**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**OS VOOS D' *O PASSARINHO DE PANO* E ANÁLISE DOS PROCESSOS
COMPOSICIONAIS NA SUÍTE *PROLE DO BEBÊ Nº 2* DE VILLA-
LOBOS**

WALTER NERY FILHO

São Paulo

2012

WALTER NERY FILHO

**OS VOOS D' *O PASSARINHO DE PANO* E ANÁLISE DOS PROCESSOS
COMPOSICIONAIS NA SUÍTE *PROLE DO BEBÊ Nº 2* DE VILLA-
LOBOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, área de concentração: Processos de Criação Musical e linha de pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

São Paulo

2012

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.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Nery Filho, Walter

Os voos d' O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do bebê n. 2 de Villa-Lobos / Walter Nery Filho – São Paulo : W.

Nery Filho, 2012.

158 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

1. Análise musical 2. Modernismo musical 3. Prole do bebê n. 2 (peça musical)
4. Villa-Lobos, Heitor, 1887 – 1948 I. Nery Filho, Walter II. Título

CDD 21.ed. - 780

Nome: Walter Nery Filho

Título: Os voos d' *O Passarinho de Pano* e análise dos processos composicionais na suíte *Prole do Bebê Nº2* de Villa-Lobos.

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Deus que esteve presente em todos os momentos desta longa jornada.

À Marlene, minha amada esposa, pelo incentivo, pela ajuda inestimável e pela infinita paciência no trato com minha ansiedade e teimosia.

À meu pai, Walter Nery (*In memoriam*).

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, querido orientador, não só pela generosa orientação pontuada de grandes ensinamentos, mas também pelo grande incentivo e por me mostrar o caminho ainda quando de minha especialização sob sua supervisão.

À FAPESP, pelo apoio financeiro que foi determinante no encaminhamento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza e ao Prof. Dr. Rogério Moraes Costa pelas preciosas interferências durante o processo de qualificação.

RESUMO

Nery Filho, W. (2012). 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, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta dissertação pretende, por meio da análise musical, trazer à luz os processos composicionais envolvidos na elaboração das peças *O Passarinho de Pano*, *A Baratinha de Papel* e o *Gatinho de Papelão*, integrantes da suíte *Prole do Bebê Nº 2* de Heitor Villa-Lobos. Produzida na fase modernista do compositor, a obra foi fundamentalmente criada em direção à sua emancipação em relação aos processos tradicionais de composição vigentes no Brasil do início do século XX, em especial no Rio de Janeiro. As nove peças para piano solo integralizam uma coleção de elevado grau de dificuldade de execução e de complexidade estrutural, constituindo-se em constante fonte de inspiração para questões voltadas para a análise, para a interpretação musical e sua inter-relação.

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

ABSTRACT

Nery Filho, W. (2012). The flights of *The Little Cloth Bird* and analysis of the compositional processes in the Baby's Family second series suite by Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This dissertation aims, through musical analysis, bring to light the compositional processes involved in the elaboration of the pieces *O Passarinho de Pano* (*The Little Cloth Bird*), *A Baratinha de Papel* (*The Little Paper Bug*) and *O Gatinho de Papelão* (*The Little Cardboard Cat*) from the *Prole do Bebê No. 2* (*Baby's Family*) suite by Heitor Villa-Lobos. Produced during his modernist phase, the work was created primarily toward his emancipation from the traditional processes of composition prevailing in the early twentieth century, specially in Rio de Janeiro. The nine solo piano pieces integrates a collection with high level difficulty of execution and structural complexity, constituting a constant source of inspiration for questions related to the analysis, to musical interpretation and their interrelationship.

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

LISTA DE FIGURAS

1.1 Equivalentes enarmônicos e suas doze classes de alturas correspondentes na Teoria dos Conjuntos.....	7
1.2 Quadro de relações entre Classes de Intervalos e Intervalos.....	8
1.3 <i>Whole-Tone Scale</i> da série <i>Mikrokosmos</i> de Béla Bartók.....	9
1.4 Diagrama esquemático do trecho acima denotando o eixo de simetria sobre a nota Mib 4.....	9
1.5 Lá $\sharp$ 4 como segundo eixo de simetria para o mesmo trecho de <i>Whole-Tone Scale</i>	9
1.6 Sensação de movimento causada por assimetria.....	10
1.7 <i>Schotter</i> (Pedras de Cascalho). Imagem gerada por computador por Georg Nees, 1968 – 1971. A sensação de movimento é pungente.....	11
2.1-1 Diagrama de forma da peça <i>O Passarinho de Pano</i> . Os números da parte inferior da régua indicam os compassos de início de cada seção ou subseção	13
2.1-2 Trecho de <i>Abîme des oiseaux</i> , terceiro movimento do <i>Quatuor pour la fin du temps</i> de Olivier Messiaen.....	14
2.1-3 Segunda frase de canto de Garrinxa.....	15
2.1-4 Espectrógrafos sonoros referentes ao canto de três espécies diferentes de aves.....	16
2.1-5 Trecho d' <i>O Passarinho de Pano</i> conformado sobre o registro do extremo agudo do piano.....	17
2.1.1-1 Rede intervalar formada na introdução da peça.....	19
2.1.1-2 Trecho de <i>Le Chant des Oiseaux</i> de Clément Janequin.....	20
2.1.1-3 Trecho de <i>Primavera</i> de <i>As Quatro Estações</i> de Vivaldi.....	21
2.1.1-4 Trecho da <i>Sinfonia Nº 6</i> de Beethoven, a <i>Pastoral</i>	22
2.1.1-5 Simetrias formadas sobre elementos melodicamente interferentes levando-se em consideração a quantidade de pulsos da nota Lá $\sharp$	22

2.1.1-6 Simetrias formadas sobre elementos melodicamente interferentes.....	23
2.1.1-7 Figurações interferentes na camada estabelecida pela pulsção reiterada da nota Lá $\flat$	23
2.1.1-8 Ressonância ocasionada pela interação entre os pares Dó $\sharp$ - Ré $\sharp$ e Lá $\flat$ - Si $\flat$ pertencentes à mesma classe de intervalos.....	24
2.1.1-9 Confluência de estruturas simétricas e seu consequente esfacelamento.....	25
2.1.1-10 Eixo de simetria formado a partir da comparação entre conteúdo intervalar de estruturas distintas.....	25
2.1.1-11 Distribuição das notas ao redor do eixo de simetria formado pelo par Dó $\sharp$ - Fá $\sharp$	26
2.1.1-12 Trecho da subseção A3 caracterizado por mudança de comportamento rítmico na camada aguda.....	27
2.1.1-13 Recorte do trecho onde ocorre o choque entre camadas com textura homo-rítmica e hetero-intervalar.....	27
2.1.1-14 Ciclos reiterativos na seção A4 d' <i>O Passarinho de Pano</i> . Note-se a presença do par Lá $\flat$ - Si $\flat$ (assinalado pelos retângulos), figurando como componente do ciclo de trêmulos na camada aguda.....	28
2.1.1-15 Ideia cíclica detectada pela contabilização dos conjuntos no início da subseção A5	30
2.1.1-16 Adensamento dos ciclos reiterativos no final da subseção A5	31
2.1.1-17 Quiáltera de dezoito notas utilizada como elemento de transição entre as seções A e B	31
2.1.1-18 Manipulação espacial dos intervalos em quiáltera de terminação. Observe-se o aparecimento do par Lá $\flat$ - Si $\flat$ como elemento de ligação entre as seções A e B	32
2.1.1-19 Relações de simetria translacional operadas por afastamento radial.....	33
2.1.1-20 Rede intervalar de cada sistema em trecho da subseção A1	35

2.1.2-1 Em destaque a nota Lá $\sharp$ e seu entorno formado por um motivo onde as magnitudes intervalares entre as componentes são próximas às utilizadas no início da obra.....	36
2.1.2-2 Gesto de abertura da seção B comportando ostinatos com diferentes periodicidades. Em destaque a variação da ideia motívica.....	36
2.1.2-3 Reiteração do gesto inicial com ideia motívica variada por meio de adições.....	37
2.1.2-4 Repetição quase literal do trecho compreendido entre os compassos 45 e 47.....	37
2.1.2-5 Repetição variada do segmento compreendido entre os compassos.....	38
2.1.2-6 Gesto abrupto em forma de quiáltera interposto entre dois trechos da seção B	38
2.1.2-7 Parte final da seção B caracterizada por recessão da textura causada por fragmentação progressiva do motivo.....	39
2.1.2-8 Representação gráfica da evolução das camadas ao longo da seção B . As linhas tracejadas e pontilhadas representam a evolução das componentes da ideia motívica e a linha contínua da nota Lá $\sharp$	39
2.1.3-1 Ostinato de base da seção C	40
2.1.3-2 Ostinatos de diferentes periodicidades e estrutura simétrica suportada pelo tricorde central 3-3 funcionando como eixo de simetria.....	41
2.1.3-3 Detalhamento da figuração em ziguezague na transição do compasso 72 para o 73.....	42
2.1.3-4 Simetria gerada pela união das componentes da figuração em ziguezague.....	43
2.1.3-5 Quiáltera de onze notas.....	43
2.1.3-6 Eixo de simetria bilateral métrico que passa sobre a nota Sol $\sharp$	44
2.1.3-7 Exemplo de Polarização por Exclusão na peça <i>Bagatelle, Op. 6, N^o 2</i> de Béla Bartók.....	45
2.1.3-8 Polarização por exclusão no compasso 75 d' <i>O Passarinho de Pano</i>	45

2.1.3-9 Trecho da canção <i>Olha o Passarinho Dominé!</i> assim como consta no segundo caderno do primeiro volume do Guia Prático. Suprimimos a letra para maior clareza de visualização.....	46
2.1.3-10 Motivos formadores e ciclo reiterativo da melodia folclórica <i>Olha o Passarinho Domine!</i> . No pentagrama inferior temos a rede intervalar do ostinato de acompanhamento (valores em semitons).....	47
2.1.3-11 Alternância entre teclas brancas e pretas do piano durante exposição da melodia folclórica <i>Olha o Passarinho Domine!</i>	48
2.1.3-12 Relações de simetria envolvendo a rede intervalar presente na melodia folclórica <i>Olha o Passarinho Domine!</i>	48
2.1.3-13 Relações intervalares presentes na melodia folclórica <i>Olha o Passarinho Dominé!</i>	49
2.1.3-14 Ciclos reiterativos em função das magnitudes intervalares (valores em semitons) na região de fragmentação da melodia folclórica.....	50
2.1.3-15 Elemento de transição entre seções constituído por materiais formados a partir das teclas brancas em oposição às teclas pretas do piano. Note-se os ciclos reiterativos de mesma periodicidade.....	51
2.1.3-16 Exemplo de oposição entre teclas brancas e pretas no piano na peça <i>O Polichinelo</i>	51
2.1.3-17 Exemplos de oposição entre teclas brancas e pretas em peças para piano de Villa-Lobos.....	52
2.1.3-18 Exemplos de oposição entre teclas brancas e pretas em peças para piano de Maurice Ravel e Darius Milhaud.....	53
2.1.4-1 Ostinato com periodicidade de dois tempos e meio nas sextinas da camada aguda.....	54
2.1.4-2 Recessão rítmica na seção D d' <i>O Passarinho de Pano</i>	55
2.1.4-3 Estrutura formada por componentes participantes de processo recessivo rítmico no final d' <i>O Passarinho de Pano</i> e suas relações intervalares.....	55

2.1.4-4 Rede intervalar constituída pelas estruturas finais d' <i>O Passarinho de Pano</i>	56
2.1.4-5 Quadro harmônico estabelecido no último compasso d' <i>O Passarinho de Pano</i>	56
2.1.4-6 Vetores intervalares das estruturas presentes no compasso 91, destacando com setas as entradas para os intervalos de dois semitons e cinco semitons.....	57
2.1.4-7 Máxima similaridade entre dois vetores intervalares.....	58
2.1.4-8 Máxima similaridade entre dois vetores intervalares em trecho de <i>Six Pieces for Orchestra Op. 6/1</i> de Anton Webern.....	58
2.1.4-9 Afastamento gradual de conteúdo intervalar entre os conjuntos do último compasso.....	59
2.2-1 Diagrama de forma d' <i>A Baratinha de Papel</i>	61
2.2.1-1 Oposição de materiais gerados pela manipulação de teclas brancas e pretas do piano.....	62
2.2.1-2 Compassos iniciais da peça <i>Caboclinha</i> da <i>Prole do Bebê Nº 1</i>	63
2.2.1-3 Panorama intervalar do ostinato da seção inicial da peça.....	63
2.2.1-4 Processo de compressão e expansão intervalar gerado pela evolução de mecanismo combinatório no piano.....	64
2.2.1-5 Panorama harmônico do ostinato da seção inicial da peça.....	65
2.2.1-6 Compassos iniciais d' <i>A Baratinha de Papel</i>	66
2.2.1-7 Notas diatônicas acentuadas do ostinato passando a figurar na melodia.....	67
2.2.1-8 Gesto destrutivo representado pelo glissando e consequente estabilização com pulsos sinestesticamente personificando o ato de “quicar” após uma precipitação.....	68
2.2.1-9 Ressonância produzida pela interação de um mesmo agrupamento presente em camadas distintas.....	69
2.2.2-1 Segundo tema correspondente à subseção A2	70

2.2.2-2 Compartilhamento de mesmo material em camadas distintas.....	70
2.2.2-3 Sonoridade remanescente do final do tema da subseção A1 (par Fá $\sharp$ - Dó $\sharp$) figurando na parte intermediária do tema da subseção A2	71
2.2.3-1 Novo gesto destrutivo no final da subseção A1'	71
2.2.4-1 Trecho da canção <i>Fui no Tororó</i> assim como consta no segundo caderno do primeiro volume do Guia Prático. Suprimimos a letra para maior clareza de visualização.....	73
2.2.4-2 Trecho da canção <i>Fui no Tororó</i> caracterizada na seção B d' <i>A Baratinha de Papel</i>	75
2.2.4-3 Primeira parte dos antecedentes de <i>Fui no Tororó</i> no Guia Prático e n' <i>A Baratinha de Papel</i>	75
2.2.4-4 Comparação entre o ostinato prevalente na seção A e o mesmo quando modificado na seção B pela inclusão das notas Fá $\sharp$ 4 e Si $\sharp$ 4.....	76
2.2.4-5 Adensamento textural em ostinato da seção B usado como suporte para a canção folclórica <i>Fui no Tororó</i>	77
2.2.4-6 Invariância do quadro harmônico em trecho sob influência de expansão gestual.....	77
2.2.4-7 Panorama harmônico em trecho suportado por blocos de clusters.....	78
2.2.4-8 Exposição da melodia folclórica <i>Ciranda, cirandinha</i> na peça <i>O Polichinelo</i>	79
2.2.4-9 Permutação de notas de planos diferentes como processo para manutenção do quadro harmônico.....	80
2.2.4-10 Formação de simetria bilateral e permutação de notas pertencentes a camadas diferentes.....	81
2.2.4-11 Evolução parcial do quadro harmônico d' <i>A Baratinha de Papel</i> até o compasso 67.....	82
2.2.4-12 Consequente de <i>Fui no Tororó</i> no Guia Prático.....	83
2.2.4-13 Consequente de <i>Fui no Tororó</i> n' <i>A Baratinha de Papel</i>	83

2.2.4-14 Consequente da melodia folclórica <i>Fui no Tororó</i> no Guia Prático e n' <i>A Baratinha de Papel</i>	84
2.2.4-15 Amplitude final do gesto de avançar e retroceder sobre o teclado do piano usando sequencialmente pares formados por uma tecla branca e uma preta equivalente a vinte e nove semitons.....	85
2.2.4-16 Quadro de comparação entre os contornos gerados a partir das alturas na parte final da melodia folclórica e o acompanhamento associado gerado pelo movimento combinado entre teclas brancas e pretas do piano. A faixa cinza descreve a expansão e a contração intervalar produzidas por este movimento.....	85
2.2.4-17 Trecho que inclui a repetição do Lá# 4 como recurso para o retardamento da cadência final no Fá# 4.....	86
2.2.4-18 Conjuntos pertencentes à mesma classe separados temporalmente.....	87
2.2.4-19 Sobreposição da tríade de Dó Maior com a téttrade de Ré# menor com sétima no final d' <i>A Baratinha de Papel</i>	87
2.2.4-20 Rede de transformações dos materiais utilizados na confecção d' <i>A Baratinha de Papel</i>	88
2.3-1 Ostinato formado pelo par Lá _b - Sol _b n' <i>O Gatinho de Papelão</i>	89
2.3-2 Transformações harmônicas do ostinato e respectivos trechos de ocorrência.....	89
2.3-3 Diagrama de forma d' <i>O Gatinho de Papelão</i>	91
2.3-4 Intervalo enarmônico de sétima Maior observado por Silvio Merhy n' <i>O Gatinho de Papelão</i>	92
2.3-5 Trecho de <i>Oiseaux tristes</i> de Maurice Ravel.....	93
2.3-6 Acordes de décima primeira configurados a partir da inclusão de notas da melodia às tríades da base. Esta melodia é formada por ideias rítmicas que ao serem combinadas, geram motivos que, segundo Tarasti, “espreitam” o plano de fundo.....	93
2.3-7 Figuração em segundas descendentes associadas ao “motivo do lamento” na segunda metade d' <i>O Gatinho de Papelão</i>	94

2.3-8 Exemplos de variações do tetracorde menor descendente no repertório do compositor Francesco Cavalli.....	95
2.3-9 Parte final da pequena <i>Fuguetta em Fá Maior BWV 901/2</i> de Johann Sebastian Bach enfatizando a presença do “baixo lamento”.....	95
2.3.1-1 Tema A1	96
2.3.1-2 Primeira frase do tema A1	97
2.3.1-3 Repetição variada da primeira frase do tema A1	97
2.3.1-4 Magnitudes intervalares correspondentes em seções diferentes d’ <i>O Gatinho de Papelão</i>	98
2.3.1-5 Magnitudes intervalares dos gestos descendentes presentes na continuação do tema A1 também em afinidade com a magnitude intervalar da ideia básica formadora de <i>Anquinhas</i>	98
2.3.1-6 Tema A2	99
2.3.1-7 Aspectos intervalares correspondentes em seções diferentes d’ <i>O Gatinho de Papelão</i>	100
2.3.1-8 Transformações impostas à primeira frase do tema A2 e subsequente repetição variada.....	100
2.3.1-9 Permutação de notas entre camadas distintas de trechos distantes.....	101
2.3.1-10 Trecho final do tema A2 com características de “codeta”.....	102
2.3.1-11 Transição entre as seções A e B	102
2.3.1-12 Variações do motivo do lamento.....	103
2.3.1-13 Melodia folclórica <i>Anquinhas</i> na primeira parte da seção B d’ <i>O Gatinho de Papelão</i>	104
2.3.1-14 Trecho da canção folclórica <i>Anquinhas</i> assim como consta no primeiro caderno do primeiro volume do Guia Prático. Suprimimos a letra para maior clareza na visualização.....	105

2.3.1-15 Quatro sinótico comparativo dos fragmentos rítmicos dos temas da seção A e do ostinato com a ossatura rítmica da melodia folclórica <i>Anquinhas</i>	106
2.3.1-16 Organização intervalar na coda d' <i>O Gatinho de Papelão</i>	107
2.3.2-1 Estrutura harmônica da camada inferior da seção A d' <i>O Gatinho de Papelão</i>	107
2.3.2-2 Panorama harmônico do compasso 4 e respectivo diagrama representando as unidades dispostas simetricamente ao redor do eixo que passa entre os pares Si $\flat$ - Dó $\sharp$ e Fá $\flat$ - Fá $\sharp$	108
2.3.2-3 Ambiente harmônico do início da peça formado pela combinação das seguintes estruturas: 1 – Ab(#4); 2 – C# (neste caso desconsiderando as enarmonias); 3 – Am; 4 – G.....	108
2.3.2-4 Poli-acordes do balé <i>Petrushka</i> de Igor Stravinsky nos trechos identificados pelas marcas de ensaio 49 e 50.....	109
2.3.2-5 Arcabouço harmônico constituído por acordes passíveis de serem reduzidos a três e quatro vozes.....	110
2.3.2-6 Exemplo de dobramentos de vozes no <i>Prelúdio No 20, Op. 28</i> de Frédéric Chopin.....	111
2.3.2-7 Trecho d' <i>O Gatinho de Papelão</i> que comporta sonoridades formadas por oito estratos.....	111
2.3.2-8 Diminuição na quantidade de vozes como forma de obter contraste na intensidade sonora.....	112
2.3.2-9 Harmonia prevalente e figuração saliente no <i>Prelúdio 5, Op. 28</i> de Frédéric Chopin.....	113
2.3.2-10 Exemplo de melodia lírica no <i>Prelúdio 9, Op. 28</i> de Frédéric Chopin.....	114
2.3.2-11 <i>Prelúdio No 4 – Op. 28</i> de Frédéric Chopin.....	115
2.3.2-12 Comparação entre as linhas de baixo no <i>Prelúdio N^o 4</i> de Chopin e n' <i>O Gatinho de Papelão</i> de Villa-Lobos.....	115

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Variações de interação do par Lá ₄ - Si ₄	34
--	----

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Teoria dos Conjuntos e outras estratégias analíticas.....	7
2. O compositor e seus “Bichinhos”: análise da música modernista de Villa-Lobos..	12
2.1 O Passarinho de Pano.....	12
2.1.1 Análise da Seção A.....	18
2.1.2 Análise da Seção B.....	35
2.1.3 Análise da Seção C.....	40
2.1.4 Análise da Seção D.....	54
2.2 A Baratinha de Papel.....	60
2.2.1 Análise da Subseção A1.....	62
2.2.2 Análise da Subseção A2.....	69
2.2.3 Análise da Subseção A1’.....	71
2.2.4 Análise da Seção B.....	72
2.3 O Gatinho de Papelão.....	89
2.3.1 Aspectos Melódicos.....	96
2.3.2 Aspectos Harmônicos.....	107
3. Considerações Finais.....	116
4. Referências Bibliográficas.....	124
5. Anexos.....	129

INTRODUÇÃO

Componente sempre ativo na construção de sua própria trajetória, Villa-Lobos em muito contribuiu para a formação do mito brasileiro que conseguiu a façanha do reconhecimento internacional ainda na primeira metade do século XX, alinhando-se com compositores como Stravinsky, Bartók e Varèse. Esta imagem foi potencializada à custa de uma série de entrevistas e escritos, muitas vezes inexatos, por meio dos quais o compositor buscava participar dos diferentes universos simbólicos e atribuir a suas obras sentidos e significados compartilhados pelos diferentes ambientes artísticos pelos quais circulou¹. Muitas das viagens e incursões pelo interior do Brasil durante seus primeiros anos de formação e que foram articuladas em algumas de suas declarações, por exemplo, são cercadas de incertezas por não encontrarem referências documentadas².

Antológicas também em relação à falta de acuidade e imprecisão são as datações de várias de suas composições. Em especial vale citar a de nosso objeto de estudo, *A Prole do Bebê Nº 2*, assinalada pelo autor como de 1921. Alguns fatores pontuam determinantemente esta questão: o fato de Villa-Lobos não a estreiar no evento modernista de 1922 nem tampouco quando de sua primeira ida à Paris em 1923, ou seja, dois momentos de inegável importância histórica que certamente trariam grande visibilidade e prestígio ao músico. Em verdade, a “*Prole Nº 2*” foi somente estreada oficialmente em sua segunda viagem a Paris em 1927 pela pianista Aline Van Barentzen, para a qual a obra foi dedicada (GUIMARÃES, 1972, p. 140). Um argumento consistente a favor desta hipótese é o depoimento de João Souza Lima:

Meu conhecimento com Villa-Lobos se deu em Paris, por volta de 1923, quando ali já se [me, Souza Lima se refere a si próprio] encontrava há alguns anos, estudando como bolsista do Estado de São Paulo [...]. Villa-Lobos [...] me consultava muitas vezes sobre problemas de execução pianística que pretendia incluir naquelas composições ainda em embrião. Naquele meu recanto da *Rue du Delta*, esboçaram-se os primeiros passos de trabalhos como o grande *Rudepoema*, alguns trechos da *Prole do Bebê Nº 2*, obras essas que só bem mais tarde foram definitivamente arquitetadas e que agora constituem, sem dúvida alguma, muitos dos pontos altos de sua produção. (SOUZA LIMA, 1969, p. 151 e 155).

Deste modo, presumimos que em 1921 a coleção poderia encontrar-se ainda em fase embrionária. A verdade é que todas estas condições foram bastante apropriadas para a

¹ O livro *Heitor Villa-Lobos – O Caminho Sinuoso da Predestinação* de Paulo Renato Guérios (GUÉRIOS, 2003) é uma leitura obrigatória para o desvanecimento de muitas dúvidas produzidas pelas histórias propaladas pelo compositor, recheadas de exagero e fantasia.

² As únicas provas concretas de que Villa-Lobos teria deixado o Rio de Janeiro continuavam a ser os programas de concertos com seu nome em Paranaguá em 1908 e Manaus em 1912 (Ibid., p. 26).

edificação de um personagem cujo manancial criativo começa a atingir gradientes de plenitude mesmo antes do advento da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos, um “predestinado” como ele próprio se declarava, foi o único compositor brasileiro a ter suas obras interpretadas durante o festival.

Apesar de todas essas conquistas, vemos-lhe imputadas ainda hoje declarações sobre uma certa deficiência no domínio da “ciência” de compor, o que levaria a soluções não ortodoxas³. Até mesmo seu pendor modernista é questionado na medida em que o termo pressupõe a experimentação como caráter orientador. Pensamos que todas estas questões deveriam ser problematizadas ao invés de serem expressas peremptoriamente. Neste sentido, Mário de Andrade foi certamente um dos personagens da história nacional que ouviu com maior lucidez a obra de Villa-Lobos, exemplificando e ilustrando seus mais importantes textos sobre música com obras do compositor.

Na contagem final, o quase autodidatismo⁴ e o ineditismo de um personagem que vivia na periferia dos centros geradores de movimentos vanguardistas concebeu um compositor que não coube em sua própria música, deixando um colossal tesouro como herança.

Assim, a proposta deste trabalho é a de contribuir e dar continuidade a um projeto iniciado por alguns pesquisadores no sentido de dirimir, por meio da análise de três das nove peças que compõem o ciclo⁵ – *O Passarinho de Pano*, *A Baratinha de Papel* e *O Gatinho de Papelão* – algumas considerações equivocadas promovidas em direção à obra do compositor, ao mesmo tempo procurando trazer à luz os processos composicionais envolvidos n’ *A Prole do Bebê Nº 2* que, juntamente com o *Rudepoema*, é considerada uma das obras expoentes da produção para piano da fase modernista de Villa-Lobos.

Assim, por acreditarmos que este trabalho representará uma visão complementar aos escritos já realizados em relação à *Prole do Bebê Nº 2* de Villa-Lobos, enunciaremos e comentaremos a seguir todos aqueles com os quais tivemos a oportunidade de tomar contato e

³ Desde as famigeradas críticas detratórias protagonizadas por Oscar Guanabara até, por exemplo, no depoimento de Guerra Peixe no documentário *Heitor Villa-Lobos, o índio de casaca* realizado pela Rede Manchete em 1987, na introdução de Jorge Coli do livro *Mário de Andrade e Villa-Lobos* de Flávia Toni (TONI, 1987) e no recente artigo de Vladimir Safatle *Música e Sociedade* publicado na Folha de São Paulo em novembro de 2011, esse pensamento sobre a obra do compositor ressurgiu de tempos em tempos.

⁴ Villa-Lobos se debruçou sobre o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy (HORTA, 1986, p. 18) com o qual teria travado contato no Instituto Nacional de Música e resguardou na biblioteca de seu pai o *Tratado de Harmonia* do Padre Moura e o *Traité Complet d’Harmonie Theorique et Pratique* de Émile Durand (RIBEIRO apud KIEFER, 1986, p.18).

⁵ A coleção integral compreende as seguintes peças: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão*, *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Bozinho de Chumbo*, *O Passarinho de Pano*, *O Ursozinho de Algodão* e *O Lobosinho de Vidro*.

avaliar como relevantes, na tentativa de contextualizar a nossa abordagem. Não os apresentaremos em ordem cronológica.

Iniciamos com a dissertação de mestrado de Renata Botti: *Aspectos de Textura na Música de Heitor Villa-Lobos* (Dissertação de Mestrado / ECA-USP, 2003). Este trabalho procura identificar determinados padrões texturais que reforcem a identidade musical do compositor, particularmente nos ciclos dos *Choros* e das *Bachianas*. Um ponto de intersecção com nossa pesquisa é exatamente a análise da peça *O Passarinho de Pano* que, segundo a autora, é isenta de elementos formais, harmônicos e melódicos importantes; um típico exemplo de esboço de escrita predominantemente textural. Em seu trabalho, a autora dispõe de alguns dos conceitos contidos no livro *Structural functions in Music* de Wallace Berry (BERRY, 1987) além de noções texturais de densidade, permeabilidade, granulação, rugosidade e lisura. Observa conclusivamente que o *Passarinho de Pano* “trata-se de uma composição predominantemente textural, graças à utilização de ferramentas ligadas basicamente à formação de texturas e à ausência de componentes formais, harmônicos e melódicos mais expressivos” (BOTTI, 2003, p. 102).

Seguimos comentando o trabalho de mestrado de Carla Gorni denominado *A Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos: contribuições da análise musical e do imaginário para a sua interpretação – um estudo de cinco gravações* (Dissertação de Mestrado / UNIRIO, 2007). Aqui a proposta principal é ressaltar, a partir de um estudo comparativo, a importância da criação de indicadores para a escuta como implicadores na contextualização histórica da obra, no estudo de suas características formais, texturais, harmônicas, rítmicas e melódicas e também na reflexão sobre o ato interpretativo. Os subitens do capítulo específico que se refere à avaliação das diferentes interpretações são entremeados com pequenas análises formais descritivas. Especificamente, essas análises se reportam exclusivamente aos aspectos em evidência nas obras, fazendo com que algumas considerações sejam articuladas sem o devido aprofundamento. Ressaltam o tratamento livre e intuitivista com que o compositor trata as questões formais, além dos “efeitos” sinestésicos que transpõem imageticamente “Os bichinhos” (entidades relacionadas no subtítulo da série) para o mundo real.

Vamos citar agora o artigo de Silvio Merhy que se chama *O sistema de dissonâncias na prole Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos* (Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos / 2009). Aqui, Silvio faz menção à necessidade de recorrer a princípios harmônicos para uma leitura adequada da obra. A partir da compreensão do material musical utilizado na série de nove peças, inventa o denominado “Princípio do Polichinelo”. Este conceito, extraído da peça *O Polichinelo* da *Prole do Bebê Nº 1*, é representativo da técnica de

oposição sistemática entre teclas brancas e pretas do piano e tem como objetivo produzir dissonâncias e evitar que o modo maior seja exposto de maneira óbvia. Assim estabelecido o princípio, o autor busca reflexos deste procedimento nas obras da segunda coleção. Mais adiante afirma que este princípio não constitui proposta teórica sistemática, mas simples recurso harmônico característico da escrita para piano. Ao final do artigo, Merhy confessa que a descrição demasiado sucinta da utilização do material composicional em cada uma das peças não faz justiça às dimensões colossais da obra. O ponto em questão é que as avaliações ao longo da parte analítica de nosso trabalho comprovarão que, além de uma técnica de oposição entre teclas brancas e pretas do piano, o “Princípio do Polichinelo” é manipulado por Villa-Lobos como um princípio de organização, conferindo estrutura e organicidade às suas composições.

Maria Lúcia Paschoal, em seu artigo *A Prole do Bebe Nº 1 e Nº 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional* (Revista Per Musi - Belo Horizonte, n. 11, 2005), investiga inicialmente a gramática da superfície musical, dando ênfase aos processos básicos de agrupar eventos como entidades inteligíveis. Em um segundo momento, faz um levantamento das estruturas reconhecidamente formadoras das texturas: acordes de segundas, quartas e quintas, células rítmicas, conjuntos de dois e de quatro sons, escalas pentatônicas e de tons inteiros, faixas sonoras, e níveis polifônicos independentes, tratados em ostinatos e em superposições. O estudo se concentra nas técnicas utilizadas por Villa-Lobos, porém em nenhum momento dá conta dos processos composicionais envolvidos na elaboração das obras.

De grande relevância também é o artigo acadêmico de Marcos Mesquita *Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos* (Revista Opus Nº 12 – dezembro de 2006) que, além de situar a *Prole do Bebê Nº 2* tanto no contexto da criação villalobiana quanto no cenário mais amplo da vanguarda da década de 1920, analisa detalhadamente a peça *O Ursozinho de Algodão*, fazendo um levantamento das unidades motivicas e intervalares e estabelecendo relações de funcionalidade dentro do projeto composicional da peça. Em um primeiro momento segmenta as várias seções e subseções usando como base o procedimento de contraste temático. Detecta em certos trechos o uso de oposição entre teclas brancas e pretas do piano e, a seguir, aponta para a presença de redes subliminares de informação, constituídas por inter-relações sutis entre temas ou eventos sonoros que não chegam a ser conscientemente percebidas pelo ouvinte. Dentre estas, destaca a recorrência de pequenas células intervalares que permeiam a peça ao longo de toda a sua extensão funcionando como componentes de unificação. Ao final, faz especulações a respeito

do fato de estas unidades intervalares terem origem na cantiga de roda *Carneirinho, Carneirão*, citada na terceira seção da peça.

Destacamos também especial atenção para o trabalho de Jamary de Oliveira que se chama *Black key versus White key: a Villa-Lobos device* (Latin American Music Review, 1984). Neste artigo, o autor investiga sistematicamente como um determinado recurso composicional, neste caso nitidamente extraído da topografia do teclado do piano, possui implicações de natureza rítmica e melódica em um montante considerável de obras para piano do compositor. Cita como exemplo o *Rudepoema*, o *Poema Singelo*, *Uma Camponesa Cantadeira*, as peças de ambas as “Proles” e muitas outras. Comenta o fato de, na maioria das vezes, esta técnica se aplicar às obras para teclado com raras exceções, como é o caso da “Tocata” das *Bachianas Brasileiras Nº 8*, que é orquestral.

Em seu livro *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887 – 1959*, Eero Tarasti faz uma aproximação da “Prole 2” com o *Rudepoema*, sob o panorama da riqueza e da dissonância da textura. Alardeia seguidamente a respeito das semelhanças da coleção com o repertório para piano de compositores europeus como Prokofiev, Scriabin, Ravel e Debussy. Alerta também para o fato da existência de uma escrita em múltiplas camadas em que diferentes partes movem-se independentemente umas em relação às outras. Em raros momentos, entretanto, acena para a originalidade e criatividade do objeto em questão.

Em contrapartida, Gerard Béhague adverte que, em relação ao vocabulário harmônico, a série é destituída de qualquer “sotaque” francês. Em *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil’s Musical Soul*, seu livro de 1994, observa que, apesar da prevalência da mais violenta e direta atonalidade, as ideias temáticas são essencialmente tonais. Prossegue fazendo “tímidas” considerações sobre o procedimento de alternância entre teclas brancas e pretas do piano no ostinato d’ *A Baratinha de Papel* e sobre a presença de canções do populario nacional em algumas das peças do ciclo. Tece considerações especiais a’ *O Passarinho de Pano*, explicando que os efeitos descritivos dos sons dos pássaros são metaforicamente aproximados por uma série de ornamentações como trêmulos, trinados, apogiaturas e quiálteras muito rápidas. As despreziosas avaliações e as menções elogiosas com relação à originalidade da coleção permitem entrever um envolvimento superficial do autor com a substância musical.

De suma importância referencial em nossa investigação foi o livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais* de Paulo de Tarso Salles que empreende uma investigação dos vários meios nos quais o compositor atuou: a música vocal, a música instrumental e também a mista. Neste livro Salles demonstra uma intensa preocupação com os parâmetros de simetria,

dedicando boa parte de um capítulo à explanação formal desta questão. Pontua diversos trechos onde este procedimento ocorre, incluindo algumas das obras de nosso objeto de estudo. Outros aspectos foram também abordados como textura, relações intervalares e relações harmônicas. Efetivamente este material, o qual será usado como nosso principal guia teórico, se apresenta com uma proposta bastante diferenciada com relação à maior parte dos escritos acima assinalados, estabelecendo-se como um paradigma pós-moderno para o estudo da obra do compositor. Salles, em sua consistente prospecção da superfície do tecido musical de um grande número de obras, desvela determinadas constâncias na articulação das estruturas harmônicas⁶ e rítmicas com a finalidade de avaliar como os processos composicionais se transformaram ao longo do tempo. Apresenta também um estudo sobre a evolução da organização textural em diversos gêneros de vários períodos criativos de Villa-Lobos, evidenciando o seu apreço pela escrita em camadas.

⁶ É importante deixar claro que o termo “estruturas harmônicas” não é usado em seu sentido tradicional pelo fato de estarmos trabalhando no reino da pós-tonalidade.

1. TEORIA DOS CONJUNTOS E OUTRAS ESTRATÉGIAS ANALÍTICAS

Neste capítulo trataremos de algumas estratégias de análise musical que consideramos relevantes para o encaminhamento desta pesquisa. Iniciaremos revisitando alguns conceitos básicos da Teoria dos Conjuntos⁷ que se mostraram de extrema utilidade ao longo de nossas análises. Surge de imediato a ideia de classes de alturas que substitui as notas musicais por números inteiros, trazendo como consequência o princípio da equivalência enarmônica (STRAUS, 1990, p. 3). Estas relações se pronunciam como segue:

0	=	Si $\sharp$, Dó $\flat$, Ré $\flat\flat$
1	=	Dó $\sharp$, Ré $\flat$
2	=	Dó $\times$, Ré $\flat$, Mib $\flat$
3	=	Ré $\sharp$, Mib
4	=	Ré $\times$, Mi $\flat$, Fá $\flat$
5	=	Mi $\sharp$, Fá $\flat$, Sol $\flat\flat$
6	=	Fá $\sharp$, Sol $\flat$
7	=	Fá $\times$, Sol $\flat$, Lá $\flat\flat$
8	=	Sol $\sharp$, Lá $\flat$
9	=	Sol $\times$, Lá $\flat$, Sib $\flat$
10	=	Lá $\sharp$, Sib
11	=	Lá $\times$, Si $\flat$, Dób

Figura 1-1. Equivalentes enarmônicos e suas doze classes de alturas correspondentes na Teoria dos Conjuntos.

Outra definição importante e que eventualmente poderá se mostrar útil é a de classes de intervalos, baseada na diferença intervalar não ordenada (independente do sentido do intervalo) entre duas classes de alturas. Esta categoria propõe a equivalência entre um intervalo simples e seu correspondente composto. Além do mais, intervalos com magnitude superior a seis semitons serão considerados equivalentes às suas inversões. Deste modo temos o seguinte panorama de equivalência: 0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7 e finalmente o trítone, representado pela classe de intervalo 6 que tem como inversão um intervalo de mesma magnitude (unidades em semitons). Neste sentido, poderemos reduzir os doze semitons da

⁷As relações mais complexas da Teoria dos Conjuntos serão indexadas aos seus textos de origem nos momentos em que se fizerem necessárias. Para tanto adotaremos como referenciais os livros *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph N. Straus e *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte. Ocasionalmente serão citadas relações concernentes ao livro *Teoria Analítica da Música do Século XX* de João Pedro de Oliveira.

escala cromática a apenas sete classes de intervalos (OLIVEIRA, J. P., 2007, pp. 7 e 8). A possibilidade de redução de todos os intervalos à região onde serão tratados como simples provoca as seguintes consequências:

Classes 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

Figura 1-2. Quadro de relações entre Classes de Intervalos e Intervalos.

Um outro aspecto fundamental a ser investigado diz respeito à questão da simetria. Compositores contemporâneos a Villa-Lobos como Bartók, Stravinsky e Webern se beneficiaram deste conceito, o qual se afigurou como uma possibilidade para a obtenção de estabilidade e coesão em suas obras, particularmente as de caráter pós-tonal. O livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (SALLES, 2009) fornece uma base importante para os nossos estudos, em especial os relacionados aos aspectos de simetria. Segundo o autor, o compositor cria estruturas simétricas com a finalidade de reiterar elementos intervalares que conferem unidade harmônica. Não é nossa intenção reprisar integralmente o conteúdo do capítulo do livro de Salles sobre o assunto que, fundamentado nos escritos do matemático alemão Hermann Weyl (WEYL, 1952), reproduziu as seguintes formas básicas do conceito geométrico de simetria: (1) bilateral ou por espelhamento; (2) translacional; (3) rotacional e (4) ornamental ou cristalográfica, alertando para a relevância das três primeiras e para a supremacia da bilateral na aplicação musical do conceito. A bilateralidade incorpora o conceito de *eixo de simetria*, ao redor do qual todas as notas se encontram balanceadas. Um exemplo significativo (figura 1-3) é o fragmento do estudo para piano *Whole-Tone Scale* da série *Mikrokosmos Vol. 5 Nº 136* de Béla Bartók:

Figura 1-3. *Whole-Tone Scale* da série *Mikrokosmos* de Béla Bartók (cc. 62 – 66).

É visualmente distinto que ambas as mãos descrevem movimentos bilateralmente simétricos (figura 1-4) e, analisando cuidadosamente o trecho, notável a presença de um eixo de simetria que passa pela nota Mi $\flat$ 4:

Figura 1-4. Diagrama esquemático do trecho acima denotando o eixo de simetria sobre a nota Mi $\flat$ 4 (Fonte: FRANCOLÍ, 2008, p. 49).

Efetivamente, segundo Francolí, “quaisquer duas classes de alturas são simétricas ao redor de um duplo eixo de simetria e essas duas classes de alturas que produzem o eixo são relacionadas por um trítono” (FRANCOLÍ, 2008, p. 49). A partir destas considerações, o autor afirma que por meio da inversão dos intervalos é possível abalizarmos o Lá $\sharp$ 4 como um segundo eixo de simetria para *Whole-Tone Scale*. A figura seguinte é representativa desta ideia:

Figura 1-5. Lá $\sharp$ 4 como segundo eixo de simetria para o mesmo trecho de *Whole-Tone Scale* (Fonte: FRANCOLÍ, 2008, p. 49).

Novamente citando o livro de Salles em seu capítulo sobre simetrias, o autor afirma que “a ocorrência das simetrias villalobianas sugere na maior parte das vezes que elas são derivadas do próprio material, sem que assumam um papel nitidamente estrutural na composição” (SALLES, 2009, p. 45).

Um outro argumento precípua é o do importante conceito de assimetria. Cabe citar a visão dialética de Adorno, afirmando que a assimetria não faz sentido sem a simetria. Nesta direção, a assimetria provavelmente colaborará mais efetivamente com a beleza estética na medida em que a simetria subjacente sobre a qual esta foi construída ainda permaneça aparente (figura 1-6). Assim como podemos pensar que a simetria é atraente em uma primeira instância, é notória a sensação de algo rigidamente estéril em sua essência, o que, em alguns casos, a torna menos atraente do que a dinamicamente menos previsível assimetria. Conclui-se que, em pequenas dosagens, a assimetria pode representar beleza, movimento e dinâmica, tal como o seu excesso inevitavelmente implicará em caos:

Figura 1-6. Sensação de movimento causada por assimetria (Fonte: McMANUS, 2005, p. 157).

Mais adiante, Salles desenvolve o importante conceito de “Quebra de Simetria”, argumentando que

A criação de entidades harmônicas simétricas – da forma como as 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 alguns outros elementos díspares. Assim, uma vez definido um “sistema” estável de sons, o compositor passa a sistematicamente decompor esta estabilidade, ora acrescentando outras estruturas superpostas, ora recortando

elementos que desestabilizam e estabelecem movimento, dinamismo e tensão (Idem, op. cit., p. 52).

Assim, o procedimento de criação de unidades simétricas com pequenas dosagens de assimetria ou mesmo de unidades simétricas que tendem a um posterior esfacelamento surge como uma possibilidade composicional real dentro da poética de Villa-Lobos e, como tal, será abordada e investigada. Uma representação gráfica para este fenômeno nos é fornecida pelo artista alemão Georg Nees, um pioneiro em arte por computador:

Figura 1-7. *Schotter* (Pedras de Cascalho). Imagem gerada por computador por Georg Nees, 1968 – 1971. A sensação de movimento é pungente. Fonte: McMANUS, 2005, p. 163.

2. O COMPOSITOR E SEUS “BICHINHOS”: ANÁLISE DA MÚSICA MODERNISTA DE VILLA-LOBOS

2.1 O Passarinho de Pano

A obra pode ser segmentada em quatro seções distintas, **A**, **B**, **C** e **D** (figura 2.1.1), de acordo com a atividade musical presente em cada uma e também das indicações de andamento: *Un peu animé* (c.1), *Vivo* (c.45), *Lento* (c.67) e *Très vif* (c.83). A partir da observação de como o autor justapõe e manipula os componentes musicais, podemos subdividir a seção **A** da seguinte forma: **Introdução** (cc. 1- 5); **A1** (cc. 6 - 12); **A2** (cc. 13 - 24); **A3** (cc. 25 - 31); **A4** (cc. 32 - 37) e **A5** (cc. 38 - 44).

Figura 2.1-1. Diagrama de forma da peça *O Passarinho de Pano*. Os números da parte inferior da régua indicam os compassos de início de cada seção ou subseção.

Antes de dar prosseguimento à análise formal da peça, gostaríamos de levantar algumas questões no sentido de nortear nosso caminho em direção aos procedimentos que porventura foram utilizados em sua concepção.

Inicialmente, dispensamos especial atenção ao título da obra, o qual sugere a presença de vestígios musicais que pudessem reportar ao reino dos passeriformes. Na esteira deste pensamento vem o fato de que uma música sugerir uma determinada imagem em muito tem razão de ser na força polissêmica de seu título, como explica Eduardo Barbaresco Filho: “As palavras, como nome da obra, são construções de linguagem, que podem se estruturar no contexto musical e marcar representativamente uma possível tradução do inefável” (BARBARESCO, 2006, p. 865). Assumindo esta possibilidade, recorreremos a alguns estudiosos do canto dos pássaros com o intuito de elucidar nosso pensamento.

Um importante compositor, cujas pesquisas resultaram em aplicações de cunho musical do canto dos pássaros foi Olivier Messiaen, reconhecido tratadista sobre o assunto. O chamado *Le style oiseau* se encontra presente em sua música desde o *Quatuor pour la fin du temps* de 1941, especialmente no terceiro movimento da obra denominado *Abîme des oiseaux* para clarineta solo em Si $\flat$:

Figura 2.1-2. Trecho de *Abîme des oiseaux*, terceiro movimento do *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen (cc. 14 –19).

No livro no qual discorre sobre a sua técnica de linguagem musical, Messiaen observa:

Através da mescla de sons, os pássaros reproduzem pedais rítmicos aleatórios e ao mesmo tempo refinados. [...]. Por se utilizarem de intervalos não temperados menores do que um semitom e, pelo fato de ser ridículo tentar reproduzir fielmente a natureza, vamos fornecer alguns exemplos de melodias do reino dos pássaros as quais serão transcrição, transformação e interpretação das revoadas e trinados de nossos pequenos servos da alegria imaterial (Messiaen, 1956, p. 34).

Em seu artigo intitulado *Messiaen's Birds*, Trevor Hold (HOLD, 1971) aponta algumas discordâncias em relação à fidelidade de Messiaen na representação musical do canto de certas espécies. Sugere em seguida que as divergências são resultado de uma apreciação literal daquilo que fora proposto metaforicamente pelo compositor. Ao final, ressalta a apropriação devida de elementos autênticos presentes no canto dos pássaros como padrões de frases curtas em *ostinato* e sobreposição de estratos sonoros contrastantes.

Silvio Ferraz (FERRAZ, 1990), num processo de aproximação entre o canto dos pássaros e o canto humano, faz uma avaliação sobre o comportamento de algumas componentes que servirão como indicativos para nossa investigação d' *O Passarinho de Pano*. Aponta para a presença de pequenos fragmentos de frases melódicas (módulos) como base para a formação da identidade das espécies. Em afirmação ao caráter cíclico, ressalta a importância da reiteração e das constantes diferenciações que se manifestam em fragmentos (núcleos) de curta duração que geram pontos de apoio para uma percepção figural do contorno melódico. Tomando como exemplo o canto de Garrinxa (*Thryothorus leucotis*) (figura 2.1-3), alerta para o fato de que “as *apoggiaturas* que marcam o início e o final da frase, possibilitam ainda uma compreensão textural deste contorno, ao criar pontos de apoio estáveis e contribuem para a especificidade deste canto” (FERRAZ, 1990, p.5).

Figura 2.1-3. Segunda frase de canto de Garrinxa (Fonte: FERRAZ, 1990, p. 5).

Assim, os conceitos de reiteração e de sobreposição de ciclos reiterativos serão aqui salientados por tratarem-se de eminentes possibilidades composicionais para a elaboração d' *O Passarinho de Pano*, posto que encontram reflexo no canto dos pássaros. Estes, por sua vez, se utilizam destes elementos com a finalidade de produzir padrões especializados que possibilitem a comunicação entre os membros de sua espécie. Anexamos a seguir três espectrógrafos sonoros com o intuito de substanciar estas questões acima levantadas:

Figura 2.1-4. Espectrógrafos sonoros referentes ao canto de três espécies diferentes de aves. Fonte: AVISOFT BIOACOUSTICS.

Nos exemplos anteriores é marcante a existência de pulsos sonoros que se formam em estratos distintos. Estes estratos se configuram entre uma faixa de frequência que vai, em valores aproximados, de 2000 Hz até 8000Hz (demarcada pelas linhas tracejadas). Evidentemente esta amostragem é insignificante em relação à vasta quantidade de espécies de pássaros existentes com seus respectivos cantos específicos, impossibilitando assim uma avaliação otimizada de uma faixa de frequência representativa. Contudo, para o caso das amostras acima, a ideia de que os eventos musicais se desdobrem em regiões agudas vem um pouco de encontro às nossas expectativas em um sentido de aproximação com o canto das aves. Comprovadamente, a seção inicial da obra é o ponto onde o âmbito das alturas das notas tem sua maior expressão. Este fato é reforçado em especial pela presença do Dó₈ (aproximadamente 4185 Hz de frequência) no trecho que vai do compasso 31 ao 37. Vejamos a representação do mesmo:

Figura 2.1-5. Trecho d' *O Passarinho de Pano* conformado sobre o registro do extremo agudo do piano (cc. 31-37).

Assim, em poder dessas informações, procederemos à análise formal d' *O Passarinho de Pano* considerando a possibilidade de evidenciar aspectos de superfície como:

- a) Estratos sonoros contrastantes. Estes contrastes poderão ser produzidos, por exemplo, pela presença de materiais de diferentes naturezas ou também pela oposição de ideias cíclicas com períodos em defasagem;
- b) Estruturas simétricas;
- c) Repetição e reiteração de fragmentos melódicos.

Seguiremos também em direção ao núcleo dos organismos para tentar estabelecer:

- d) Relações intervalares;
- e) Relações importantes entre conjuntos (material harmônico).

2.1.1 Análise da Seção A

Cabe, pela avaliação do texto e audição da obra, considerar a existência de duas camadas iniciais que se instituem pelo tipo e pelo comportamento dos materiais utilizados. Ao longo da introdução, a primeira camada representada pelo trêmulo formado pelo par Dó# - Ré#, impõe o intervalo de dois semitons como base de sua sonoridade. Uma ligeira intercorrência sobre este cenário ocorre com o aparecimento do par Mi_b - Fá# no compasso 3 (Figura 2.1.1-1). As apojaturas e figurações associadas aos trêmulos interferem ritmicamente, demarcando acentuações que sugerem um certo caráter de reiteração. Neste segmento, os intervalos que se formam a partir dos elementos estabelecidos são predominantemente formados por dois semitons e cinco semitons⁸, sendo tradicionalmente associados aos intervalos de segunda Maior e quarta justa:

⁸ Para os intervalos acima de seis semitons, utilizamos a magnitude de sua inversão. Assim, um intervalo de sete semitons, por exemplo (equivalente a uma quinta justa), foi classificado com cinco semitons (equivalente a uma quarta justa).

Figura 2.1.1-1. Rede intervalar formada na introdução da peça (cc. 2 e 3).

Villa-Lobos trava um importante diálogo com a tradição ao fazer uso de certos elementos historicamente associados a cantos de aves. Encontramos estes elementos na obra *Le Chant des Oiseaux* do compositor francês Clément Janequin de 1528 (figura 2.1.1-2). Aqui Janequin realiza associações onomatopaicas ao texto musical com o intuito de reproduzir o canto das aves.

112

S. Teo Tu tu tu tu tu tu tu Co-qui co-qui co-qui co-qui Tu

A. cun ti - cun ti - cun Ti - cun ti-cun ti-cun Quila - ra qui la-ra qui la-ra Fre-re-li Fi fi Tu

T. Frianfrianfrianfrianfrianfrianfrianfrian Tu tu tu tu tu Co-qui co-qui co-qui co -

B. Teo

S. Tu Oy - ti oy - ti oy-ti oy - ti Trrr Tu

A. tu tu tu Qui la-ra qui la -

T. qui Si - ti si - ti Qui la - raqui la-raqui la-ra qui la - raqui la-raqui la-ra Ti-cun ti-cun ti-cun ti-cun ti -

B. FrianfrianfrianfrianTartartar tar Tu Tur - ri tur - ri tur-ri tur - ri Qui la-ra qui la-ra.

Figura 2.1.1-2. Trecho de *Le Chant des Oiseaux* de Clément Janequin (cc. 112 – 119).

Perceba-se que as frases de natureza onomatopaica são associadas a repetições e reiteraões de pequenos fragmentos melódicos, figurações pertinentes ao universo do canto dos pássaros. Por tratar-se de uma obra de caráter vocal, algumas ornamentações são deixadas a cargo de certas associações silábicas. É o caso da sílaba “Tr” no compasso 118 que, prolongada pela associação com a mínima, transforma-se em “Trrr”, produzindo assim uma figuração próxima ao trêmulo.

Em um período historicamente posterior ao de Janequin, Vivaldi na *Primavera* d’ *As Quatro Estações* utiliza-se de figurações próximas a trêmulos⁹ com o intuito de emular o canto dos pássaros:

⁹ Observando a figura 2.1.1-2 percebemos uma interessante “coincidência” com relação ao par de notas escolhido para estabelecer a figuração no sistema do *violino principale*, a saber Dó# - Ré#, ou seja, o mesmo utilizado por Villa-Lobos no trêmulo do plano de base d’ *O Passarinho de Pano*.

Figura 2.1.1-4. Trecho da *Sinfonia Nº 6* de Beethoven, a *Pastoral* (cc. 129-132).

N' *O Passarinho de Pano* o Lá $\sharp$ sobressai naturalmente por seu comportamento repetitivo e também sofre a ação de elementos melodicamente interferentes (assinalados por círculos na figura 2.1.1-5) que se propõem a modificar a impressão causada por sua reiteração, gerando como resultante uma sonoridade modulada. Os compassos iniciais já denotam a preocupação do compositor com os aspectos de simetria em relação a estes elementos, como podemos observar a seguir:

Figura 2.1.1-5. Simetrias formadas sobre elementos melodicamente interferentes levando-se em consideração a quantidade de pulsos da nota Lá $\sharp$ (cc. 6 – 9).

Logo a seguir temos uma situação semelhante:

Figura 2.1.1-6. Simetrias formadas sobre elementos melodicamente interferentes (cc. 9-11)

Algumas destas figurações (figura 2.1.1-7) podem ser interpretadas como módulos fragmentados a partir de coleções escalares. Aqui a Teoria dos Conjuntos é bastante adequada para revelar estas questões:

Figura 2.1.1-7. Figurações interferentes na camada estabelecida pela pulsação reiterada da nota Lá $\sharp$ (cc. 9-12).

Todos organizados em forma primordial, estes conjuntos representam recortes de coleções maiores conhecidas: o 5-33 é gerado a partir da escala de tons inteiros enquanto que o 5-26 corresponde a uma fração da escala de Si menor na forma melódica, por exemplo. O 4-12 é um subconjunto do 5-26 (STRAUS, 1990, p. 71).

A partir da subseção **A2**, no que diz respeito ao aspecto intervalar, podemos adotar como um dos fatores de unidade composicional a ressonância¹⁰ que se institui entre a camada resultante do trêmulo Dó $\sharp$ - Ré $\sharp$ e a nova camada em uma região mais aguda do piano,

¹⁰ Segundo Flo Menezes, ressonância “consiste na faculdade que um corpo apresenta de *co-vibrar*, de modo espontâneo, quando excitado por vibrações exteriores cuja(s) frequência(s) coincide(m) com o(s) período(s) próprio(s) e natural (naturais) de vibração de sua matéria” (MENEZES, 2004, p. 49).

formada a partir da interação entre a nota Lá $\flat$, pulsada repetidamente à rítmica de colcheias a partir do compasso 6 e a nota Si $\flat$ que surge no compasso 13 (figura 2.1.1-8). Como veremos daqui por diante, o par Lá $\flat$ - Si $\flat$ se constituirá em uma componente protagonista que vai agenciar os principais eventos ao longo da seção A, assumindo um caráter temático.

Figura 2.1.1-8. Ressonância ocasionada pela interação entre os pares Dó $\sharp$ - Ré $\sharp$ e Lá $\flat$ - Si $\flat$ pertencentes à mesma classe de intervalos (c. 13).

As unidades instituídas a partir compasso 18 são ricas em conteúdo, particularmente no que diz respeito à formação de estruturas simétricas que tendem a um posterior esfacelamento (figura 2.1.1-9). Neste momento acontece também um adensamento na textura¹¹, provocado pelo surgimento de uma nova camada formada pelo par Ré $\flat$ - Mi $\flat$ (demarcado com elipses), ora figurando como um trêmulo, ora integrando-se ao restante da figuração. O intervalo entre ambas as sonoridades, uma segunda Maior, é de mesma magnitude do par Lá $\flat$ - Si $\flat$ do interior dos triângulos e do trêmulo Dó $\sharp$ - Ré $\sharp$, fato que impõe um elevado grau de ressonância ao segmento.

¹¹ Adensamento textural pode ser compreendido um aspecto quantitativo que compreende o aumento do “número de eventos concorrentes (espessura do tecido musical) bem como o grau de *compressão* dos eventos dentro de um dado espaço intervalar” (BERRY, 1987, p. 184).

Figura 2.1.1-9. Confluência de estruturas simétricas e seu consequente esfacelamento (cc. 18 - 20).

Alguns detalhes presentes no trecho acima representado merecem uma discussão pormenorizada, a título de uma melhor compreensão dos aspectos de simetria. É o caso das unidades assinaladas com triângulos onde este fator transparece já em uma observação meramente superficial. Um fenômeno um pouco mais intrínseco se revela pela comparação do conteúdo intervalar presente nas duas quíalteras do compasso 18. Um eixo de simetria se estabelece entre as mesmas (figura 2.1.1-10) pelo fato de ambas as estruturas formarem agrupamentos que pertencem à mesma classe de conjuntos.

Figura 2.1.1-10. Eixo de simetria formado a partir da comparação entre conteúdo intervalar de estruturas distintas (c. 18).

Efetivamente, a combinação das notas presentes no pentagrama superior do trecho que vai do compasso 18 ao final do 19 (vide figura 2.1.1-9) gera uma distribuição em equilíbrio com o conteúdo do sistema inferior referente ao mesmo trecho, estabelecendo um

eixo de simetria e que passa pelo trítono Dó $\flat$ - Fá $\sharp$ (figura 2.1.1-11). É válido observar que nenhuma destas duas notas se faz presente no trecho:

Figura 2.1.1-11. Distribuição das notas ao redor do eixo de simetria formado pelo par Dó $\flat$ - Fá $\sharp$ (c. 18-19).

Cabe ressaltar o aproveitamento da topografia do teclado do piano na construção deste segmento, visto que a estrutura do sistema superior comporta somente notas naturais (teclas brancas) e a do inferior somente notas alteradas (teclas pretas).

Tem início no compasso 25 a subseção **A3**, caracterizada por uma mudança de comportamento rítmico na camada mais aguda pela recorrência dos fragmentos ♪♪ e ♯♪♪ que a destacam sonoramente neste trecho. Apesar desta modificação, o compositor ainda utiliza-se das notas Lá $\flat$ e Si $\flat$ (assinaladas por pequenos círculos na figura 2.1.1-12), que vêm funcionando como uma espécie de fio condutor entre as seções juntamente com o trêmulo Dó $\sharp$ - Ré $\sharp$.

Figura 2.1.1-12. Trecho da subseção A3 caracterizado por mudança de comportamento rítmico na camada aguda (cc. 27 e 28).

Dois gestos ascendentes abruptos no compasso 31 como que elevam os acontecimentos que inauguram a subseção A4 para um patamar da região do Dó 7 do piano no sistema superior e do Dó 6 no inferior.¹² O aumento de tensão causado pela espacialização nas alturas das vozes provoca uma progressão textural¹³. Uma tênue ideia melódica surge na camada intermediária, gerada pela soma de um fragmento de uma coleção diatônica (tetracorde menor) com um tricorde diminuto (figura 2.1.1-13). Esta se choca com a camada inferior, construída a partir de uma coleção pentatônica, provocando o surgimento de sonoridades com significativo coeficiente de “aspereza”.

Figura 2.1.1-13. Recorte do trecho onde ocorre o choque entre camadas com textura homo-rítmica e hetero-intervalar (cc. 32 – 34).

¹² 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. Além do mais, por questões de simplificação, vimos excluindo as indicações de oitava das figuras referentes ao trecho da peça até agora considerado.

¹³ É bom notar que este fenômeno vem associado à interdependência entre as componentes das camadas intermediária e inferior que pode ser definida como homo-rítmica e hetero-intervalar (BERRY, 1987, pp. 194 e 195).

As apojeturas duplas associadas a cada uma das notas da camada formada pela coleção pentatônica (figura 2.1.1-14) interferem harmonicamente no ambiente sonoro, impregnando a passagem por células compostas por três notas cada. Suas relações intervalares internas são diferentes, fato este facilmente observável pela comparação dos conjuntos de classes de alturas individuais. No entanto, em meio a aparente desordem, notamos a presença de uma ideia de reiteração representada pelo período formado a cada cinco conjuntos e que se configura na seguinte progressão: 3-4 [2,7,3], 3-3 [0,4,1], 3-4 [9,2,11], 3-4 [7,0,8] e 3-5 [5,11,6].

The figure shows a musical score for two staves. The upper staff is labeled 'en dehors' and the lower staff is labeled 'ciclo reiterativo'. The lower staff has a series of notes grouped into five sets, each with a bracket and a label: 3-4 [2,7,3], 3-3 [0,4,1], 3-4 [9,2,11], 3-4 [7,0,8], and 3-5 [5,11,6]. These are followed by another set of five notes with labels: 3-5 [5,11,6], 3-4 [2,7,3], 3-3 [0,4,1], 3-4 [9,2,11], and 3-4 [7,0,8]. The entire sequence is labeled 'ciclo reiterativo' at the bottom. The upper staff has notes corresponding to the lower staff, with some notes circled and labeled 'ciclo reiterativo'.

Figura 2.1.1-14. Ciclos reiterativos na seção A4 d' *O Passarinho de Pano*. Note-se a presença do par Lá₄ - Si₄ (assinalado pelos retângulos), figurando como componente do ciclo de trêmulos na camada aguda (cc. 32 - 35).

Sobre a figura acima observamos duas coisas: que esta progressão da camada inferior ocupa, em termos de duração, um espaço equivalente a cinco colcheias, gerando uma defasagem com a tênue melodia da camada intermediária (destacada na figura 2.1.1-13), que também se estabelece de modo repetitivo a cada espaço correspondente a sete colcheias. Mais uma vez a alternância entre teclas brancas e pretas do piano surge como um fator determinante na construção dos fragmentos da camada inferior do trecho. Observe-se que, excetuando-se pelo Mi₄ do início do compasso 32, as semicolcheias são formadas por notas

alteradas ao passo que as apojaturas por notas naturais. A outra observação diz respeito à ideia cíclica referente ao trêmulo presente na camada superior e que se organiza a cada dois tempos (indicada por setas). Novamente relevante para o contexto é a presença do par Lá₄ - Si₄ na camada mais aguda, ao que tudo indica até aqui, assumindo um comportamento de elemento nuclear. A afirmação de Silvio Ferraz é elucidativa nesta questão:

Esta nuclearidade dos cantos pode ser notada pelo fato de que algumas notas, ou mesmo uma só nota, surgem como eixo em torno das quais gravitam as demais [...]. Ao longo do enunciado esses núcleos são reiterados e diferenciados pelos ornamentos que lhes são acrescidos. Este comportamento melódico afirma o caráter cíclico do canto (FERRAZ, 1990, p. 6).

Assim, mediante estes julgamentos e também em concordância com os fatos expostos no capítulo 2, podemos presumir que os fenômenos até aqui discutidos são pertinentes ao universo do canto dos pássaros.

O início da subseção **A5** é demarcado pelo enfileiramento de grupos rítmicos formados por uma colcheia pontuada e quatro semifusas. Um gesto com características homofônicas remanesce em movimentos repetitivos que assumem direcionalidades opostas. O compositor manipula o material de modo a gerar intervalos de magnitudes equivalentes a um semitom e dois semitons quando do repouso sobre cada colcheia pontuada (figura 2.1.1-15). A ideia de repetição se afigura mediante uma investigação harmônica dos grupos de semifusas presentes nos dois sistemas. Note-se que, apesar de as coleções do sistema superior serem transposições de um mesmo conjunto, o ciclo se fecha a cada três tetracordes, podendo ser contabilizado da seguinte forma: 4-11 [0,11,9,7], 4-11 [9,7,5,4] e 4-11 [5,4,2,0]. No sistema inferior ocorre um ciclo de proporções idênticas, no entanto formado por dois conjuntos pertencentes à mesma classe e um de classe diferente: 4-23 [8,10,1,3], 4-22 [3,6,8,10] e 4-23 [1,3,6,8]¹⁴. O par Lá₄ - Si₄ é demarcador do final de cada ciclo, surgindo como ponto de repouso sobre as colcheias pontuadas no final de cada repetição.

¹⁴ Detectamos aqui um erro na edição da Max Eschig ao perceber que o conjunto 4-23 [1,3,6,8] contém um Dó# e não um Dó₄, como consta na partitura da editora.

Figura 2.1.1-15. Ideia cíclica detectada pela contabilização dos conjuntos no início da subseção **A5** (cc. 37 - 39).

No detalhe da figura acima, a ideia de ciclo reforçada pela repetição das notas que iniciam o primeiro tetracorde e encerram o último de cada sistema, a saber: $D\acute{o}\sharp$ para o sistema superior e $Sol\sharp$ para o inferior (assinaladas por pequenos círculos). Constatamos novamente neste trecho o aproveitamento da topografia do teclado ao detectar que as semifusas do sistema superior são formadas por notas naturais e as do sistema inferior por notas alteradas.

A segunda parte da subseção **A5** é caracterizada pela extinção das colcheias pontuadas em ambos os sistemas. Estas são substituídas por grupos de quatro fusas que, na apuração final, produzem um gesto único que se conforma a partir do movimento em oposição de cada uma das mãos ao piano (figura 2.1.1-16). A terminação destes movimentos opostos conflui para intervalos de dois semitons. Estes últimos são formados pela combinação de dois tipos de pares de notas: o temático $L\acute{a}\sharp - Si\sharp$ e também $Sol\sharp - L\acute{a}\sharp$. O fator de periodicidade do ciclo fica reduzido a apenas metade do compasso, como podemos observar:

Figura 2.1.1-16. Adensamento dos ciclos reiterativos no final da subseção **A5** (c. 43).

Por meio de um gesto abrupto descendente e contínuo de terminação, representado pela quiáltera de dezoito notas (figura 2.1.1-17), Villa-Lobos configura a transição da seção **A** para a seção **B**:

Figura 2.1.1-17. Quiáltera de dezoito notas utilizada como elemento de transição entre as seções **A** e **B** (c. 44).

Interessante observar a manipulação espacial das componentes da quiáltera onde as estruturas intervalares individuais de cada uma das parcelas são distribuídas sequencialmente de forma equivalente no sentido do centro para as extremidades (figura 2.1.1-18). Além do mais, a sequência dos intervalos utilizados nas separações destas unidades (assinalados por pequenos círculos) correspondem à das estruturas internas: 2st; 2st; 1st; 2st.

Figura 2.1.1-18. Manipulação espacial dos intervalos em quíáltera de terminação. Observe-se o aparecimento do par Lá - Si como elemento de ligação entre as seções A e B (cc. 44 e 45).

Levando-se em conta apenas quantitativamente as componentes de cada parcela da quíáltera teremos a seguinte distribuição: 4; 5; 5; 4, o que prontamente gera uma simetria bilateral. Entretanto se levarmos em consideração a estrutura individual de cada parcela, nos deparamos com um tipo peculiar de simetria que pode ser definida como translacional operada por afastamento radial, ou seja, do centro para as extremidades (figura 2.1.1-19). Este fenômeno pode ser melhor compreendido substituindo-se os agrupamentos por seus conjuntos correspondentes:

Figura 2.1.1-19. Relações de simetria translacional operadas por afastamento radial (c. 44).

Observe-se que a relação de simetria para os grupos das extremidades é mais intensa do que para os grupos internos, pelo fato de possuírem classes de alturas idênticas.

Por conta das observações efetuadas até o presente momento, podemos tecer algumas considerações preliminares, em especial em relação ao fato de que *O Passarinho de Pano* possui uma estrutura fundamentada em componentes que lhe sustentam uma narrativa orgânica.

O trêmulo Dó# - Ré# contribui como um elemento estrutural que interfere sobremaneira na sonoridade da peça, delegando-lhe um caráter dissonante; uma característica própria dos intervalos de segunda Maior. Este trêmulo encontra na temática célula nuclear Lá# - Si# um ponto de ressonância por tratar-se de um intervalo de mesma magnitude. Já esta última, por sua vez, funciona como um fio condutor que relaciona as subseções **A1**, **A2**, **A3**, **A4** e **A5**, como podemos comprovar pela observação da tabela seguinte:

Sub-seção	Compasso(s)	Variação
A2	13
A2	18
A2	22 - 23
A3	25
A3 - A4	31 - 32
A5	40 - 41

Tabela 1. Variações de interação do par Lá♯ - Si♯.

Além dos intervalos de segunda Maior, Villa-Lobos “joga e brinca” também com intervalos de diferentes magnitudes, preferencialmente aqueles que não têm uma ligação direta com as questões tonais como terças Maiores e menores e suas inversões. Seleccionamos o trecho a partir do compasso 18 onde este procedimento se intensifica:

Figura 2.1.1-20. Rede intervalar de cada sistema em trecho da subseção **A1** (cc. 18 – 20).

O segmento acima denota a presença massiva de intervalos de dois e cinco semitons que, em termos da classificação tradicional, equivalem aos de segunda maior e quarta justa. O uso extensivo destas unidades potencializa a sonoridade suspensiva da obra. Villa-Lobos, ao distribuir estes intervalos em larga escala ao longo das subseções acima mencionadas, confere-lhe um importante coeficiente de coerência.

2.1.2 Análise da Seção B

Esta seção tem início no compasso 45 e se apresenta, em contraste com a seção **A**, diferenciada no que se refere à manipulação dos materiais. A nota Lá $\sharp$, uma das componentes temáticas da seção inicial, instaura uma camada composta por um ostinato. Em outro plano, a incidência de agrupamentos pulsados a uma rítmica apoiada sobre semicolcheias em *stacatto* e ornamentados por apojeturas estabelece uma camada com textura homofônica, ressaltando a falta de contraste entre ambos os estratos sonoros. Estes agrupamentos são caracterizados pela formação de uma ideia motívica que sofre variações ao longo de todo o trecho (figura 2.1.2-1). Além do mais as magnitudes intervalares entre as componentes são semelhantes às do início da peça, o que se constitui em um fator de unidade. É nítida também a impressão de diminuição de andamento, apesar da variação positiva na marcação metronômica ($\text{♩} = 96$ para $\text{♩} = 126$). O efeito é causado por uma rarefação da textura motivada pela extinção dos trilos e arpejos (GORNÍ, 2007, p. 114).

Figura 2.1.2-1. Em destaque a nota Lá $\flat$ e seu entorno formado por um motivo onde as magnitudes intervalares entre as componentes são próximas às utilizadas no início da obra (c. 45).

O elemento acima representado é reiterado a cada tempo e meio e sofre variação por adição a cada três repetições, demarcando assim a periodicidade do ostinato da nota Lá $\flat$; periodicidade esta com extensão de três compassos. O panorama aqui descrito pode ser observado a seguir:

Figura 2.1.2-2. Gesto de abertura da seção **B** comportando ostinatos com diferentes periodicidades. Em destaque a variação da ideia motívica (cc. 45-47).

O segmento representado acima é reiterado no momento seguinte quase que literalmente, não fossem as variações do final do período por meio de repetições e adições:

The image shows a musical score for piano, measures 47-50. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure (47) starts with a treble staff entry marked '47'. The second measure (48) continues the melody. The third measure (49) shows a variation with additional notes. The fourth measure (50) shows a variation with internal additions. Annotations include: 'ostinato da nota Lá♭' (ostinato of the note B-flat) with a bracket over the bass staff; 'variação por adição de sufixo' (variation by addition of suffix) with an arrow pointing to the end of the melody in measure 49; 'fragmentos adicionados' (added fragments) with a bracket over the additional notes in measure 49; 'idéia motívica' (motivic idea) with a bracket under the first two measures; and 'variação por adição interna' (variation by internal addition) with a bracket under the last two measures.

Figura 2.1.2-3. Reiteração do gesto inicial com ideia motívica variada por meio de adições (cc. 47 – 50).

Assim, ocorre no final do compasso 50 um novo pulso da nota Lá♭, funcionando como referência para a reiteração dos trechos representados nas duas figuras anteriores. A repetição do primeiro é quase literal, não fosse a diferença de oitava e a antecipação do Lá♭. Comparemos o trecho representado abaixo com o da figura 2.1.2-2:

The image shows a musical score for piano, measures 50-53. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure (50) starts with a treble staff entry marked '50'. The second measure (51) continues the melody. The third measure (52) shows a variation with additional notes. The fourth measure (53) shows a variation with internal additions. The score is marked with 'rf' (ritardando) and '>' (accent) in measures 50, 51, and 52. The bass staff has a 'rf' marking at the end of measure 53.

Figura 2.1.2-4. Repetição quase literal do trecho compreendido entre os compassos 45 e 47 (cc 50 – 53).

A repetição do segundo segmento (figura 2.1.2-5), além de se encontrar uma oitava abaixo é diferenciada pela posposição de um prolongamento constituído por adições internas e também por sufixo. Aqui cabe a comparação com o trecho representado na figura 2.1.2-4:

Figura 2.1.2-5. Repetição variada do segmento compreendido entre os compassos 47 e 50 (cc. 53 – 57).

Um gesto abrupto descendente (figura 2.1.2-6) quase idêntico ao utilizado na transição da seção **A** para a seção **B** (diferença de uma oitava para o grave) no compasso 57 impõe uma modificação na textura do trecho subsequente da peça. Representamos o entorno para melhor compreensão da transição:

Figura 2.1.2-6. Gesto abrupto em forma de quiáltera interposto entre dois trechos da seção **B** (cc. 57 – 58).

A camada inferior da ideia motívica apresentada nas figuras 2.1.2-2 e 2.1.2-3 é totalmente suprimida e, em seu lugar, passam a figurar as componentes da camada que anteriormente ocupavam o sistema superior. Os pulsos da nota Lá₄ remanescem. O cenário geral encontra-se agora a duas oitavas abaixo em relação ao início da seção e em estado de recessão textural. A ideia motívica inicial, já fragmentada, sofre sucessivos fracionamentos

até restarem apenas a nota Si_b e a nota Fá₄, esta última evoluindo no último momento para figura rítmica, abandonando sua condição ornamental (em destaque na figura 2.1.2-7):

pulso final da nota Lá₄ na seção B

fragmentos subtraídos

variação progressiva do motivo por subtração de prefixo

Figura 2.1.2-7. Parte final da seção B caracterizada por recessão da textura causada por fragmentação progressiva do motivo (cc. 60 – 65).

Conclusivamente temos que os eventos da seção se desenvolvem em três oitavas diferentes, atravessando a seção B do agudo ao grave. Pode-se representar a evolução das camadas da forma seguinte:

Figura 2.1.2-8. Representação gráfica da evolução das camadas ao longo da seção B. As linhas tracejadas e pontilhadas representam a evolução das componentes da ideia motívica e a linha contínua a da nota Lá₄.

2.1.3 Análise da Seção C

Sob a inscrição de andamento “Lento” tem início, a partir do compasso 67, a seção C. Seus quatro primeiros compassos denotam um caráter introdutório. A nota Lá $\sharp$, proveniente das seções anteriores, se mantém bastante enfraquecida em seu papel de centro harmônico e, com dois derradeiros pulsos longos, processa uma última e tênue interferência aos acontecimentos em seu redor. Interagindo em simultaneidade com o Lá $\sharp$, observa-se o aparecimento de um agrupamento (figura 2.1.3-1) que, repetido continuamente na forma de ostinato, se estabelece como base ao longo de quase toda a seção.

Figura 2.1.3-2. Ostinatos de diferentes periodicidades e estrutura simétrica suportada pelo tricorde central 3-3 funcionando como eixo de simetria (cc. 72 - 74).

A estrutura presente no sistema superior da figura acima demanda uma investigação pormenorizada. O elemento central aos compassos 72 e 73, formado basicamente por semicolcheias e uma sextina, é utilizado como interligação entre trechos de natureza semelhante e pode ser definido como uma variação da figuração em ziguezague (SALLES, 2009, p. 114). Levando em conta apenas a parte interna, ou melhor, desconsiderando as notas repetidas desta figuração em cada compasso - especificamente o primeiro Fá# (compasso 72) e o último Si_b (compasso 73) - podemos observar a seguir com maior riqueza de detalhes as relações intervalares:

Figura 2.1.3-3. Detalhamento da figuração em ziguezague na transição do compasso 72 para o 73.

Na estrutura evidenciada nos dois últimos quadros, atentamos para a presença do tricorde central 3-3 funcionando como eixo de simetria translacional entre os agrupamentos extremos. Depreendemos também da observação da imagem que o conjunto 5-6 da esquerda mapeia o da direita por meio de uma operação de transposição T_7 . A invariância ocorre com as notas $D\sharp$ e $R\epsilon\flat$ (classes de alturas [1,2]), presentes em ambos os agrupamentos (FORTE, 1973, p. 29). A apropriação da superfície do teclado do piano também encontra-se aqui. Neste caso, excetuando-se pelo $L\alpha\flat$ do final, pode-se contabilizar notas alteradas e notas naturais aos pares.

Uma outra relação interessante se conforma pela união de todas as componentes da figuração, gerando um aglomerado com distribuição equilibrada ao redor do eixo de simetria passa pelo trítono $S\iota\flat$ - $F\acute{a}\sharp$, exatamente as notas ausentes do segmento:

Figura 2.1.3-4. Simetria gerada pela união das componentes da figuração em ziguezague.

Ao compararmos as duas formas do 5-6 com o 3-3 podemos extrair relações de inclusão que se pronunciam por meio das operações T_9 e T_6I para o 5-6 da esquerda e T_2 e T_1I para o da direita. Além do mais, lançando-se um olhar das extremidades para o centro da figuração evidenciamos uma somatória fixa dos intervalos (soma = 9), denotando assim seu caráter balanceado. Este resultado é típico da relação de um intervalo simples com sua inversão.

É essencial observarmos que, pela segunda vez nesta obra, o compositor utiliza-se de componentes que se estabelecem ao redor de um eixo de simetria que passa por um trítono. Em ambos os casos, tanto o do exemplo da figura 2.1.1-10 quanto o da 2.1.3-4, as notas que configuram o eixo não pertencem ao contexto.

Interpõe-se no compasso 75 uma quiáltera formada por onze notas da escala cromática (figura 2.1.3-5), funcionando como um prenúncio para os relevantes acontecimentos subsecutivos da obra:

Figura 2.1.3-5. Quiáltera de onze notas (c.75).

Apesar da aparente desordem intervalar desta estrutura, a mesma estabelece uma ideia de centralidade dentro do pentagrama e do compasso em que está posicionada. Neste sentido é pertinente utilizarmos o conceito de simetria bilateral métrica, estabelecendo uma relação de equidistância do centro para as extremidades.

Figura 2.1.3-6. Eixo de simetria bilateral métrico que passa sobre a nota Sol $\sharp$ (c.75).

Como já comentado, um tipo de procedimento composicional possível dentro do repertório contemporâneo é a utilização de polarizações em substituição às convencionais centralidades da harmonia tradicional. No capítulo um deste trabalho expusemos esta ideia em um trecho da peça *Whole-Tone Scale* da série *Mikrokosmos* de Bela Bartók (figura 1-3). Entretanto, é possível chamar a atenção para uma certa sonoridade ausentando-a do contexto. Este fenômeno pode ser designado de “Polarização por Exclusão” que, em nosso caso, incide sobre a nota Mi $\sharp$, única ausente, não só na quiáltera de onze notas, mas no compasso 75 por completo. Como exemplo do uso deste expediente, observemos um trecho da obra *Bagatelle, Op. 6, Nº 2* de Béla Bartók (figura 2.1.3-7). Percebe-se no pentagrama superior a repetição insistente das notas Lá $\flat$ e Si $\flat$, sugerindo como centralidade a nota Lá $\sharp$. No pentagrama inferior as notas da melodia vão sendo acrescentadas gerando uma expansão intervalar gradual em relação ao eixo Lá $\sharp$ até o ponto em que todas as notas se encontram presentes, com exceção da própria “nota-eixo”¹⁵.

¹⁵ “A única nota que não foi ouvida é o Lá $\sharp$, a qual se encontra no meio da figura repetida; um tipo de centro silencioso ao redor do qual todas as sonoridades se encontram balanceadas” (STRAUS, 1990, p. 106).

Figura 2.1.3-7. Exemplo de Polarização por exclusão na peça *Bagatelle, Op. 6, Nº 2* de Béla Bartók (cc. 3 e 4). Fonte: STRAUS, 1990, p. 106.

Objetivamente, este pensamento um tanto quanto abstrato é passível de ser vivenciado como um processo de simetrização, assumindo-se que as demais notas, ao se organizarem ao redor desta ausência, geram um tipo de eixo que passa exatamente sobre esta lacuna. No compasso 75 d' *O Passarinho de Pano* a nota Mi $\sharp$ não aparece em nenhum momento em ambos os pentagramas, habilitando a possibilidade de representarmos este fenômeno como segue:

Figura 2.1.3-8. Polarização por exclusão no compasso 75 d' *O Passarinho de Pano*.

Note-se que esta última figuração também incorpora a repetição do procedimento que alterna notas produzidas por teclas brancas e pretas do piano. Uma vez mais o Lá $\flat$ do final é a exceção e a seleção foi feita em pares: duas naturais e duas alteradas. Estes fatores

aproximam significativamente a figuração representada na figura 2.1.3-3 e a representada na figura 2.1.3-5.

O segmento que se segue é diferenciado, particularmente pela citação tênue da melodia popular *Olha o Passarinho Dominé!*. Interessante observar que, na maioria dos casos em que se utiliza da citação de melodias do populario nacional, Villa-Lobos as interpõe de modo que estas apareçam modificadas, por vezes até degeneradas. Sobre esta questão, Andrade Muricy declara que “Villa-Lobos não estiliza a melodia popular: deforma-a” (MURICY, 1938, p. 207).

A título de comparação, achamos conveniente expor esta melodia, juntamente com seu acompanhamento, na forma em que o compositor a representou em seu Guia Prático¹⁶, ou seja, idealizada dentro de uma funcionalidade didática:

Fonte: SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) - H.V.L.

Figura 2.1.3-9. Trecho da canção *Olha o Passarinho Dominé!* assim como consta no segundo caderno do primeiro volume do Guia Prático (cc. 10 – 17). Suprimimos a letra para maior clareza de visualização.

¹⁶ Essencialmente constituído por obras corais, o Guia Prático - 1º Volume é uma coletânea de cento e trinta e sete peças baseadas em temas extraídos do cancionário infantil. Representa um dos pilares do ideário villalobiano o qual visava não apenas a música, mas a formação de cidadãos mais conscientes e capazes, graças à contribuição que a educação musical traz ao desenvolvimento do intelecto e da sensibilidade. Reservamos um espaço especial no capítulo “Considerações Finais” para alguns esclarecimentos sobre as fontes que resultaram nesta coleção.

Deste modo, sob a indicação dinâmica de "forte", o compositor introduz no compasso 76 a ideia motívica formada por uma tercina de semicolcheias mais um par de colcheias que conformará a base rítmica inicial da citação (figura 2.1.3-10). Esta é composta essencialmente por dois fragmentos - **a** e **b** - com duração de um tempo cada, terminando por gerar o aparecimento de uma hemíola de dois tempos que se estabelece sobre uma fórmula de compasso 3/2. Pouca coisa muda na base do sistema inferior, onde apenas o trêmulo formado por Sol $\sharp$ - Dó $\flat$ dos compassos 73, 74 e 75 passa a soar uma oitava acima.

ciclo reiterativo da melodia folclórica

Figura 2.1.3-10. Motivos formadores e ciclo reiterativo da melodia folclórica *Olha o Passarinho Domine!*. No pentagrama inferior temos a rede intervalar do ostinato de acompanhamento (valores em semitons) (cc. 78 e 79).

Villa-Lobos harmoniza a melodia folclórica através de um jogo que alterna teclas brancas e pretas do piano. Aqui, considerando-se cada par (exceção do Lá $\flat$ do agrupamento do primeiro tempo do compasso 79), as notas alteradas encontram-se acima das naturais, com exceção dos pontos de terminação de cada frase que se configuram pela superposição de notas de mesma natureza. A representação esquemática abaixo auxilia na compreensão do procedimento:

Figura 2.1.3-11. Alternância entre teclas brancas e pretas do piano durante exposição da melodia folclórica *Olha o Passarinho Domine!* (cc. 78 – 79).

A separação entre tônicas por um intervalo de trítono (Dó Maior para o caso do Guia Prático e Sol bemol Maior para o caso d' *O Passarinho de Pano*) impõe um importante afastamento harmônico para ambos os casos. Este fator contribui com a ideia de “deformação temática” sugerida anteriormente por Andrade Muricy.

Com relação à figura acima, percebe-se uma certa predominância de intervalos de quatro e seis semitons no plano que se refere ao ostinato de acompanhamento. Uma investigação mais acurada da camada referente à melodia popular (figura 2.1.3-12) deixa entrever uma série de relações de simetria interessantes:

Figura 2.1.3-12. Relações de simetria envolvendo a rede intervalar presente na melodia folclórica *Olha o Passarinho Domine!* (cc. 78 e 79).

Aqui é patente a presença massiva dos intervalos de quatro e cinco semitons. Como explicado no capítulo 1 de nosso trabalho, podemos, quando útil, considerar a relação de equivalência para os intervalos acima de seis semitons com as suas respectivas inversões. É o caso do intervalo entre as notas Sol_b e Mi_# presente no sistema inferior da figura 2.1.3-10

que pode ser considerado equivalente a um intervalo de dois semitons. A grande parte dos intervalos presentes no trecho remete, num exercício de indução, à possibilidade de Villa-Lobos ter utilizado a melodia do folclore brasileiro como ponto de partida para a concepção da peça, espalhando as estruturas intervalares do arranjo ao longo das demais seções. A figura 2.1.3-13 exemplifica as relações intervalares presentes estritamente nesta melodia e enfatiza a predominância dos intervalos de dois semitons e cinco semitons, o que reforça nosso palpite:

Figura 2.1.3-13. Relações intervalares presentes na melodia folclórica *Olha o Passarinho Dominé!*.

Esta melodia se desenvolve ao longo do compasso 78 e início do 79 e se repete da metade do compasso 79 até o início do terceiro tempo do compasso 80. Confirmando seu apreço por proporcionalizações de toda espécie, favorecidas em boa parcela por apropriação de relações topográficas do teclado do piano, o compositor planifica a distribuição dos elementos por meio de uma intrincada rede de simetrias intervalares. Cabe pontuarmos também sobre o afastamento por um intervalo equivalente ao trítone desta melodia no caso do Guia Prático (em Dó Maior) e no caso d' *O Passarinho de Pano* (em Sol $\flat$ Maior).

A partir do compasso 80 inicia-se um processo de fragmentação da entidade melódica, inicialmente por meio da subtração integral do motivo **a** e uma posterior atomização do motivo **b**. A camada inferior sofre uma brusca modificação e se desenvolve por meio de trêmulos sucessivos formados por intervalos de terças diatônicas em Dó Maior, como que modulando os fragmentos remanescentes da canção *Olha o Passarinho Dominé!*. A figura 2.1.3-14 demonstra o grau de complexidade com que Villa-Lobos organiza os estratos sonoros:

ciclos reiterativos com simetria bilateral

ciclos reiterativos com simetria translacional

Figura 2.1.3-14. Ciclos reiterativos em função das magnitudes intervalares (valores em semitons) na região de fragmentação da melodia folclórica (cc. 80 – 82).

A sessão **C** atinge então seu ponto crítico e irrompe finalmente em um elemento com função de ruptura. Associativamente tem-se aqui a imagem de um estrondo, representado no compasso 83 pelo tricorde formado pelas notas Si_4 - Dó_4 - Ré_4 , percutido na região do extremo grave do piano sob a indicação “*ffff*” (figura 2.1.3-15). Interpretamos este momento como um processo transitivo com sentido à seção final **D**. O gesto subsequente tem direcionalidade descendente e, como num mergulho, transpassa o âmbito de mais de três oitavas:

Figura 2.1.3-15. Elemento de transição entre seções constituído por materiais formados a partir das teclas brancas em oposição às teclas pretas do piano. Note-se os ciclos reiterativos de mesma periodicidade (cc. 83 - 84).

Musicalmente, Villa-Lobos faz uso do mesmo expediente de alternância de teclas e brancas e pretas de passagens anteriores. Nesta em particular, este procedimento em muito se assemelha com o utilizado na peça *O Polichinelo* da coleção *Prole do Bebê Nº1* (figura 2.1.3-16) que consiste no contraste gerado pelo uso sistemático de tríades diatônicas em Dó Maior formadas a partir das teclas brancas em oposição aos tricordes formados sobre as teclas pretas do piano.

Figura 2.1.3-16. Exemplo de oposição entre teclas brancas e pretas no piano na peça *O Polichinelo* (cc. 1 e 2).

O processo de alternância entre teclas brancas e pretas do piano foi investigado por Jamary Oliveira em seu artigo *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*. Ao longo de sua pesquisa, observou que

a combinação de notas produzidas por teclas brancas e pretas, entretanto, foi uma das principais preocupações de Villa-Lobos em suas peças para piano e, de fato, ele desenvolveu este mecanismo ao extremo, com óbvias consequências em seu próprio estilo (OLIVEIRA, 1984, p. 34).

Ao final, conclui que

esta minuciosa e complexa manipulação de um simples mecanismo, de um modo excepcional, contribui para a real habilidade criativa de Villa-Lobos, não como um compositor exótico ou “instintivo”, mas como um personagem que, como ele próprio sugere, trabalha com estrito e severo controle de sua consciência (Idem, op. cit., p. 46).

Entre os exemplos investigados por Oliveira achamos ilustrativo expor alguns, em especial aqueles que detêm uma proximidade estética com o nosso trabalho:

Exemplo 1: *Rudepoema* (c. 526).

Exemplo 2: *O Lobosinho de Vidro* da Prole do Bebê N^o 2 (cc. 67 e 68).

Exemplo 3: *Bruxa (A Boneca de Pano)* da Prole do Bebê N^o 1 (c. 29).

Figura 2.1.3-17. Exemplos de oposição entre teclas brancas e pretas em peças para piano de Villa-Lobos. Fonte: OLIVEIRA, pp. 36 e 42.

Lúcia Barrenechea e Cristina Gerling em seu artigo intitulado “Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades” afirmam que, apesar de não ter sido Villa-Lobos o criador deste mecanismo, dele se apodera de modo pessoal e rejuvenescedor. Em outro momento seguem considerando que “a própria ideia de execução pianística resultante em padrões composicionais tem sua expressão mais bem realizada no século XIX em Chopin”

(BARRENECHEA e GERLING, 1995, pp. 58 e 61). Concluem que “é a presença de Darius Milhaud no Brasil (1917 e 1918) e sua amizade com Villa-Lobos que daria pistas mais concretas tanto para a adoção desta escolha composicional quanto para o efeito resultante” (Idem, op. cit., p. 59).

Seguem alguns exemplos de aplicação deste procedimento provenientes das obras dos compositores Ravel e Milhaud, contemporâneos de Villa-Lobos:

Exemplo 1: *Noctuelles, Mirroirs* de Maurice Ravel (c. 120).

Exemplo 2: *Botafogo* de Darius Milhaud (cc. 29 - 32)

Exemplo 3: *Scarbo, Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel (cc. 448 e 449)

Figura 2.1.3-18. Exemplos de oposição entre teclas brancas e pretas em peças para piano de Maurice Ravel e Darius Milhaud. Fonte: BARRENECHEA e GERLING, 1995, pp. 58 e 59.

Ainda em relação à figura 2.1.3-15, a camada superior do gesto descendente do compasso 83 é composta por tríades que perfazem um percurso cíclico cuja periodicidade é determinada pela própria anatomia da escala diatônica. Os agrupamentos das teclas pretas seguem no mesmo sentido, porém com algumas repetições, o que acaba por gerar um padrão cíclico que pode ser contabilizado numericamente (em termos de repetições / não repetições dos agrupamentos) como: 2; 1; 2; 2. Neste caso a ideia de repetição de certos agrupamentos é usada como um argumento para ajustar os diferentes ciclos à mesma periodicidade.

Ainda sobre o procedimento utilizado no trecho considerado, é oportuna a exposição do pensamento musical de Mário de Andrade sobre a atração de Villa-Lobos em sua fase modernista pela estética do compositor Edgar Varèse:

Não é à toa que ele fala constantemente em “blocos sonoros” e anda impressionado com as tentativas do franco americano Edgar Varèse que o impressionam tanto assim, mas é que descobriu nessa expressão o verdadeiro sentido de muita coisa que ele mesmo inventa, nessa quase-música que tanto o apaixona agora (ANDRADE apud TONI, 1987, pp. 55 - 56).

O final do compasso 84 é caracterizado por uma drástica redução da textura onde apenas o trêmulo Ré $\sharp$ - Mi $\flat$ remanesce e transpõe o limite entre seções, prolongando-se até o final da peça.

2.1.4 Análise da Seção D

De sonoridade plana e com poucas saliências, a atividade presente na última seção infere à mesma um caráter de coda. O par Lá $\flat$ - Si $\flat$, notoriamente figurando como núcleo organizador na seção A, reaparece em forma de pulsos intermitentes e novamente conduz os demais acontecimentos até o fim da peça. Estas sonoridades são moduladas por grupos de sextinas, organizadas de modo a produzirem ostinatos que perfazem ciclos de periodicidade equivalente a dois tempos e meio. A partir do compasso 87 a nota Ré $\flat$ passa a integrar a textura e interage, por intermédio de pulsos irregulares, com os demais elementos do entorno (figura 2.1.4-1). Apenas os harmônicos do “tricorde-estrondo” remanescem.

The image shows a musical score for piano, measures 85-87. The right hand (treble clef) features a sextina ostinato, which is a six-note pattern (F $\sharp$, G $\sharp$, A $\sharp$, B $\flat$, C $\sharp$, D $\sharp$) repeated in a specific rhythmic pattern. The left hand (bass clef) has a bass line with a low register indicated by an 8va (octave) sign. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and a tempo marking of 85. The ostinato is labeled 'ostinato' and 'nota Ré' (note D). The bass line is labeled '8va bassa' (8th octave bass). The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F $\sharp$).

Figura 2.1.4-1. Ostinato com periodicidade de dois tempos e meio nas sextinas da camada aguda (cc. 85 - 87).

Um quadro de recessão rítmica, semelhante ao que ocorre em processos cadenciais na música tonal (BERRY, 1987, p. 419) se desenvolve em todos os estratos (figura 2.1.4-2), particularmente sobre o trêmulo Mi $\flat$ - Ré $\sharp$, que gradualmente reduz sua intensidade ao abandonar o agrupamento em fusas em direção às tercinas de semínimas, passando pelas semicolcheias, pelas sextinas de colcheias e pelas colcheias.

Figura 2.1.4-2. Recessão rítmica na seção **D** d' *O Passarinho de Pano* (cc. 88 – 90).

Concentradamente temos a convergência das notas que participaram do processo recessivo em direção à estrutura formada no primeiro tempo do compasso 91 (figura 2.1.4-3), último da obra, sob a dinâmica “*pp*”. Os aspectos intervalares desta são de grande afinidade com aqueles predominantes nas seções anteriores.

Figura 2.1.4-3. Estrutura formada por componentes participantes de processo recessivo rítmico no final d' *O Passarinho de Pano* e suas relações intervalares (c. 91).

Entretanto, os acordes subsequentes a esta estrutura apresentam relações intervalares de grande diversidade (figura 2.1.4-4), um fato que os coloca em estado de

dispersão em relação aos aspectos intervalares até então estabelecidos. Estes aspectos, como observamos, se configuraram pela predominância de intervalos de dois semitons e cinco semitons. A figura abaixo é elucidativa sobre este assunto:

Figura 2.1.4-4. Rede intervalar constituída pelas estruturas finais d' *O Passarinho de Pano* (c. 91).

Nossa análise se apresenta relativamente incompleta pelo fato de as unidades componentes se encontrarem entrelaçadas. Assim, o modo mais eficiente de avaliarmos estas questões será com o auxílio da Teoria dos Conjuntos. Inicialmente, a título de identificarmos e fazermos uma comparação prévia entre as estruturas, representaremos o quadro harmônico relativo ao trecho considerado:

Figura 2.1.4-5. Quadro harmônico estabelecido no último compasso d' *O Passarinho de Pano* (c. 91).

Em deferência ao cenário representado na figura acima, a única correlação aparente entre as coleções, as quais se encontram em sua forma normal (STRAUS, 1990, p. 27), diz respeito exclusivamente à quantidade de componentes de cada uma. Com o auxílio do vetor intervalar conseguiremos revelar efetivamente quais intervalos são predominantes em cada uma destas estruturas, como podemos avaliar pela figura abaixo:

Figura 2.1.4-6. Vetores intervalares das estruturas presentes no compasso 91, destacando com setas as entradas para os intervalos de dois semitons e cinco semitons.

Percebemos assim que as entradas para dois e cinco semitons são predominantes apenas no conjunto 5-14, ou seja, o agrupamento formado no primeiro tempo do compasso 91, fato que confirma nossas suspeitas sobre o estado de dispersão das estruturas harmônicas subsequentes a esta no compasso final d' *O Passarinho de Pano*.

Em prévias considerações sobre a peça, faremos uma tentativa de interpretar o fenômeno que aí se apresenta através do uso das relações de similaridade entre certos agrupamentos (FORTE, 1973, p. 46) por meio da comparação de seus vetores intervalares. Efetivamente estas similaridades atingem seu limite máximo quando a correspondência de

entradas entre dois vetores intervalares é igual a quatro e, além do mais, existe permutação cruzada entre as duas outras entradas¹⁷. Segue o exemplo:

Figura 2.1.4-7. Máxima similaridade entre dois vetores intervalares. Fonte: FORTE, 1973, p. 48.

Algumas amostras destas propriedades podem ser extraídas da literatura musical do século XX. É o caso do trecho de *Six Pieces for Orchestra Op. 6/1* de Anton Webern exposto na figura 2.1.4-8. Neste caso existe uma correspondência entre a segunda, terceira, quarta e sexta entradas. A permutação cruzada ocorre entre a primeira e a quinta.

5-9 [231211]

5-24 [131221]

Figura 2.1.4-8. Máxima similaridade entre dois vetores intervalares em trecho de *Six Pieces for Orchestra Op. 6/1* de Anton Webern (cc. 15 - 16). Fonte: FORTE, 1973, p. 48.

¹⁷ Recordamos que o número de entradas de um vetor intervalar é igual a seis.

Se tomarmos o conjunto 5-14 como ponto de referência, podemos estabelecer uma linha de afastamento gradual de conteúdo intervalar (figura 2.1.4-9), na medida em que os conjuntos se distanciam em direção ao final da peça:

Figura 2.1.4-9. Afastamento gradual de conteúdo intervalar entre os conjuntos do último compasso (c. 91).

Note-se a presença de uma relação de máxima similaridade com permutação de entradas entre os primeiros conjuntos (FORTE, 1973, p. 48) que vai desvanecendo em direção ao último. É interessante observar como Villa-Lobos manipula as questões dinâmicas com o objetivo de simular um efeito com aspectos tridimensionais. Este é proporcionado pela conjunção de três fatores: direcionalidade ascendente do gesto dentro de uma variação de dinâmica que vai do “*f*” ao “*pp*” em um curtíssimo espaço de tempo, associada à indicação de *rallentando*. O panorama é favorável a uma interpretação que sugere duas coisas: inicialmente a ideia de *repouso* (pouso), reforçada pela fermata que apoia a estrutura 5-14 e um subsequente *afastamento* (elevação em voo), estimulado pela condição das estruturas posteriores.

2.2 A Baratinha de Papel

A primeira peça do ciclo se estabelece com o conceito básico de melodia acompanhada, porém não no sentido convencional em que melodia e acompanhamento se posicionam em planos hierarquicamente distintos. Paulo de Tarso Salles sustenta a ideia de que

[...] o ato de harmonizar uma melodia nem sempre é encarado por Villa-Lobos de um ponto de vista tradicional, em que a harmonização implica a escolha de acordes que conduzam a melodia num plano subalterno. Em muitas das suas peças com temas folclóricos o que seria um “pano de fundo” para a melodia ganha contornos extremamente expressivos (SALLES, 2009, p. 102).

A obra se acomoda em uma forma binária com uma seção **A** que vai do compasso 1 ao 52 e uma seção **B** que vai do compasso 51 ao 79, esta última caracterizada pela citação da melodia folclórica *Fui no Tororó*. A seção **A** é um pequeno ternário e pode ser subdividida em: **A1** (cc. 1 – 18); **A2** (cc. 19 – 31) e **A1'** (cc. 32 - 50).

Figura 2.2-1. Diagrama de forma d' A Baratinha de Papel.

Salles, referindo-se à música villalobiana dos anos de 1920, observa a figuração de ostinato como uma estrutura essencial que o compositor explora no sentido de gerar organicidade horizontal aos eventos produzidos pela justaposição de materiais de fontes diversas em um só momento harmônico ao trabalhar no eixo vertical da simultaneidade (SALLES, 2009, p. 78).

O gerenciamento de uma célula rítmica semelhante emulada por meio de acentuação estratégica já se faz presente na peça *Caboclinha* do ciclo *A Prole do Bebê Nº 1* de 1918 (figura 2.2.1-2), caracterizando-se como um dos padrões rítmicos típicos de uso de Villa-Lobos; herança herdada da música popular carioca (BÉHAGUE, 1994, p. 60).

Figura 2.2.1-2. Compassos iniciais da peça *Caboclinha* da *Prole do Bebê Nº 1* (cc. 1 – 2).

Em relação aos aspectos intervalares proeminentes e que foram demarcados a partir dos acentos grafados, vislumbramos um processo de contração seguida de expansão intervalar (figura 2.2.1-3)¹⁸.

Figura 2.2.1-3. Panorama intervalar do ostinato da seção inicial da peça (cc. 1 - 2).

¹⁸ Ver também SALLES, 2009, p. 83.

Este resultado é uma consequência imediata do gesto de avançar e retroceder sobre o teclado do piano usando-se sequencialmente pares formados por uma tecla branca e uma preta. Neste caso, a diferença no número de notas entre uma coleção pentatônica (teclas pretas) e uma coleção diatônica (teclas brancas) gera uma compressão intervalar quando o procedimento evolui para a região do agudo e uma expansão intervalar quando em direção ao grave (figura 2.2.1-4). A amplitude total do gesto é equivalente a 13 semitons, que corresponde ao intervalo entre o Sol $\sharp$ 3 e o Lá $\flat$ 4. Veremos adiante na segunda metade da seção **B** como Villa-Lobos manipula este procedimento interferindo na magnitude intervalar do gesto.

Figura 2.2.1-4. Processo de compressão e expansão intervalar gerado pela evolução de mecanismo combinatório no piano.

Ainda em relação ao ostinato, o quadro harmônico fica restrito ao material contido em um par de compassos (figura 2.2.1-5), cada um contendo um segmento significativo de coleções simétricas importantes: o 6-27 é um recorte integral da octatônica e o 6-34, um parcial da escala de tons inteiros (com exceção da nota Si $\flat$).

Figura 2.2.1-5. Panorama harmônico do ostinato da seção inicial da peça (cc. 1 - 2).

Seguindo o fluxo das semicolcheias, efetuamos uma re-segmentação que, como exposto na parte inferior da figura acima, revela na intersecção do 6-27 com o 6-34 o conjunto 4-27 [5,7,10,1]. Este aparece no final de cada compasso sendo que o último é uma versão retrogradada do primeiro¹⁹. Os demais agrupamentos remanescentes são os tricordes 3-3 [4,5,8] e o 3-8 [3,7,9]. O tríplice 3-3 estabelece uma relação de inclusão com o 6-27 (STRAUS, 1990, p. 59), recorte do conjunto octatônico. O mesmo tipo de relação ocorre entre o 3-8 e o 6-34, este último um segmento da escala de tons inteiros com uma “nota estranha”²⁰ adicionada, no caso o Si $\flat$. Adiante, no início da seção **B**, verificaremos como Villa-Lobos, mesmo ao variar as componentes da parte final do ostinato, mantém inalterada a estrutura harmônica que se pronuncia desde o início da peça e que é composta pelos conjuntos acima descritos, revelando como o cuidado com a organização intervalar resulta em um fator de contiguidade entre seções.

Uma primeira modificação do ostinato surge a partir do compasso 7 e se estende até o compasso 12. Neste trecho ocorre uma redução do mesmo e apenas a parte suportada pelo hexacorde 6-27 passa a figurar. Este momento é bastante apropriado para visualizarmos esta alteração (figura 2.2.1-6) e também darmos entrada aos comentários sobre como a melodia que se estabelece a partir do compasso 5 interage com o plano de acompanhamento.

¹⁹ A representação não normalizada destas duas versões do mesmo conjunto é bastante apropriada para a visualização do processo de retrogradação.

²⁰ Segundo Rodolfo Coelho, o uso destas unidades não deve ser entendida como uma falha composicional, mas sim como um traço estilístico do compositor (COELHO, 2010, p. 169).

A Baratinha de Papel

Prole do Bebê No 2

Heitor Villa-Lobos

Quasi lento (M: 76 = ♩)

Piano

Measures 5-12 show the initial rhythmic patterns, primarily 6-27, with some 6-34 patterns in measures 6 and 7. The dynamics range from *mf* to *rf* (ritardando) and *p* (piano). The tempo is marked *Quasi lento* (M: 76 = ♩).

Figura 2.2.1-6. Compassos iniciais d' *A Baratinha de Papel* (cc. 5 – 12).

O conjunto 6-27 predomina a partir do compasso 8. A ausência do 6-34 é suprida em parte pelas notas Lá $\sharp$, Sol $\sharp$ e Fá $\sharp$ que passam a figurar na melodia (figura 2.2.1-7). Estas notas são relevantes porque são componentes da parte diatônica acentuada do 6-34, como observamos na figura acima. Inferimos a partir disto que o compositor, apesar de suprimir uma parcela da figuração, retém parte significativa da sonoridade final ao promover a permutação de algumas componentes fundamentais desta figuração para uma outra camada.

Figura 2.2.1-7. Notas diatônicas acentuadas do ostinato passando a figurar na melodia (cc. 6 – 8).

Ainda com relação à figura acima, denota-se que as notas Lá $\sharp$ 3, Sol $\sharp$ 2 e Fá $\sharp$ 1 surgem a partir do compasso 8 de modo estratégico na melodia, sendo alocadas ritmicamente sob os acentos que demarcam suas posições de importância no 6-34, ou seja, na primeira, quarta e sétima semicólicas do compasso. A partir daí ocorre uma reiteração deste segmento em velocidade progressivamente maior entre os compassos 10 e 12 até seu consequente esfacelamento, personificado pelo glissando descendente do compasso 13 (figura 2.2.1-8). Este gesto interrompe abruptamente a tensão gerada pela aceleração do segmento, num processo de desconstrução que o compositor incorporou como um dos aspectos estéticos da modernidade musical. Salles alega que, em sua segunda fase criativa,

[...] Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação. (SALLES, 2009, p. 82).

O “mergulho” do Lá $\sharp$ 3 em direção ao Fá $\sharp$ 1, sinesteticamente representado pelo glissando do compasso 13, encontra sua reação natural no compasso 14, como um objeto que “quica” repetidas vezes ao encontrar o solo após precipitar.

Figura 2.2.1-8. Gesto destrutivo representado pelo glissando e consequente estabilização com pulsos sinesteticamente personificando o ato de “quicar” após uma precipitação (cc. 13 – 16).

Fundamental ressaltar que a ideia relativa a este último ato acomoda-se sob a mesma rítmica grafada pelos acentos do ostinato (linhas tracejadas na figura acima), em consequente consonância com o segmento melódico dos compassos 8 e 9. Note-se também que o glissando é demarcatório no sentido de que a partir deste ponto, o ostinato do pentagrama superior reassume sua conformação inicial, ou seja, retomando a ideia de alternância entre o 6-27 e o 6-34.

A nota Dó $\sharp$ 3, introduzida como um pulso longo no compasso 15 (vide figura acima), em combinação com prolongamento do Fá $\sharp$ 1 proveniente do compasso anterior, resulta na sonoridade remanescente do final da subseção **A1**. Como veremos adiante, Villa-Lobos tirará proveito desta sonoridade nos eventos intermediários da subseção **A2**.

Ao considerar o trecho representado na figura 3.2.1-6, Salles observou também que as componentes da primeira parte da melodia (compasso 5 ao 7) originam um tetracorde cromático e as da segunda parte (compasso 7 ao 12) um tetracorde diatônico (figura 2.2.1-9). Em seguida atentou para a ressonância produzida pela interação do tetracorde diatônico Mi $\sharp$, Fá $\sharp$, Sol $\sharp$, Lá $\sharp$ presente em ambas as camadas (SALLES, 2009, p.79).

Figura 2.2.1-9. Ressonância produzida pela interação de um mesmo agrupamento presente em camadas distintas.

Pelas observações efetuadas até o presente momento, podemos engendrar algumas considerações preliminares sobre o fato de Villa-Lobos concatenar as componentes no sentido da organicidade e coerência da peça ao aproveitar um mesmo material em estratos diferentes. No caso da subseção **A1** d' *A Baratinha de Papel*, este papel é desempenhado especificamente pelas componentes diatônicas, as notas Mi $\sharp$, Fá $\sharp$, Sol $\sharp$, Lá $\sharp$ que são compartilhadas pelas camadas do ostinato e da melodia. Também atentamos para a questão rítmica tão fortemente sugerida pelos acentos do ostinato, personificado pelo grupo ♩.♩.♩.♩. , associado aos eventos relacionados ao desenvolvimento da melodia e também ao seu posterior esfacelamento.

2.2.2 Análise da Subseção A2

O início é idêntico à introdução da subseção **A1**, tendo o ostinato ocupando quatro compassos como pano de fundo para a exposição de um segundo tema a partir do compasso 23. Este último tem sua gênese na mesma tercina de semínimas do início do tema da subseção **A1** com a diferença que, desta feita, o Dó $\sharp$ repetido passa a soar duas oitavas acima (figura 2.2.2-1). A despeito da troca de mãos na execução do ostinato que passa a figurar agora na mão esquerda, efetivamente este começo é o único ponto de semelhança entre ambos os temas.

Figura 2.2.2-1. Segundo tema correspondente à subseção A2 (cc. 23 – 30).

Observemos como o compositor, compartilhando um mesmo material harmônico em camadas diversas, serve-se da coleção pentatônica formada pelas teclas pretas do ostinato para gerar os acordes do pentagrama superior dos compassos 25 – 26 e 29 – 30 (figura 2.2.2-2). Neste caso consideramos as enarmônicas Si $\flat$ e Lá $\sharp$.

Figura 2.2.2-2. Compartilhamento de mesmo material em camadas distintas (cc. 25 – 26 e 29 - 30).

Interposto aos segmentos considerados na figura acima, o fragmento ritmicamente mais elaborado do segundo tema (compassos 27 e 28) comporta em sua estrutura a mesma sonoridade remanescente do final da primeira subseção formada pelo par Fá $\sharp$ - Dó $\sharp$ (figura

2.2.2-3). Novamente aqui a atenção com a organização intervalar se apresenta como um fator relevante na organização dos eventos.

Figura 2.2.2-3. Sonoridade remanescente do final do tema da subseção **A1** (par Fá $\sharp$ - Dó $\sharp$) figurando na parte intermediária do tema da subseção **A2** (cc. 17 – 18 e 27 – 28).

2.2.3 Análise da Subseção A1'

A última subseção, denominada de **A1'** é quase uma repetição literal da subseção **A1**. O diferencial é que o “mergulho” final desta vez despende maior energia e vai em direção ao Ré $\sharp$ 1 (figura 2.2.3-1), uma terça menor abaixo do Fá $\sharp$ 1, alvo do glissando do compasso 13. O ato de “quicar”, aqui utilizado como um elemento de demarcação na fronteira entre as seções **A** e **B**, é mais intenso e é simulado por um número maior de repetições do Ré $\sharp$ 1. A estabilização ocorre a partir do compasso 46.

Figura 2.2.3-1. Novo gesto destrutivo no final da subseção **A1'** (cc. 43 – 46).

2.2.4 Análise da Seção B

Esta seção é caracterizada em particular pela exposição da canção folclórica *Fui no Tororó*. Circunstancialmente diferente do caso de *Olha o Passarinho Dominé!* n' *O Passarinho de Pano* analisado no item 2.1.3, o compositor utiliza-se aqui do recurso de dilatação rítmica no antecedente da melodia, num típico processo de “mimetização”. Com este recurso o compositor como que “camufla” a melodia, fato este corroborado pelo acompanhamento ostinático de considerável complexidade. Novamente, a título de vivenciar como o compositor logra este resultado, é apropriado apresentar esta canção assim como consta no Guia Prático e, logo em seguida, o trecho correspondente à mesma na seção **B** d' *A Baratinha de Papel*:

Fui no Tororó

Canção e dança

Allegreto

7

13

Poco più mosso

19

Fonte: SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) - H.V.L.

Figura 2.2.4-1. Trecho da canção *Fui no Tororó* assim como consta no segundo caderno do primeiro volume do Guia Prático (cc. 1 – 24). Suprimimos a letra para maior clareza de visualização.

53 *meno mosso*

mf cantabile ed espressivo

57

61

63 *l'istesso tempo* >

65

67

8^{va} - - - - -
gliss.

The musical score is for a piano piece, measures 53 to 67. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'meno mosso' at measure 53. The dynamics are 'mf cantabile ed espressivo' from measure 53 to 56, and 'f' from measure 61 to 64. The tempo changes to 'l'istesso tempo' at measure 63. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. The first system (measures 53-56) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 57-60) continues the melody. The third system (measures 61-64) features a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system (measures 65-67) continues the melody. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. The first system (measures 53-56) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 57-60) continues the melody. The third system (measures 61-64) features a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system (measures 65-67) continues the melody. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 2.2.4-2. Trecho da canção *Fui no Tororó* caracterizada na seção **B** d' *A Baratinha de Papel* (cc. 53 – 74).

Pela observação das últimas duas figuras, torna-se claro o tratamento diferenciado que o compositor impõe à canção folclórica no caso d' *A Baratinha de Papel*. Como já comentado, a dilatação rítmica do antecedente se impõe como uma forma de ocultar a mesma, num recurso que se manifesta pelo uso de semínimas em contraste com as colcheias presentes no exemplo do Guia Prático. A barra fina dupla em ambos os exemplos demarca a transição para o conseqüente da melodia que acaba por assumir um aspecto rítmico semelhante nos dois casos. A título de comparação, extraímos apenas a primeira parte dos antecedentes:

Fui no Tororó (antecedente) - Guia Prático

Fui no Tororó (antecedente) - A Baratinha de Papel

Figura 2.2.4-3. Primeira parte dos antecedentes de *Fui no Tororó* no Guia Prático e n' *A Baratinha de Papel*

Um fator que contribui também para o distanciamento nos dois exemplos se concentra na separação das tônicas por um intervalo de trítono: Dó Maior para o primeiro e Fá# Maior para o segundo.

Durante o desdobramento da melodia folclórica n' *A Baratinha de Papel*, ocorre uma primeira modificação nas componentes do ostinato, a qual se dá pela inclusão das notas Fá# 4 e Si $\flat$ 4 no compasso 56. Fundamental observar que neste momento, apesar do acréscimo destas duas componentes, a estrutura harmônica do segmento permanece inalterada. A figura 2.2.4-4 serve como termo de comparação entre o ostinato prevalente ao longo da seção **A** e o mesmo quando de sua primeira modificação já na seção **B**.

Figura 2.2.4-4. Comparação entre o ostinato prevalente na seção **A** e o mesmo quando modificado na seção **B** pela inclusão das notas Fá# 4 e Si $\flat$ 4 (cc. 5 –6 e cc. 55 –56).

Observando a figura acima podemos inferir que os novos conjuntos 3-8 [9,11,3] e 4-27 [3,6,9,11] presentes na seção **B** pertencem às mesmas classes de conjuntos de seus antecessores da seção **A**, ou seja, o 3-8 [3,7,9] e o 4-27 [5,7,10,1] respectivamente. A relação entre o 3-8 [3,7,9] e o 3-8 [9,11,3] se estabelece pela operação T_6I^{21} . Já o 4-27 [5,7,10,1] e 4-27 [3,6,9,11] se relacionam através da operação T_4I .

Efetivamente o aparecimento destas novas classes de alturas (notas Fá# e Si $\flat$ do compasso 56), está vinculado à expansão da amplitude do gesto abordado na figura 2.2.1-4 que agora passa a figurar com 15 semitons. Como já previsto, esta alteração acentua um pouco mais a compressão intervalar provocando um aumento na densidade da textura da

²¹ Este operador implica em uma operação de transposição em seis semitons seguida de inversão (STRAUS, 1990, p.35).

camada do ostinato (figura 2.2.4-5), atingindo seu apogeu em cinco semitons sobre o par acima considerado.

Figura 2.2.4-5. Adensamento textural em ostinato da seção **B** usado como suporte para a canção folclórica *Fui no Tororó* (cc. 55 - 56).

Deste ponto em diante, especificamente o trecho que vai do compasso 57 ao 60, instaura-se um momento de aparente instabilidade harmônica sobre o ostinato. Ao mantermos os mesmos critérios de segmentação, uma profusão de diferentes conjuntos se manifesta naturalmente como consequência da expansão gestual recém iniciada (conjuntos indicados na parte superior da figura 2.2.4-6) aparentemente desestabilizando a narrativa da obra no que se refere ao aspecto de contiguidade. Entretanto, ao voltarmos a considerar as coleções escalares nos mesmos moldes de segmentação que na figura 2.2.1-5, o quadro harmônico inicial se reconstitui, como podemos notar pelas indicações na parte inferior da figura abaixo:

Figura 2.2.4-6. Invariância do quadro harmônico em trecho sob influência de expansão gestual (cc. 57 - 60).

Depreendemos assim que a sonoridade do ostinato prevalente na seção **A** e parte da seção **B** manifesta pelos conjuntos 6-27 e 6-34 se mantém incólume. Em relação ao trecho demarcado na figura acima, o compasso 60 apresenta uma menor variedade de classes de

altura a despeito da quantidade de notas. Em face disto, não há uma mudança substancial do panorama já que o conjunto resultante é o 4-27, este último obtido pela segmentação sobre o fluxo de semicolcheias nas terminações tanto da parte ascendente quanto da parte descendente do ostinato.

A transição para o trecho seguinte, o qual tem início no compasso 61 (figura 2.2.4-7) e é suportado por blocos de clusters percutidos quase como na forma de trêmulos, se consolida por meio da conservação da sonoridade destacada no compasso 60. O superconjunto gerado 7-26 [10,11,1,2,3,5,7] contém o 4-27 [5,7,10,1] e é um subconjunto quase integral da coleção octatônica, excetuando-se pela presença da nota Mi_b .

Diagram illustrating the harmonic structure of the passage (measures 61-62). The passage is supported by blocks of clusters. The diagram shows the relationship between two sets:

- 7-26 [10, 11, 1, 2, 3, 5, 7]
- 4-27 [5, 7, 10, 1]

An arrow indicates that the 4-27 set is a subset of the 7-26 set.

Figura 2.2.4-7. Panorama harmônico em trecho suportado por blocos de clusters (cc.61 - 62)

Gestualmente, o procedimento adotado na parte dos blocos de clusters mantém uma grande proximidade com a harmonização de *Ciranda, cirandinha* na peça *O Polichinelo* da “Prole do Bebê Nº 1”, novamente aqui usada como exemplo (figura 2.2.4-8). A oposição de materiais diferentes originados a partir das teclas brancas e pretas em andamento rápido se comporta muitas vezes como uma massa de predominância timbrística com um envelope sonoro homogêneo²².

²² Paulo de Tarso Salles ressalta que “por vezes, ao estabelecer camadas com determinada densidade temporal (andamento) e alto grau de autonomia rítmica e harmônica, Villa-Lobos criou planos sonoros que chamam a atenção mais por seu perfil tímbrico que pelas variações de altura” (SALLES, 2009, p. 73).

le chant bien distinct

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system introduces a key signature change to one flat (B-flat). The third system changes to one sharp (F-sharp). The fourth system changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). The music is characterized by a mix of chords and single notes, with some notes marked with accents (>). The overall style is that of a piano accompaniment for a song.

Figura 2.2.4-8. Exposição da melodia folclórica *Ciranda, cirandinha* na peça *O Polichinelo* (cc. 29 - 43).

Uma pequena alteração do plano harmônico acontece no trecho seguinte. Este processo pode ser entendido como uma transição do conjunto 7-26 [10,11,1,2,3,5,7] detectado no trecho representado na figura 2.2.4-7 para o 8-27 [7,8,10,11,1,2,3,5] do plano de base dos compassos 63 e 64. Essa transição ocorre pelo surgimento da nota Lá_b (classe de altura [8]) na melodia. Um engenhoso processo de permutação surge como garantia de manutenção da sonoridade final da passagem (figura 2.2.4-9), onde o Lá_b do compasso 63 passa a figurar no

plano de acompanhamento do compasso 64 e o Mi $\flat$ do acompanhamento do compasso 63 se estabelece como um elemento melódico no 64.

The image shows a musical score for piano, measures 63 and 64. The score is written for two staves, treble and bass. A bracket below the staves indicates a sequence of three boxes, each containing a measure number and a list of notes in brackets. The first box is labeled '8-27 [7,8,10,11,1,2,3,5]'. The second box is labeled '7-26 [10,11,1,2,3,5,7]'. The third box is labeled '4-27 [5,7,10,1]'. Arrows point from these boxes to the corresponding measures in the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Figura 2.2.4-9. Permutação de notas de planos diferentes como processo para manutenção do quadro harmônico (c.63 - 64).

Neste ponto gostaríamos de aproveitar para enfatizar que a construção de unidades simétricas na poética musical de Villa-Lobos não funciona necessariamente como um plano diretor composicional, com implicações em larga escala. Estas ideias surgem, na maioria das vezes, de forma pontual e são resultado do modo como o compositor manipula os materiais em diferentes camadas, muitas vezes condicionando-os aos aspectos da estrutura física dos instrumentos para os quais a música foi escrita. Salles atesta nossa afirmação, concordando que “a ocorrência das simetrias villalobianas sugere na maior parte das vezes que elas são derivadas do próprio material, sem que assumam um papel nitidamente estrutural na composição” (SALLES, 2009, p. 45). É o caso da simetria bilateral que sustenta o gesto abrupto descendente-ascendente do compasso 67 que entrecorta e perturba a inércia rítmica estabelecida até então (figura 2.2.4-10). Este momento é importante pois representa a transição do antecedente para o consequente da melodia folclórica. Cabe também ressaltar a ocorrência de um processo de permutação interessante, onde as notas do pentagrama inferior (Dó $\sharp$, Lá $\sharp$ e Si $\flat$) que atuavam na forma de apojeturas sobre os blocos em fusas ao longo de todo o segmento, surgem exatamente como as notas da melodia neste ponto. Mediante um pequeno exercício de dedução, pode-se levantar a hipótese de que a escolha das notas que

comporiam parte desta figuração foi feita em sentido retroativo, ou seja, do compasso 67 em direção ao compasso 63.

Figura 2.2.4-10. Formação de simetria bilateral e permutação de notas pertencentes a camadas diferentes (cc 66 e 67).

Deve-se notar que a sonoridade do trecho mantém-se inalterada com a formação do conjunto 8-27 [9,10,11,1,2,4,5,7], essencialmente um agrupamento octatônico com uma nota “estranha”, o Lá $\sharp$ que é representado pela classe de altura [9]. Um panorama parcial da evolução harmônica até este ponto pode ser contemplado no diagrama a seguir (figura 2.2.4-11). Interessante visualizar que as duas versões do conjunto 8-27 que surgem no trecho se relacionam por uma operação de inversão²³.

²³ O conceito de inversão aqui é similar ao da teoria tradicional. É simplificador pensar no “relógio” das notas, onde a operação de inversão se faz em relação ao eixo 0-6. Matematicamente, esta operação prevê que o resultado da inversão de uma classe de altura distante n semitons da origem do “relógio”, terá como inversão uma classe de altura $(12 - n)$ em relação à mesma origem (STRAUS, 1990, p. 34).

Figura 2.2.4-11. Evolução parcial do quadro harmônico d' *A Baratinha de Papel* até o compasso 67.

O compasso 67 é fronteiro no sentido de que o conseqüente da melodia folclórica adquire aí seu caráter original, posto que até então vinha sendo exposta ritmicamente dilatada. A súbita modificação no plano de acompanhamento, o qual se desenvolve agora sob a rítmica de sextinas infere ao segmento um contraste acentuado em relação ao trecho anterior referente aos blocos de clusters. Novamente, com a disposição de comparar as duas situações, representaremos o trecho correspondente desta melodia no Guia Prático e n' *A Baratinha de Papel*:

16 *Poco più mosso* 19

21

Fonte: SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) - H.V.L.

Figura 2.2.4-12. Consequente de *Fui no Tororó* no Guia Prático (cc. 16 – 24).

67

70

73

Figura 2.2.4-13. Consequente de *Fui no Tororó* n' *A Baratinha de Papel* (cc. 67 - 74).

Mais uma vez extraímos o trecho melódico dos dois casos para uma imediata comparação:

Fui no Tororó (consequente) - Guia Prático

Fui no Tororó (consequente) - A Baratinha de Papel

Figura 2.2.4-14. Consequente da melodia folclórica *Fui no Tororó* no Guia Prático e n' *A Baratinha de Papel*.

O processo de expansão e contração intervalar adquire aqui grande dinamismo e assume um papel preponderante na condução dos acontecimentos, variando até o limite de 29 semitons²⁴, o que corresponde ao intervalo do F#4 ao Si#5. Na figura seguinte (2.2.4-15) representamos esta amplitude usando novamente o teclado do piano como referencial.

²⁴ Ver também SALLES, 2009, p. 134.

Figura 2.2.4-15. Amplitude final do gesto de avançar e retroceder sobre o teclado do piano usando sequencialmente pares formados por uma tecla branca e uma preta equivalente a vinte e nove semitons.

Abaixo (figura 2.2.4-16) comparamos o contorno melódico com o contorno do acompanhamento, representando também a expansão e a contração intervalar ao longo do trecho:

Figura 2.2.4-16. Quadro de comparação entre os contornos gerados a partir das alturas na parte final da melodia folclórica e o acompanhamento associado gerado pelo movimento combinado entre teclas brancas e pretas do piano. A faixa cinza descreve a expansão e a contração intervalar produzidas por este movimento (cc. 68 – 76).

No trecho acima considerado fica evidenciada a independência do acompanhamento em relação à melodia de *Fui no Tororó*. É notória a expansão intervalar à medida que a ação gestual se desenvolve em direção ao grave e a contração quando a mesma se dá em direção à região aguda (faixa cinza). As camadas assumem comportamentos lineares a partir da metade do compasso 74 onde a repetição das componentes de terminação da melodia e a pouca variabilidade da relação intervalar do acompanhamento propõem o sentido de uma *coda* ao trecho.

O compasso 77 é último a comportar a nota Lá# 4 que vinha sendo repetida desde o compasso 76 com o intuito de produzir um retardo na cadência para a conclusão da melodia folclórica²⁵ na tônica Fá# 4 do compasso 78. Abaixo segue uma reprodução do trecho para uma melhor visualização:

Figura 2.2.4-17. Trecho que inclui a repetição do Lá# 4 como recurso para o retardamento da cadência final no Fá# 4 (cc. 76 –78).

Assim, a peça dirige-se ao seu desfecho nos compassos 78 e 79, onde a cadência no Fá# 4 é seguida por ataques abruptos de um acorde que simula sinestésicamente o esmagamento do inseto (GORNI, 2007, p.53). Este acorde, representado pelo conjunto 7-31 [10,0,1,3,4,6,7], efetivamente se relaciona com o 7-31 do segmento anterior que vai do compasso 65 até a metade do 66 (figura 2.2.4-18). Esta similaridade se opera por intermédio da transposição T_5 , ressaltando mais uma vez o uso cuidadoso dos materiais. Abaixo uma comparação entre os dois trechos:

²⁵ Na partitura por nós consultada esta nota se encontra grafada sem o uso do sustenido, todavia, pela audição de diversas gravações, pudemos constatar tratar-se de um Lá# 4.

Figura 2.2.4-18. Conjuntos pertencentes à mesma classe separados temporalmente (cc. 65 - 66 e cc. 78 - 79).

Tarasti sugere que, ao final, a peça converge para Fá# Maior, evocando um possível caráter tonal em função da resolução da melodia de *Fui no Tororó* na tônica Fá# (vide figura 2.2.4-17). Também aponta para a sobreposição das tríades de Dó Maior e Fá# Maior que suporta uma sonoridade remanescente relacionada por um intervalo de trítano. Segundo suas palavras, “tonalidades relacionadas por trítanos exercem um importante papel também ao longo de toda a segunda série d’ *A Prole do Bebê*” (TARASTI, 1995, p.273). Discordamos em parte com Tarasti, percebendo que o conjunto 7-31 [10,0,1, 3,4,6,7] representado neste ponto (compassos 78 e 79) pode ser interpretado como a sobreposição de uma tríade de Dó Maior com uma téttrade de Ré# menor com sétima. Vejamos a figura seguinte:

Figura 2.2.4-19. Sobreposição da tríade de Dó Maior com a téttrade de Ré# menor com sétima no final d’ *A Baratinha de Papel* (c. 78).

Como breves considerações preliminares a respeito da obra, gostaríamos de deixar registrado o fato de que Villa-Lobos, apesar de todas as transformações impostas aos materiais utilizados na confecção d’ *A Baratinha de Papel*, confere organicidade e coerência

(em especial ao material harmônico) através da manutenção estratégica de algumas sonoridades. O diagrama abaixo é uma tentativa de representar estas transformações:

Figura 2.2.4-20. Rede de transformações dos materiais utilizados na confecção d' *A Baratinha de Papel*.

2.3 O Gatinho de Papelão

O ostinato formado pelo par Lá $\flat$ - Sol $\sharp$ do início d' *O Gatinho de Papelão* surge como potencial célula geradora de movimento nesta peça lenta, de caráter lânguido e meditativo. Esta característica motora se manifesta pela presença da síncopa (figura 2.3-1), configurando uma ideia motívica que se institui como introdução durante os primeiros três compassos. Efetivamente, esta ideia estabelece uma camada independente que, apesar de sofrer algumas transformações, permeia boa parte da obra.

Figura 2.3-1. Ostinato formado pelo par Lá $\flat$ - Sol $\sharp$ n' *O Gatinho de Papelão* (cc. 1 - 3).

Paulo de Tarso Salles expõe que este ostinato “é expandido a partir de acréscimos / decréscimos de semitons, pontuando transições importantes na camada melódica” (SALLES, 2009, p. 134). A seguir, ilustramos este aspecto em um quadro que retrata a ocorrência destas transformações ao longo da peça:

cc. 1 - 13	
cc. 14 - 23	
cc. 31 - 32	

Figura 2.3-2. Transformações harmônicas do ostinato e respectivos trechos de ocorrência.

Como demonstraremos mais adiante, este ostinato tem sua origem, pelo menos no que diz respeito ao seu aspecto rítmico, na melodia folclórica *Anquinhas* sobre a qual se conforma a segunda metade da peça.

A forma se ajusta a um binário simples onde a fronteira das seções pode ser definida assim : **A** (cc. 1 a 23) e **B** (cc. 24 a 43). A seção **A** é caracterizada pelo tema **A1** que vai do compasso 4 ao 13 e um tema **A2** que vai do compasso 14 ao 23. Já a seção **B** se distingue pela exposição da canção folclórica *Anquinhas* (cc. 24 – 32) com repetição (cc. 33 – 39). O diagrama de forma a seguir é representativo do balanceamento da ossatura formal da obra, que comporta as seções **A** e **B** com dimensões aproximadas:

Figura 2.3-3. Diagrama de forma d' *O Gatinho de Papelão*.

Com relação à ideia de oposição entre teclas brancas e pretas do piano temos que, na camada de base inferior, permanecem assentadas ao longo dos primeiros vinte compassos as notas naturais. Sobre este assunto Silvio Merhy tece um comentário comparativo desta em relação a' *O Passarinho de Pano*, afirmando que “em *O Gatinho de Papelão* o jogo se inverte [e] as vozes internas em teclas pretas estão situadas uma sétima Maior acima dos acordes da mão esquerda em teclas brancas” (MERHY, 2009, p. 5). Além do próprio uso de teclas brancas e pretas, Merhy faz nítida menção à relação intervalar da nota Lá_b, uma das componentes do ostinato com a fundamental da tríade de lá menor que se interpõe no compasso 4, ponto onde tem início o tema de abertura da obra. É certo que neste caso, para contabilizarmos classicamente um intervalo de sétima Maior, deveríamos enarmonizar a nota Lá_b substituindo-a por Sol_#. A figura que segue esclarece esta questão:

Figura 2.3-4. Intervalo enarmônico de sétima Maior observado por Silvio Merhy n' *O Gatinho de Papelão* (c. 4).

Eero Tarasti faz referência a uma afinidade com *Oiseaux tristes* da série *Miroirs* de Maurice Ravel (figura 2.3-5), apontando para a presença do “motivo do lamento” associado às segundas descendentes na parte central d' *O Gatinho de Papelão*. Observa também a presença dos motivos que “espreitam” o plano de fundo formado por acordes de décima primeira (TARASTI, 1995, p. 273).

Figura 2.3-5. Trecho de *Oiseaux tristes* de Maurice Ravel (cc. 18 - 20).

Notamos que a figuração em segundas menores de *Oiseaux tristes* acima comporta, enarmonicamente falando, as mesmas notas do ostinato do início d’*O Gatinho de Papelão* representado na figura 2.3-1.

Em relação aos aspectos harmônicos e melódicos, Tarasti possivelmente visualizou o mesmo trecho que Merhy por um ângulo diferente, identificando a formação de acordes de décima primeira configurados pela inclusão das notas da melodia às tríades do plano de base. Esta melodia, por sua vez, é formada basicamente pelo motivo gerado pela repetição da célula rítmica ♩. ♩. A figura abaixo é instrutiva:

Figura 2.3-6. Acordes de décima primeira configurados a partir da inclusão de notas da melodia às tríades da base. Esta melodia é formada por ideias rítmicas que ao serem combinadas, geram motivos que, segundo Tarasti, “espreitam” o plano de fundo (cc. 4 – 5).

Em sintonia com o pensamento de Tarasti em relação ao uso do “motivo do lamento”, aproveitamos para representar um trecho de ocorrência desta figuração na segunda

metade da peça (figura 2.3-7) e, em seguida, enfatizar mais uma vez o diálogo de Villa-Lobos com a tradição.

Figura 2.3-7. Figuração em segundas descendentes associadas ao “motivo do lamento” na segunda metade d’ *O Gatinho de Papelão* (cc. 24 – 27).

Em seu estudo para explorar as razões que levaram a associação de um tipo específico de figuração descendente com o lamento, Ellen Rosand afirma que

durante a quarta e a quinta décadas do século dezessete, um padrão de linha de baixo particular - o tetracorde menor descendente - surgiu para assumir uma função específica, associada quase que exclusivamente com um único gênero expressivo, o lamento (ROSAND, 1979, p. 346).

Mais adiante complementa que esta figuração sofre modificações: aparece invertida, cromatizada, arpejada e também pode ser embelezada melodicamente ou ritmicamente. Nas óperas do compositor barroco veneziano Francesco Cavalli (1602 – 1676), por exemplo, este elemento surge em algumas das variações acima descritas por Rosand, como podemos observar nos exemplos musicais que a mesma nos fornece:

Hipermestra (1658)

Egisto (1643)

Eliogabalo (1667)

Figura 2.3-8. Exemplos de variações do tetracorde menor descendente no repertório do compositor Francesco Cavalli. Fonte: ROSAND, 1979, p. 355.

David Ledbetter, em seu estudo dos quarenta e oito prelúdios e fugas do compositor Johann Sebastian Bach, reconhece a presença do chamado “baixo-lamento” (figura 2.3-9), o qual define como “um padrão de baixo de base que caminha descendentemente em semitons, partindo da tônica para a dominante” (LEDBETTER, 2002, 371).

Figura 2.3-9. Parte final da pequena *Fuguetta em Fá Maior BWV 901/2* de Johann Sebastian Bach enfatizando a presença do “baixo-lamento” (cc. 22- 24).

Por conta da interdependência das componentes de ambas as seções da peça com os elementos estruturais da melodia folclórica *Anquinhas*, sobre a qual se encontra assentada a seção **B**, achamos apropriado conduzir a análise d’ *O Gatinho de Papelão* por uma via metodologicamente divergente da adotada nas duas peças anteriores, no sentido de melhor

evidenciar estas relações. Deste modo, não vamos examinar as seções individualmente, mas procederemos a uma abordagem da peça como um todo. Para tanto, dois aspectos fundamentais serão considerados, a saber: a) aspectos melódicos; b) aspectos harmônicos. Os aspectos rítmicos, por serem intrínsecos, serão contemplados conjuntamente.

2.3.1 Aspectos Melódicos

Dando início às nossas investigações, vamos expor o trecho definido pelo tema **A1** a título de referenciarmos as transformações melódicas ocorridas na primeira parte da peça.

Figura 2.3.1-1. Tema **A1** (cc. 4 – 13).

Como já afirmado anteriormente, a ideia básica que define este tema tem origem na célula rítmica $\text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩}$, a qual sofre modificações ao longo da seção. Segue o registro da primeira frase do tema **A1**:

Figura 2.3.1-2. Primeira frase do tema **A1** (cc. 4 – 7).

Os próximos quatro compassos representam uma clássica repetição variada da frase anterior. Ao compararmos ambos os trechos, percebemos que as modificações ocorrem ponto a ponto e se manifestam por meio de uma série de variações motivicas:

Figura 2.3.1-3. Repetição variada da primeira frase do tema **A1** (cc. 8 – 11).

Efetivamente, os compassos 10 e 11 são mera variação dos compassos 8 e 9, do mesmo modo que os compassos 6 e 7 são variação dos compassos 4 e 5. Alguns aspectos do contorno intervalar presentes neste ponto podem ser reportados à ideia básica formadora da canção *Anquinhas*. Trata-se da correspondência das magnitudes intervalares dos saltos descendentes dos compassos 8 e 9 (e consequentemente dos compassos 10 e 11) ou seja, cinco semitons e dois semitons respectivamente. Estes intervalos são de magnitudes correspondentes com as dos saltos descendentes da ideia básica da canção *Anquinhas*. Para maiores esclarecimentos, expusemos esquematicamente estes momentos na figura abaixo:

Figura 2.3.1-4. Magnitudes intervalares correspondentes em seções diferentes d' *O Gatinho de Papelão* (cc. 8 – 9 e cc. 24 – 25).

Observe-se que todos os gestos em questão são descendentes, o que corrobora com nossa teoria sobre o fato de Villa-Lobos espriar os elementos formadores da melodia folclórica *Anquinhas* pelo restante da peça. Os compassos 12 e 13 são variação melódica do compasso 11 (figura 2.3.1-5), servindo como mera continuação²⁶ dos elementos aí manifestos. A magnitude de cinco semitons dos gestos descendentes neste segmento também encontra reflexo na canção folclórica.

Figura 2.3.1-5. Magnitudes intervalares dos gestos descendentes presentes na continuação do tema **A1** também em afinidade com a magnitude intervalar da ideia básica formadora de *Anquinhas*. (cc. 12 – 13).

Sob a inscrição *Un peu animé* se desenvolve a partir do compasso 14 o tema **A2**:

²⁶ CAPLIN, 1998, p. 10.

14 *Un peu animé* *mf* *Cédez*

17 *Tempo 1°* *cresc.* *Animé* *5* *A Tempo*

20 *8va* *rapide* *f* *gliss.* *p* *rf p*

22 *Rall.* *3* *3*

Figura 2.3.1-6. Tema A2 (cc. 14 – 23).

O tema acima é formado por uma frase de três compassos que, de maneira semelhante à primeira frase do tema A1, sofre variações ao longo do tempo. Os compassos 14 e 15 mantêm uma semelhança de magnitude intervalar e sentido com o gesto final da ideia básica de *Anquinhas*:

Figura 2.3.1-7. Aspectos intervalares correspondentes em seções diferentes d' *O Gatinho de Papelão* (cc. 24 – 25 e cc. 14 – 15).

Novamente Villa-Lobos opera uma série de variações motivicas sobre a primeira frase que se inicia no compasso 14 para repeti-la a partir do compasso 17. Devido à complexidade das transformações, elaboramos um quadro comparativo com ambos os segmentos, demarcando com setas os pontos em comum com o intuito de visualizar com maior clareza as diferenças:

primeira frase do tema A2

14

17

5

ornamentação

permutação

variação rítmica

aumentação

redução

repetição variada

Figura 2.3.1-8. Transformações impostas à primeira frase do tema A2 e subsequente repetição variada (cc. 14 – 16 e cc. 17 – 19).

O trecho final do tema **A2** que vai do compasso 21 ao 23 possui o comportamento clássico de uma “codeta” no sentido de uma redução textural e estabilização harmônica, sendo formado basicamente pela alternância das notas Si $\flat$ e Lá $\flat$, mesmo fragmento melódico que dá início à primeira frase e também à sua repetição variada. Devemos recordar que a relação intervalar deste fragmento habilita a possibilidade de Villa-Lobos ter derivado o tema **A2** a partir do gesto final da ideia básica de *Anquinhas* (vide figura 2.3.1-7). Interessante também observar como o compositor permuta o par Si $\flat$ - Lá $\flat$ acima considerado para a camada formada pela terceira variação do ostinato nos compassos 31 e 32 (figura 2.3.1-9), ou seja, um trecho bem adiante do primeiro aparecimento desta díade.

Figura 2.3.1-9. Permutação de notas entre camadas distintas de trechos distantes (c. 14 e c. 31).

O ostinato composto pelo par Sol $\flat$ e Fá $\sharp$ complementa a camada intermediária (figura 2.3.1-10). Ao final (compassos 22 e 23), a nota Lá $\flat$ remanescente assume o papel de “dominante” na preparação da melodia folclórica *Anquinhas*. Representamos este trecho a partir de um momento anterior, ou seja, o compasso 20 que antecede a codeta.

Figura 2.3.1-10. Trecho final do tema **A2** com características de “codeta” (cc. 20 – 23).

A partir do compasso 24 tem início a melodia folclórica *Anquinhas* que, como as demais melodias folclóricas analisadas anteriormente, se encontra deformada. A transformação dos elementos do final da seção **A** dão origem ao motivo do lamento do início da seção **B** que se estabelece como um importante fio condutor na transição entre as duas seções (figura 2.3.1-11). Este motivo é configurado inicialmente com três notas: o Lá_b remanescente do tema **A2**, o Sol_b do ostinato formado a partir do par Sol_b - Fá_♯, constituído desde o compasso 14 e pelo Sol_♯ que surge, em um primeiro momento, como uma “componente estranha” no compasso 23. A inserção desta última se justifica logo a seguir no compasso 24 quando de sua inclusão ao famigerado motivo.

Figura 2.3.1-11. Transição entre as seções **A** e **B** (cc. 23 – 24).

Observe-se na figura acima que o Sol $\flat$ do ostinato se transforma no enarmônico Fá $\sharp$ no motivo do lamento. Este motivo sofre variações ao longo da seção **B** sem no entanto se descaracterizar como uma figuração cromática-descendente. Vejamos estas variações no quadro a seguir:

Figura 2.3.1-12. Variações do motivo do lamento (cc. 24 – 27).

Identificamos ao todo, conforme figura acima, três variações deste motivo: **a:** Lá $\flat$ - Sol $\flat$ - Fá $\sharp$; **b:** Fá $\sharp$ - Mi $\flat$ - Mi $\flat$; **c:** Fá $\flat$ - Mi $\flat$.

Novamente, sob o pretexto de efetuarmos comparações, segmentaremos um trecho de *Anquinhas* n' *O Gatinho de Papelão* e a seguir um trecho de sua versão do Guia Prático:

23 *Rall.*

26

29 *Poco rall.* *a tempo*

p *mollemente*

cresc.

Figura 2.3.1-13. Melodia folclórica *Anquinhas* na primeira parte da seção **B** d' *O Gatinho de Papelão* (cc. 23 – 32).

Fonte: Sema (Superintendência de Educação Musical e Artística) - H.V.L.

Figura 2.3.1-14. Trecho da canção folclórica *Anquinhas* assim como consta no primeiro caderno do primeiro volume do Guia Prático (cc. 1 – 9). Suprimimos a letra para maior clareza na visualização.

Torna-se claro que, também no caso d' *O Gatinho de Papelão*, Villa-Lobos deforma a melodia folclórica por meio de dilatação rítmica. Desta feita a separação entre as tônicas de ambos os casos é de uma segunda menor (Ré bemol Maior para *O Gatinho de Papelão* e Dó Maior para o Guia Prático), o que é um diferencial em relação às duas peças analisadas nos capítulos anteriores, *O Passarinho de Pano* e *A Baratinha de Papel*, onde a separação harmônica com seus respectivos exemplos no Guia Prático era de um trítone.

Até o presente momento tratamos os aspectos melódicos sob uma perspectiva das relações intervalares e também das variações motivicas. No que concerne aos aspectos rítmicos intrínsecos das entidades melódicas da seção **A** e suas variações e também do ostinato da camada central, preparamos um quadro sinótico (figura 2.3.1-15) que possibilita uma visualização comparativa eficaz de suas relações com os aspectos rítmicos da canção folclórica *Anquinhas* que se desenvolve na seção **B**.

Para concluir nossa pesquisa sob o ponto de vista melódico, denotando mais uma vez a preocupação do compositor com relação à organização dos intervalos, nos reportaremos ao final da peça, especificamente à “coda” que corresponde aos últimos quatro compassos. Aqui Villa-Lobos utiliza-se de uma ideia que comporta a parte rítmica do motivo formador da canção folclórica associada a intervalos de três semitons e cinco semitons:

Figura 2.3.1-16. Organização intervalar na coda d’ *O Gatinho de Papalão* (cc. 40 – 43).

O intervalo de cinco semitons foi por nós detectado tanto na repetição variada da primeira frase do tema **A1** quanto na ideia básica de *Anquinhas* (vide figura 2.3.1-4). Entretanto, o gesto descendente composto pelo intervalo de três semitons havia surgido apenas na exposição da primeira frase do tema **A1**, especificamente no movimento descendente entre as notas Ré $\sharp$ e Si $\sharp$ (vide figura 2.3.1-2). O fato de o compositor resgatar esta sonoridade no final da peça significa dizer que ele conhecia muito bem a funcionalidade da coda, que, como se sabe, serve para “resolver as pendências” que porventura foram sendo acumuladas ao longo de uma obra (CAPLIN, 1998 p. 179).

2.3.2 Aspectos Harmônicos

A estrutura harmônica prevalente da camada inferior encontra sustentação sobre a escala de Dó Maior. As unidades triádicas (figura 2.3.2-1), instituídas à rítmica de unidade de compasso e grafadas no pentagrama inferior em posição aberta, se movimentam em sentido descendente, partindo do Lá menor e seguindo diatonicamente em direção ao Ré menor:

Figura 2.3.2-1. Estrutura harmônica da camada inferior da seção **A** d’ *O Gatinho de Papalão* (cc. 4 – 20).

Em sua totalidade, as notas que se estabelecem sobre o compasso 4, ponto onde efetivamente tem início o tema **A1**, formam um agrupamento que se distribui simetricamente ao redor do eixo que passe entre os pares Si $\flat$ - Dó $\flat$ e Fá $\flat$ - Fá $\sharp$. O quadro abaixo mostra o compasso 4 e ao lado o diagrama representativo com o eixo de simetria correspondente.

Figura 2.3.2-2. Panorama harmônico do compasso 4 e respectivo diagrama representando as unidades dispostas simetricamente ao redor do eixo que passa entre os pares Si $\flat$ - Dó $\flat$ e Fá $\flat$ - Fá $\sharp$.

A resultante sonora do segmento inicial da obra remete ao conceito de poliacorde (figura 2.3.2-3), que é basicamente a combinação de dois ou mais acordes com sonoridades auricularmente distinguíveis (KOSTKA, 2006, p. 64). Assim, estruturas sobrepostas determinam o ambiente harmônico do início da peça.

Figura 2.3.2-3. Ambiente harmônico do início da peça formado pela combinação das seguintes estruturas: 1 – Ab(#4); 2 – C# (neste caso desconsiderando as enarmonias); 3 – Am; 4 – G (cc. 4 e 5).

Este procedimento não é original de Villa-Lobos, tendo sido aproveitado por compositores anteriores a ele como Richard Strauss em sua ópera *Elektra* de 1909 bem como por seu contemporâneo Stravinsky no balé *Petrushka*, composto entre 1910 e 1911. No exemplo a seguir (figura 2.3.2-4) podemos observar em uma redução para piano o trecho do balé onde ocorre a superposição de um acorde de Dó Maior com um Fá# Maior, o famigerado “acorde de Petrushka”, juntamente com um outro poli-acorde formado pela superposição de um Sol Maior com um Fá# Maior.

Figure 2.3.2-4 shows a musical score for Igor Stravinsky's *Petrushka*. It consists of two measures, 49 and 50, in a piano reduction. Measure 49 is marked "Molto meno cls." and measure 50 is marked "piano". The score features complex poly-chords. Below measure 49, the chords are identified as Dó Maior and Fá# Maior. Below measure 50, the chords are identified as Sol Maior and Fá# Maior. A bracket labeled "acorde de Petrushka" spans across measures 49 and 50.

Figura 2.3.2-4. Poli-acordes do balé *Petrushka* de Igor Stravinsky nos trechos identificados pelas marcas de ensaio 49 e 50. Fonte: TOORN, 1983, p. 33.

Relativo ao comportamento da seção **B**, com ênfase ao de teor cromático descendente da camada de base, gostaríamos de considerar uma possível influência advinda da música de Frédéric Chopin. Para tanto, traremos novamente à tona o trabalho de Barrenechea e Gerling denominado *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades* (BARRENECHEA e GERLING, 1995). Partindo do caso específico da obra *Hommage a Chopin*, a última composição para piano de Villa-Lobos escrita especialmente para as celebrações promovidas pela UNESCO por ocasião do centenário da morte do compositor polonês, as autoras exploram pontos de contato entre as obras de ambos os compositores. Ao efetuar uma análise estilística, abordam aspectos como textura, conteúdo melódico e harmônico, topografia do teclado, conteúdo rítmico, etc. No que se refere aos aspectos texturais, foram transcritas para este trabalho as observações de Leonard Ratner sobre a obra pianística de Chopin, o qual considera um expoente na exploração dos aspectos de coloração na escrita para o instrumento. Reproduziremos parcialmente a seguir estas

observações diretamente do livro de Ratner (RATNER, 1962, p. 307), procurando tecer comentários tangenciais ao nosso objeto de estudo:

1) “Uma arcabouço básico de acordes de três ou quatro notas é responsável pela formação das linhas que conduzem os eventos. Este arcabouço consiste, sobretudo, de dois elementos, uma linha do baixo e um movimento composto pelas vozes superiores”.

No caso da seção **B** d’ *O Gatinho de Papelão* esta proposição encontra reflexo desde os primeiros compassos. Os acordes formados alternam três ou quatro notas, como podemos comprovar pela observação da figura abaixo:

valores mínimos relativos à possibilidade de redução da quantidades de vozes

Figura 2.3.2-5. Arcabouço harmônico constituído por acordes passíveis de serem reduzidos a três e quatro vozes (cc. 24 – 27).

2) “Vozes são adicionadas para preencher todos ou quase todos os espaços dos registros médio e superior resultando em sonoridades de sete a oito estratos. Estas sonoridades adicionadas são dobramentos das vozes básicas”.

Encontramos com facilidade esta situação no repertório para piano de Chopin. Seleccionamos como exemplo (figura 2.3.2-6) um trecho do *Prelúdio No 20, Op. 28* em Dó menor.

Prélude 20, Op. 28

F. Chopin

Figura 2.3.2-6. Exemplo de dobramentos de vozes no *Prelúdio No 20, Op. 28* de Frédéric Chopin (cc. 1 – 4).
Fonte: RATNER, 1962, p. 305.

Em nosso objeto de estudo estas adições se sucedem em todos os registros, particularmente na reexposição da melodia da canção folclórica *Anquinhas* a partir do compasso 32:

Figura 2.3.2-7. Trecho d' *O Gatinho de Papelão* que comporta sonoridades formadas por oito estratos (cc. 32 – 34).

3) “Estas múltiplas sonoridades são então espalhadas por sobre uma figuração linear padronizada na qual se sucedem em uma clara ordenação. Uma vez que o efeito desejado é o da criação de uma determinada sonoridade e não da manutenção de um número estrito de vozes, torna-se possível aumentar e diminuir o número de vozes no complexo e operar modificações na figuração se a estrutura de acordes, condução vocal ou mesmo a própria textura requerem ajustes para um determinado efeito musical”. Esta situação encontra-se em grande conformação com o exemplo do Prelúdio acima ilustrado. As vozes encontram-

se espalhadas por uma figuração padronizada e são espalhadas formando estratos que variam de cinco a sete componentes.

Com relação ao exemplo da figura 2.3.2-7, podemos incluir *O Gatinho de Papelão* também na categoria acima discutida visto que Villa-Lobos procede ao uso de dobramentos por intervalos de oitavas em todos os estratos, fato este que apenas reforça a figuração geral predominante no trecho. Com relação à diminuição do número de vozes (figura 2.3.2-8)²⁸, esta se opera de modo abrupto no trecho imediatamente subsequente ao representado na figura anterior, promovendo como efeito musical uma redução na intensidade sonora.

Figura 2.3.2-8. Diminuição na quantidade de vozes como forma de obter contraste na intensidade sonora (cc. 35 – 36).

4) “Além do formato distinto, frequentemente a figuração contém alguns elementos distintos ou singulares os quais são responsáveis pelos efeitos especiais de cor tais como uma nota estranha ao acorde, uma suspensão, uma bordadura, uma cambiata, uma apoiatura, enfim um elemento saliente à harmonia prevalente”. No *Prelúdio Nº 5, Op. 28* em Ré Maior (figura 2.3.2-9) encontramos um típico exemplo de ocorrência de uma saliência.

²⁸ No compasso 36 encontramos mais um erro na edição da Max Eschig. A nota da melodia que encontra-se aí grafada como Lá₄ na verdade é um Lá₃.

Prélude 5, Op. 28

F. Chopin

Allegro Molto

The image shows the first four measures of Chopin's Prélude 5, Op. 28. The music is in 3/8 time and D major. The top system contains the piano (p) dynamic marking and the melodic lines for both hands. The bottom system highlights the harmonic structure, with labels 'harmonia prevalente' pointing to the chords in the right hand and 'figuração saliente' pointing to the bass line in the left hand. Vertical dashed lines connect the measures across the systems.

Figura 2.3.2-9. Harmonia prevalente e figuração saliente no Prelúdio 5, Op. 28 de Frédéric Chopin (cc. 1 – 4).
Fonte: RATNER, 1962, p. 302.

Em nosso caso esse papel é desempenhado pelo “motivo do lamento”, uma variante do “baixo do lamento” já discutido anteriormente.

5) “Quanto à estrutura, peças que empregam este tipo de figuração não se distinguem por questões de desenvolvimento temático ou expansão da frase, mas sim pela preocupação em preencher o tempo da frase com uma única cor especial. Assim, a qualidade do movimento tende a ser regular, com relativamente pouca interrupção do fluxo básico”.

N’ *O Gatinho de Papelão* não ocorre nenhum tipo de desenvolvimento temático ou expansão de frase. O “motivo do lamento” se insere na seção **B** em parte em substituição ao ostinato sincopado prevalente na seção **A**.

6) “Pairando acima da textura ou mesmo encravada na mesma, soa inequívoca uma melodia simples, atrativa e lírica. No caso de Chopin, o estilo melódico tem afinidades fortes com o lirismo da ópera italiana do início do século dezenove”. Mais uma vez extraímos dos prelúdios, especificamente o *Prelúdio No 9, Op. 28* em Mi Maior (figura 2.2.2-10), um exemplo do lirismo melódico na obra para piano do compositor polonês.

Prélude 9, Op. 28

F. Chopin

The image shows a musical score for Chopin's Prélude 9, Op. 28. It is written in G major (one sharp) and common time. The tempo is marked 'Largo' and the dynamic is 'f' (forte). The score consists of two staves. The upper staff features a complex texture of triplets and chords, while the lower staff has a more melodic line. A bracket labeled 'melodia lírica extraída da camada superior' points to a specific melodic fragment in the lower staff, which is a simplified version of the upper staff's melody.

Figura 2.3.2-10. Exemplo de melodia lírica no *Prelúdio 9, Op. 28* de Frédéric Chopin (cc. 1 – 3). Fonte: RATNER, 1962, p. 294.

Para o nosso caso, torna-se redundante reafirmarmos que a seção sobre a qual estamos realizando todas estas comparações se desenvolve sobre a melodia folclórica *Anquinhas*, a qual assume um caráter lírico por se encontrar “alongada” em função do dobramento de suas unidades rítmicas.

Além do fato de as observações de Leonard Ratner conduzirem à evidências no sentido de aproximação de alguns traços composicionais da obra de Frédéric Chopin com aqueles envolvidos n’ *O Gatinho de Papelão*, gostaríamos de tecer alguns comentários adicionais sobre os aspectos cromáticos descendentes dos acordes de base. Sobre esta questão percebemos uma proximidade com o *Prelúdio Nº 4 Op. 28* (figura 2.3.2-11) que possui um comportamento harmônico semelhante, ou seja, acordes de base com características tonais que se desenvolvem em sentido cromático descendente suportando melodias lânguidas e líricas.

Prélude 4 - Op. 28

F. Chopin

Largo

expressivo

Figura 2.3.2-11. *Prelúdio No 4 – Op. 28* de Frédéric Chopin (cc. 10 – 13).

Para efeito de comparação, reproduziremos a seguir (figura 2.3.2-12) o trajeto do baixo no Prelúdio de Chopin representado acima e no trecho d' *O Gatinho de Papelão* representado na figura 3.3.1-13:

Chopin

baixo cromático descendente

Villa-Lobos

contornos produzidos pelo trajeto dos baixos em segmentos de terminação

baixo cromático descendente

Figura 2.3.2-12. Comparação entre as linhas de baixo no *Prelúdio N° 4* de Chopin e n' *O Gatinho de Papelão* de Villa-Lobos (cc. 1 – 12 e cc. 23 – 30).

Observe-se a semelhança dos contornos produzidos pelo trajeto dos baixos nas terminações de cada peça, fato este que acaba por aproximar um pouco mais as obras acima consideradas.

Antes de finalizarmos esta seção, gostaríamos de tecer considerações preliminares a respeito das unidades que se constituem ou se movimentam por intervalos de semitom. É o caso das duas primeiras variações do ostinato que integram a seção **A** (vide figura 2.3-2), do motivo do lamento e suas variações presentes como figuração na camada intermediária da seção **B** (vide figura 2.3.1-12) e da linha de baixo cromática-descendente que conduz os acontecimentos da base também na seção **B**. Retornando à questão da relevância da relação intervalar entre o tema **A1** e a coda acima descrita, percebemos que o par Ré_b - Si_b presente nesta coda (vide figura 2.3.1-16) está harmonicamente a um semitom de distância do par Ré₄ - Si₄ do tema **A1** do início da obra (vide figura 2.3.1-2). Neste sentido percebemos o compositor utilizando-se do intervalo de semitom com o propósito de gerenciar relações intervalares em larga. Cabe complementarmos citando que a defasagem tonal de *Anquinhas* na seção **B** do “*Gatinho*” (Ré bemol Maior) com o exemplo do Guia Prático (Dó Maior) também corresponde a um semitom.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como reportado na introdução desta dissertação, assumimos o compromisso de empreender uma jornada de investigação analítica sobre uma parcela das obras que integram o ciclo *A Prole do Bebê Nº 2*. Objetivamos inicialmente desvelar os processos composicionais envolvidos na elaboração destas peças, que, como já observado, compreendem, juntamente com o *Rudepoema*, um dos momentos exponenciais da criação modernista para piano de Villa-Lobos. Em segundo lugar, procuramos desarticular uma série de declarações equivocadas - produzidas e refociladas muitas vezes pela interferência do próprio Villa-Lobos - sobre o fato de ser um compositor de pouca técnica que criava à margem dos processos consagrados pela tradição. Em um certo sentido, estas declarações acabaram por desestimular ao longo de muitas décadas uma varredura mais específica de sua obra, fundamentais para uma ampla compreensão e juízo da mesma.

Mediante um distanciamento historicamente importante de seu falecimento e do ofuscamento produzido pela proximidade cronológica com o gigantismo de sua projeção nacional e internacional, uma nova e revigorada geração de pesquisadores e compositores tem se debruçado sobre seu trabalho com os olhos voltados com principal atenção para o texto

musical. Esta atitude, contextualizada com as referências históricas e referendada pelos diálogos travados com a estética musical de compositores de sua contemporaneidade, tem colaborado para uma avaliação renovada de sua obra. Acreditamos que, neste sentido, nossa pesquisa rendeu sua modesta, porém relevante contribuição para um melhor dimensionamento da importância da produção musical villalobiana.

Nesta jornada pudemos observar que Villa-Lobos conduz o discurso musical das três peças aqui analisadas por uma via consistente de coerência e organicidade. Certos procedimentos composicionais recorrentes e constâncias afloraram em favor destas propriedades, o que, de certo modo, pode auxiliar na construção de alguns traços característicos do compositor. Por conta disto achamos pertinente, a partir deste ponto, elencar e avaliar os procedimentos e elementos que se constituíram como fatores relevantes de estruturação e consistência na elaboração deste repertório. Ressaltamos que, apesar de encontrarem-se na maioria das vezes entrelaçados, tentaremos tratá-los com certa individualidade, porém evitando relacioná-los em ordem de importância. São eles:

- Uso de canções folclóricas e seu tratamento;
- Diálogo com compositores do passado e de sua contemporaneidade;
- Relações intervalares e harmônicas;
- Aspectos de simetria;
- Rítmica sincopada;
- Uso de ostinato e alternância entre teclas brancas e pretas do piano.

No envolvimento com a substância musical d' *O Passarinho de Pano*, d' *A Baratinha de Papel* e d' *O Gatinho de Papelão*, vivenciamos a importância e a referência ao folclore do Brasil – neste estudo particular personificado pelas cantigas de roda *Olha o Passarinho Dominé!*, *Fui no Tororó* e *Anquinhas* respectivamente – como fonte de inspiração para a criação destas obras. O exemplo d' *O Gatinho de Papelão* revelou a apropriação da ideia básica de *Anquinhas* como princípio estruturador. Em *O Passarinho de Pano*, num exercício de indução, habilitamos a possibilidade de que a peça pudesse ter sido construída a partir das relações intervalares da canção *Olha o Passarinho Dominé!*. N' *A Baratinha de Papel* a melodia folclórica *Fui no Tororó* que surge na seção **B** se submete ao uso extensivo

do ostinato de base e suas variações, empregados como uma forma de proporcionar organicidade no eixo horizontal da peça.

Este momento é apropriado para tecermos algumas considerações sobre as principais fontes nas quais foram coletadas e/ou coligidas as melodias que compõem o Guia Prático, de onde foram extraídos os exemplos que constam nesta dissertação. Segundo a separata da recente edição comissionada pela Academia Brasileira de Música (ABM) e pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a maior parte das melodias apresentadas no Guia Prático não tem origem em uma “pesquisa de campo” e sim em alguns trabalhos pioneiros de documentação realizados no Brasil desde o final do século XIX. Os de maior contribuição foram *Nossos brinquedos* (1909) e *Cantigas de crianças e do povo* (1911) de Alexina Magalhães Pinto e *Ciranda, cirandinha* (1924) de João Gomes Junior e João Batista Julião.

Além das obras extraídas das fontes secundárias ou “livrescas” acima citadas, o Guia Prático contém melodias que fazem parte do cancioneiro pessoal de Villa-Lobos (utilizadas pelo compositor em período anterior à confecção do guia Prático e creditadas à SEMA) e melodias coletadas diretamente pela SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), entidade dirigida por Villa-Lobos a partir de 1932. Em nosso caso específico, as melodias folclóricas *Olha o Passarinho Dominé!* e *Fui no Tororó* representadas no capítulo 3 deste trabalho para efeito de comparação, são atribuídas ao cancioneiro pessoal de Villa-Lobos e creditadas à SEMA. Ainda na separata, a canção *Anquinhas*, apesar de compor a seção **B** d’ *O Gatinho de Papelão* (e portanto ter sido utilizada pelo compositor anteriormente à confecção do Guia Prático), tem como fonte os livros *Os nossos brinquedos* de Alexina Magalhães Pinto e *Ciranda, cirandinha* de João Gomes Júnior e João Batista Julião.

Dando sequência às nossas considerações, observamos como um importante fator de recorrência o tratamento que Villa-Lobos impõe às canções folclóricas componentes das obras deste trabalho, citadas de modo distorcido com um aparente propósito de descaracterização em relação às suas já consagradas representações dentro do populario nacional; um verdadeiro processo de mimetização. Esta espécie de “camuflagem” surge inicialmente como resultado da imersão deste material folclórico em um ambiente formado por camadas autônomas, onde as sonoridades ressoam pelo choque livre de suas componentes

individuais²⁹. Além do mais, procedimentos clássicos como transformação motivica e deslocamento de centralidade tonal colaboraram com a sensação de distorção destas entidades melódicas. É pontual a declaração de Paulo de Tarso Salles ao afirmar que “Villa-Lobos não se limitou a reproduzir melodias do folclore, mas buscou recriar o universo não-temperado dos ruídos das cidades e florestas em suas texturas” (SALLES, 2009, p. 111).

Como pudemos aferir, uma das principais transformações imputadas à citação de *Olha o Passarinho Dominé !* se deu por meio de alterações de suas características rítmicas originais. Em contrapartida, partes das canções *Fui no Tororó* e *Anquinhas* foram tributárias a um processo de dilatação, imposto pelo dobramento dos valores das figuras rítmicas. O afastamento tonal em relação aos respectivos exemplos do Guia Prático se constituiu por um trítone (máximo afastamento possível entre duas tonalidades) no caso do “*Passarinho*” e da “*Baratinha*” e por um semitom no caso do “*Gatinho*”.

Um outro ponto de grande relevância se cristalizou pelo constante diálogo de Villa-Lobos com compositores contemporâneos e do passado, bem como por seu alinhamento com a estética e técnicas de composição em evidência no início do século XX. Habilitamos nas peças acima analisadas alguns entrelaçamentos no sentido de que estes diálogos ganhassem vida. Na música de Janequin, Vivaldi e Beethoven encontramos o canto dos pássaros em figurações como trêmulos e repetições sistemáticas de determinadas notas. Como demonstramos, estas figurações atuaram como um fio condutor ao longo do discurso musical d’ *O Passarinho de Pano*. Não devemos esquecer que determinados procedimentos – especialmente aqueles criados a partir da alternância entre teclas brancas e pretas do piano – viabilizaram um ponto de tangência com estética musical do compositor franco-americano Edgard Varèse.

Chopin e Ravel se revelaram como possível influência na elaboração de *O Gatinho de Papelão*. A figuração em segundas menores representativa do “motivo do lamento” na raveliana *Oiseaux tristes* constitui-se em uma evidência deste contato pelo fato de comportar as mesmas notas do ostinato do início do “*Gatinho*” (vide figura 2.3-5). Deve-se ressaltar que a rítmica sincopada em ambos os casos também corrobora com esta hipótese. O tratamento das vozes e a progressão harmônica em sentido cromático-descendente na seção **B** como suporte para a canção folclórica *Anquinhas* se pronuncia como uma provável influência

²⁹ Em favor da possível origem da autonomia com que Villa-Lobos tratou os estratos em várias suas composições, pode-se levar em conta o seu hábito de criar em meio a ambientes ruidosos. Walter Burle Marx considera a opinião da elite artística do Rio de Janeiro da época, afirmando que “não podiam acreditar que alguém, sentado num bar, num cabaré, cercado de música e barulho, pudesse estar criando música” (MARX, 1977, p. 179).

da música chopiniana (vide figura 2.3.1-13). Em contrapartida, as acentuações na camada do ostinato d'A *Baratinha de Papel* (vide figura 2.2.1-2) remetem a uma herança da polka e do maxixe praticado pelos grupos de choro do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX.

A prospecção das relações intervalares e harmônicas foi de suma importância como fator de orientação em nossa pesquisa. Estas relações propiciaram estimativas relevantes, desvelando procedimentos relacionados à organização composicional. A predominância dos intervalos de dois e cinco semitons na melodia folclórica *Olha o Passarinho Domine!* da seção C d' *O Passarinho de Pano* nos induziu à possibilidade de o compositor a ter usado como ponto de partida na elaboração da obra (vide figura 2.1.3-13). Processos de simetria também foram evidenciados a partir de considerações sobre as estruturas intervalares e harmônicas de determinados trechos. Cabe citar como a apuração das estruturas harmônicas constituídas na camada inferior da passagem representada na figura 2.1.1-14 possibilitou entrever a ideia cíclica aí presente. Já o levantamento das unidades intervalares ao longo da citação da melodia folclórica *Olha o Passarinho Domine!* revelou ciclos reiterativos com simetrias bilaterais e translacionais (vide figuras 2.1.3-12 e 2.1.3-14).

N' *A Baratinha de Papel*, alguns critérios de organização harmônica permitiram-nos traçar uma linha contínua de coerência ao longo de boa parte da obra. A conservação do conjunto 4-27 por mais de três quartos da peça (vide figura 2.2.4-20) sem dúvida se configurou como um evento de grande importância neste sentido. Em contrapartida, a expansão e a contração intervalar da camada do ostinato possibilitou avaliarmos a amplitude do processo criado a partir do gesto de avançar e retroceder sobre o teclado do piano usando-se sequencialmente pares formados por uma tecla branca e uma tecla preta (vide figura 2.2.1-4). Ao final pudemos tecer considerações sobre o elevado coeficiente de autonomia com que Villa-Lobos tratou os materiais, em especial sobre o conseqüente da citação da canção folclórica *Fui no Tororó* (vide figura 2.2.4-16).

Em relação a' *O Gatinho de Papelão*, cabe ressaltar a importância do espreadimento das relações intervalares da melodia folclórica *Anquinhas* (seção B) por sobre os dois temas da seção A como forma de garantia de organicidade e coerência (vide figuras 2.3.1-4 e 2.3.1-7). Observamos também uma espécie de "contaminação" por intervalos de segunda menor no ostinato inicial (vide figura 2.3.1), no "motivo do lamento" da seção B (vide figura 2.3.7) e também na linha de baixo cromático-descendente resultante da harmonização da canção folclórica *Anquinhas* (vide figura 2.3.1-13). Não nos debruçamos aprofundadamente sobre as questões harmônicas, contudo uma breve incursão pela camada de

base revelou unidades dispostas simetricamente no início da exposição do tema **A1** (vide figura 2.3.2-2) e estruturas poli-acórdicas ao longo da seção **A** (vide figura 2.3.2-3).

Os aspectos de simetria têm se estabelecido como uma importante alternativa composicional em proveito da unidade no discurso da música do século XX. Neste sentido criamos uma expectativa pela presença de estruturas simétricas, a qual se concretizou pela investigação das três peças deste trabalho. N' *O Passarinho de Pano* estes aspectos pontuaram uma série de passagens e figurações, interferindo na organização das mesmas. Um adensamento destas estruturas e seu consequente esfacelamento surgiu ainda na subseção **A2** (vide figura 2.1.1-9). Cabe citar também a quiáltera utilizada como transição entre as seções **A** e **B**, onde pudemos vislumbrar a diferenciada relação de simetria translacional operada por afastamento radial (vide figura 2.1.1-19).

A figuração em zigue-zague entre os compassos 72 e 73 deixou transparecer uma grande riqueza de detalhes em relação aos aspectos de simetria, configurada pela disposição das notas ao redor do eixo Si $\flat$ – Fá $\sharp$ (vide figura 2.1.3-4), pelas estruturas harmônicas constituintes (vide figura 2.1.3-2) e pelas relações intervalares entre as componentes (vide figura 2.1.3-3). Este procedimento teve seu apogeu durante a exposição da melodia folclórica *Olha o Passarinho Dominé!*, comportando fragmentos pontuados pela ocorrência de simetrias bilaterais e translacionais (vide figuras 2.1.3-11 e 2.1.3-13).

N' *A Baratinha de Papel* e n' *O Gatinho de Papelão* procuramos dar ênfase à investigação dos processos composicionais que deram sustentação à sua elaboração, abordando por conseguinte os aspectos de simetria de forma apenas parcimoniosa. Entretanto, cabe citar a estrutura simétrica no final do compasso 67 d' "*A Baratinha*" como uma figuração interposta com a finalidade de caracterizar a transição entre o antecedente e o consequente da melodia *Fui no Tororó* (vide figura 2.2.4-10). No caso d' "*O Gatinho*" ressaltamos o balanço das componentes do compasso 4 (início da seção **A**) ao redor do eixo de simetria que passa entre os pares Si $\flat$ - Dó $\sharp$ e Fá $\sharp$ - Fá $\sharp$ (vide figura 2.3.2-2). Sob esta perspectiva, gostaríamos de especular a respeito da recorrência do uso de estruturas contendo unidades simétricas ocorrendo em pontos estruturalmente importantes, o que poderá, em um estudo integral da coleção *A Prole do Bebê Nº 2* e também de outras obras, contribuir para a caracterização de um traço estilístico do compositor.

Um dos fatores composicionais de grande relevo atribuiu-se ao uso da rítmica sincopada. Dentre as peças aqui exploradas, *O Passarinho de Pano* foi onde estas impressões se apresentaram apenas pontualmente salientes, ao passo que nas demais, percebemos uma interfênciã direta na resultante sonora e estrutural. É o caso da subseção **A3** do "*Passarinho*"

caracterizada pelo uso dos fragmentos e (vide figura 2.1.1-12). Já a célula rítmica sincopada foi predominante ao longo da exposição da melodia do folclore brasileiro *Anquinhas* (vide figura 2.1.3-10).

A principal característica rítmica do ostinato de base d' *A Baratinha de Papel* repousa sobre os acentos na primeira, quarta e sétima semicolcheias que, como discutido anteriormente, mantêm uma estreita relação com a rítmica básica de algumas danças brasileiras que se tornaram populares a partir do final do século XIX. Uma série de outros fragmentos da seção A foram extraídos desta ideia, como por exemplo as notas Lá₄, Sol₄ e Fá₄ que, suprimidas da camada do ostinato, passaram a figurar no tema A1 sob a rítmica (vide figura 2.2.1-7). Em outro caso, temos o Fá₄ grave do piano (especificamente o Fá₄ 1) que acomoda sobre esta mesma ideia o ato de “quicar” (vide figura 2.2.2-1), assunto já discutido no item 2.2.1.

Ainda neste capítulo referenciamos as implicações das relações intervalares da melodia *Anquinhas* na construção das diferentes estruturas d' *O Gatinho de Papelão*. Complementarmente, a rítmica sincopada traduz em boa medida a essência composicional da obra. O quadro representado pela figura 2.3.1-15 esclarece esta proposição.

Em nosso estudo, percebemos uma tendência pronunciada de Villa-Lobos pelo uso de figurações de caráter repetitivo. Como já comentamos, o compositor recorre aos ostinatos com a finalidade de proporcionar organicidade horizontal aos eventos provenientes de fontes diferentes. N' *O Passarinho de Pano* faz uso extensivo destes elementos como forma de representação musical do reino dos pássaros. O trêmulo Dó₄ - Ré₄ inaugura a peça e se estende ao longo de quase toda a seção A (vide figura 2.1.1-1). O próprio par Lá₄ – Si₄, unidade temática que opera como um fio condutor entre seções, surge com esta funcionalidade. Na seção C por exemplo, esta figuração surge na forma de agrupamentos de base que se conformam em defasagem com a métrica do trecho (compasso 67 em diante)

Por sua organização estrutural e sua condição no contexto do qual fizeram parte, achamos apropriado tratar distintivamente algumas componentes que se configuraram de forma cíclica. A estes denominamos “ciclos reiterativos”. É o caso do segmento do final da seção A constituído por ideias cíclicas que se estabelecem pela contabilização dos conjuntos presentes em ambos os sistemas (vide figura 2.1.1-15). Denote-se a importância da alternância entre teclas brancas e pretas do piano na elaboração dos agrupamentos. A figura 2.1.1-16 expõe uma variação da ideia de ciclo reiterativo. Em um momento imediatamente anterior nos deparamos com um segmento complexo composto por ciclos reiterativos de naturezas

diferentes em defasagem de periodicidade (vide figura 2.1.1-14). Um adensamento desta ideia incide sobre a seção **C** onde ocorre a exposição da melodia folclórica *Olha o Passarinho Dominé!*. Observamos aí o procedimento de alternância entre teclas brancas e pretas sendo adotado na harmonização da melodia (vide figura 2.1.3-11).

N' *A Baratinha de Papel* por sua vez, o ostinato é utilizado na base como um típico plano de sustentação, neste caso interferindo decisivamente no panorama harmônico da obra. Como já considerado, este se submete ao jogo de alternância das teclas do piano, o qual permeia toda a extensão da obra (vide figura 2.2.1-2).

N' *O Gatinho de Papelão*, o ostinato formado pelo par Lá $\flat$ – Sol $\sharp$ que sustenta a camada intermediária da seção **A** tem sua gênese na canção folclórica *Anquinhas*, como previamente investigado. Este, por sua vez, se transforma em um fragmento cromático-descendente na seção **B** que tem sua naturalidade no “motivo do lamento”, já mencionado anteriormente. Detectamos uma tênue abordagem do procedimento ligado ao uso de teclas brancas e pretas do piano. Especificamente cabe a referência ao plano de base da seção **A** composto exclusivamente por acordes diatônicos da escala de Dó Maior (vide figura 2.3.2-1).

Finalmente, esperamos com esta pesquisa ter elucidado os procedimentos composicionais envolvidos nas peças a que nos propusemos analisar, pelo menos aqueles que estiveram em maior evidência. Entretanto, ao lançar um olhar para o futuro, julgamos ser apropriado a investigação integral do ciclo *A Prole do Bebê Nº 2*, como forma de estabelecer um patamar referencial a respeito do pensamento criativo do compositor Heitor Villa-Lobos em sua fase modernista.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- AGAWU, Kofi. *Music as discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- ALEGANT, Brian. *Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music*. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 1, pp. 1-40, Spring, 2001.
- ALMÉN, Byron and PEARSALL, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *O ensaio sobre a música brasileira* [1928]. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.
- BARBARESCO, Eduardo. *O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas*. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006, pp. 862 – 867.
- BARRENECHEA, Lúcia S. e GERLING, Cristina C. *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades*. Série Estudos, nº 1. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados, UFRGS, 1995.
- BENT, Ian. *Analysis*. Great Britain: Macmillan, 1987.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover Publications, 1987.
- 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.
- BOROS, James and TOOP, Richard. *Brian Ferneyhough: collected writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- BOTTI, Renata. *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA – USP, 2003.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2007.
- CAPLIN, William E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COELHO, Rodolfo. *Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos*. *Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA*, Vol. 11, Nº 2, 2010.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Londres: Norton, 1992.

- DUNSBY & WHITTALL. *Music analysis in theory and practice*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- FERRAZ, Silvio. *O canto dos pássaros (análise) - Cinco invenções sobre diferença e repetição: composições e análise*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, p. 19 – 30, São Paulo, 1990.
- _____. *Análise e Percepção Textural: peça VII de 10 peças para sopro de Gyorgy Ligeti*. Cadernos de estudo: Análise Musical Nº 3. São Paulo: Atravéz, 1990, pp. 68 – 79.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- _____. *The Harmonic of The Rite of Spring*. New Haven and London: Yale University Press, 1978.
- _____. *New Approaches to the Linear Analysis of Music*. Journal of the American Musicological Society, vol. XLI, No. 2, 1998.
- GORNI, Carla. *A Prole do Bebê No 2 de Villa-Lobos: Contribuição da Análise Musical e do Imaginário para sua Interpretação – Um Estudo de Cinco gravações*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2008.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- HOLD, Trevor. *Messiaen's Birds*. Music & Letters, Vol. 52, No. 2, pp. 113-122, Apr., 1971.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos; uma introdução*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1987.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto alegre: Editora Movimento, 1986.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- KOSTKA, Stephan & PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century-Music*. New York: Mc Graw-Hill, 2004.
- LEDBETTER, David. *Bach's Well-tempered Clavier – the 48 preludes and fugues*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- MARX, Walter Burle. *Recordações de Villa-Lobos*. In: Presença de Villa-Lobos, Vol. 10. Rio de Janeiro: MEC/DAS/Museu Villa-Lobos, 1977, p. 179.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- MERHY, Silvio. *O sistema de dissonâncias da Prole do Bebê nº 2*. Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo, 2009, pp. 141 – 147.
- MESQUITA, Marcos. *Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos*. Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM vol. 12, dez. de 2006, pp. 65 – 79.
- McMANUS, I. C. *Symmetry and asymmetry in aesthetics and arts*. European Review, Vol. 13, Supp. No. 2, pp. 157–180, 2005.
- MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- _____. *Traité de rythme, de couleur e d'ornithologie*. Tomo I, Paris: Leduc, 1994.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music. Semiotic essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- MOREIRA, Gabriel ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Florianópolis, SC. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Villa-Lobos-uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1961.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- NERY, Walter. *Organização harmônica na seção inicial da peça para piano “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos*. 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.
- _____. *Estrutura e organicidade na peça “O Passarinho de Pano” de Villa-Lobos – um estudo analítico preliminar*. In: Anais do I SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, pp. 507 – 514.
- _____. *“O Passarinho de Pano” e “A Baratinha de Papel” – significado e interpretação em dois estudos de caso na Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos*. In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia: UFU, 2011, pp. 1900 – 1906.
- OLIVEIRA, Jamary. *Black key versus White key: a Villa-Lobos device*, *Latin American Music Review*, vol 5, nº 1, 1984, pp. 33-47.
- OLIVEIRA, João P. de. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- PEPPERCORN, Lisa M. *Villa – Lobos – the music: na analysis of his style*. Traduzido para o inglês por Stefan de Haan. Londres: Khan & Averill, 1991.

- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century harmony: creative aspects and practice*. Londres: Faber and Faber, 1978.
- RATNER, Leonard. *Harmony: Structure and Style*. New York: McGraw-Hill, 1962.
- ROCHA, Miriam Bastos. *Aspectos técnico-pianísticos da Prole do bebê nº2 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Mestrado interinstitucional UFMG/UNIRIO/CAPES, 2001.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- ROSAND, Ellen. *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*. The Musical Quarterly, Vol. 65, No. 3, pp. 346 – 359, July of 1979.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1998.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *As Três Marias de Villa-Lobos*. Anais do Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM). Curitiba: UFPR – Departamento de Artes, 2005.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- SILVA, José Ivo da. *Os Estilos e as Ideias em Villa-Lobos*. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 3, p. 81-87, 2006.
- _____. *Vigor criativo. Villa-Lobos em seu último período: análise de Fantasia em três movimentos em forma de choros (1958)*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- SOUZA LIMA, João. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.
- _____. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa – Lobos, vol. 3, 1ª edição, 1969.
- SOUZA, Rodolfo C. de. *Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos*. Revista Ictus da Universidade Federal da Bahia, Vol. 11, No. 2, pp. 151 – 199, 2010.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz & MACONIE, Robin. *Sobre a Música – Palestras e Entrevistas Compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa – Lobos. The life and works, 1887 – 1959*. North Carolina: MacFarland & Company, 1995.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

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.

WEYL, Hermann. *Symmetry*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Acessos Eletrônicos:

LOMBARDI, Mary Luciana. *Lucília Guimarães Villa-Lobos: An Introduction*. Disponível em <<http://musicandwords.net/IntroLucilia.pdf>>. Acessado em 07/06/2010.

BIOACOUSTICS, Avisoft. Disponível em <<http://www.avisoft.com/sounds.htm>>. Acessado em 05/02/2012.

PAZ, Ermelinda. *Heitor Villa-Lobos, o educador*. Prêmio Grandes Educadores Brasileiros. Monografias Premiadas – 1988. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1989. Disponível em <<http://usuarios.uninet.com.br/~ermepaz/livros/villa-lobos.pdf>>. Acessado em 22/08/2010.

5. ANEXOS

O Passarinho de Pano

Os Bichinhos

H. Villa-Lobos

Piano

5

8va

9

13

Editado por Walter Nery
em 6 de novembro de 2011

[illegible]

37 *8va*

40 *8va*

43 *8va*

Vivo (M: 126=)
(Vif)

45 *rf* > *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

49 *rf* > *rf* > *rf* >

4

53 *rf* > *rf* > *rf* > *rf* >

57 *rf* >

59 *rf* >

64 Lento (M: 63 = ♩) *mf*

69 *mf* 8^{va}

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 53 to 69. The notation is in treble and bass clefs. Measures 53-56 show a rhythmic pattern with accents and a forte (*rf*) dynamic. Measures 57-58 feature a melodic line with a slur and an accent. Measures 59-63 show a melodic line with a slur and an accent, and a bass line with a rhythmic pattern. Measure 64 is marked 'Lento (M: 63 = ♩)' and 'mf'. Measures 65-68 show a melodic line with a slur and an accent, and a bass line with a rhythmic pattern. Measure 69 shows a melodic line with a slur and an accent, and a bass line with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8va-----5

72 *V V V* *6* *V V V V V V V V V*

75 *11* *f* *3* *3*

8va-----

77 *cresc.* *rall.* *A tempo* *3*

8va-----

79 *3* *3*

81 *anim.*

6 *8^{va}*

83 *fff* *8^{va}*

Très vif

12 14

dim. *p*

83 *fff*

8^{va} bassa

(M. 63 = ♩) Comme avant

85 *mf* *8^{va}*

8^{va} bassa

88 *p* *3* *dim.* *e* *allarg.* *poco* *a* *poco*

90 *pp* *f* *animato e rall.* *sec* *dim.* *pp*

sans pedal

A Baratinha de Papel

Prole do Bebê No 2

Heitor Villa-Lobos

Quasi lento (M: 76 = ♩)
Presque lent

Piano

5

9

13

17

cresc. e molto affret.

a tempo

glissando

Editado por Walter Nery
em 17 de abril de 2012

4

65 *M.G.* *>* *M.G.* *>* *8va* *gliss.*

67

70

73

75 *poco allarg.* *rf* *rf* *rf*

77 *f* *p* *rf* *>* *a tempo* *ff*

O Gatinho de Papelão

Os Bichinhos

H. Villa-Lobos

Vagaroso (M: 69 =)
Lentement

Piano

mf *con pedale* *f* *p*

toujours bien chanté

M.G.

M.G.

Cédez

2

14 *Un peu animé* *Cédez*

17 *Tempo 1°* *Animé* *A Tempo*

20 *8va* *rapide* *f* *gliss.* *p* *rf* *p*

22 *Rall.* *Molto Lento* *p* *mollemente*

25

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 14 to 25. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 14 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking of 'Un peu animé'. Measure 17 introduces 'Tempo 1°' and 'Animé' markings, with a crescendo (*cresc.*) leading into a section marked 'A Tempo'. Measure 20 features an 8va (octave) marking, a 'rapide' (fast) section, and a glissando (*gliss.*) marked with a forte (*f*) dynamic. The piece then transitions to a piano (*p*) dynamic and a 'Molto Lento' (very slow) tempo. Measure 22 includes a 'Rall.' (rallentando) marking and a 'mollemente' (moderately) marking. The score concludes with measure 25, which continues the 'Molto Lento' tempo.

28 *Poco rall.*

31 *cresc.* *ff* *grandioso e sempre mollemente*

34 *p*

37 *rit.* *Poco rall.*

40 *a tempo* *Rall.* *mf* *pp* *p* *pp* *p* *ff* *ppp* 8va bassa - - - -

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 28-30) begins with a *Poco rall.* marking and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system (measures 31-33) includes a *cresc.* marking and a fortissimo (*ff*) dynamic, with the instruction *grandioso e sempre mollemente*. The third system (measures 34-36) starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 37-39) includes a *rit.* marking and another *Poco rall.* instruction. The fifth system (measures 40-42) begins with *a tempo* and *Rall.* markings, showing a range of dynamics from *mf* to *ppp*, and ends with an 8va bassa instruction.