

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

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 cancionário 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 Lobozinho 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.

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 de *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 de *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 Helsinque 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 conseqüente 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 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 acentadamente 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).

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.

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.

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. 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 os referências teóricos 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).

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 CAMUNDONGO DE MASSA	A B A’	Hino à Bandeira	Ostinato formado pela oposição de teclas PxB / Contato tangencial com a OCT _{1,2}
4) O CACHORRINHO 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 passarinho Dominé!	Relações de superfície da canção tradicional / Ostinato da díade Lá – Si / Alternância teclas PxB
8) O URZOZINHO 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 Mômôcê” 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 lânguido³. Observamos também como as relações intervalares do *Hino à Bandeira* foram espraçadas 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

³ 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).

intento de deformar e transformar melodias da tradição nacional, desterritorializando-as em relação aos seus lugares de pertencimento.

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 Fernandes (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 tétrede 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 tétrede 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 Lobozinho 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 descendente⁴. *O Lobozinho 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

⁴ 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).

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 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 Pres, 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: Algor 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, Jmary. *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

%2Fdissertations%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.