make just a few general comments:

1. I think you are very much on the right track. The contrast between black key (PENT) and white key (DIA) is obviously a basic element. So is inversive symmetry.

2. Think more about interval cycles. Diatonic and pentatonic formations are segments of the 5/7-cycle: 05, 027, 0257, 02479 (PENT), 024579 (diatonic hexachord), 0135689t (DIA), etc. It can often be useful to show these formations directly on the 5/7 cycle (clockface) and trace their motions there. I think other cycles can also be shown to play a role. Diminished triads imply a 3-cycle. Augmented triads comprise a 4-cycle. Think about the cyclic origins of the harmonies in the piece.

3. Think about large referential collections other than PENT and DIA. For example, I think some of the harmonies can be thought of as referring to hexatonic or octatonic collections. For example, the chord in m. 62 you show as Am/F+ is hexatonic. And the chord you describe as Bm/Cdim is octatonic. And note that HEX and OCT, like PENT and DIA, have a cyclic origin (in the 4-cycles and the 3-cycles).

Obrigado por enviar esta peça interessante e sua interessante análise (parcial). Não terei tempo para uma resposta detalhada, portanto farei somente alguns comentários gerais:

1. *Penso que você se encontra na pista certa. O contraste entre teclas pretas (PENT) e brancas (DIA) é obviamente um element básico. Assim, é simetria invertiva.*
2. *Pense mais sobre ciclos de intervalos. Formações diatônicas e pentatônicas são segmentos do ciclo 5/7: 05, 027, 0257, 02479 (PENT), 024579 (hexacorde diatônico), 0135689T (DIA), etc. Pode ser útil com frequência mostrar estas dormações no relógio de notas e traçar seus movimentos por ali. Penso que outros ciclos também podem ser mostrados para ajudar. Tríades diminutas implicam em um C3. Tríades aumentadas compreendem o C4. Pense a respeito das origens das harmonias na peça.*
3. *Pense em outras coleções referenciais maiores diferentes de PENT e DIA. Por exemplo, eu acho que algumas dessas harmonias podem ser pensadas como parte de coleções hexatônicas ou octatônicas. Por exemplo, o acorde do compass 62 que você assinala como Am/F+ é hexatônico. E o acorde que você assinala como Bm/Cm é octatônico. E observe que HEX e OCT, do mesmo modo que DIA e PENT possuem uma origem cíclica (nos ciclos C3 e nos ciclos C4).*