

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LUCAS SANTOS GONÇALVES

**PROLE DO BEBÊ N.º 2 “OS BICHINHOS” DE HEITOR VILLA-LOBOS:  
ASPECTOS IDIOMÁTICOS E INTERPRETATIVOS**

São Paulo

2022



LUCAS SANTOS GONÇALVES

**PROLE DO BEBÊ N.º 2 “OS BICHINHOS” DE HEITOR VILLA-LOBOS:  
ASPECTOS IDIOMÁTICOS E INTERPRETATIVOS**

Versão original

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

Área de Concentração: Processos de Criação Musical - Performance

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 14 de Dezembro de 2022. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da ECA-USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco.

São Paulo  
2022

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  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Gonçalves, Lucas Santos  
PROLE DO BEBÊ Nº2 "OS BICHINHOS" DE HEITOR VILLA-LOBOS:  
ASPECTOS IDIOMÁTICOS E INTERPRETATIVOS / Lucas Santos  
Gonçalves; orientadora, Luciana Sayure Shimabuco. - São  
Paulo, 2022.  
392 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Villa-Lobos. 2. Obras para piano. 3. Prole do Bebê  
nº. 2. 4. Performance. 5. Procedimentos de Estudo. I.  
Shimabuco, Luciana Sayure. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Dissertação de autoria de Lucas Santos Gonçalves, sob o título **Prole do Bebê nº. 2 “Os Bichinhos” de Heitor Villa-Lobos: aspectos idiomáticos e interpretativos**, apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Processos de Criação Musical - Performance, aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ pela comissão julgadora constituída pelos doutores:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Presidente

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_

*Ao Leandro Motta, com afeto.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que me apresentaram a música e o piano e nunca mediram esforços para me apoiar em todos os meus projetos e decisões.

Gratidão eterna à minha mestra e orientadora, professora Luciana Sayure, que acreditou em mim, um pianista com praticamente nenhuma experiência acadêmica, e me aceitou para o mestrado. Por me guiar em cada passo e ser compreensiva nos momentos difíceis que passamos ao longo da pesquisa, e, evidentemente, pelas muitas aulas de piano que tanto me inspiram e despertam em mim a vontade de ser artista.

Ao Leandro que carinhosamente cedeu horas e horas no auxílio à leitura e exemplos musicais, além do apoio incondicional.

Ao meu melhor amigo/irmão, Matheus Cavalari, pelas horas dedicadas na gravação dos exemplos musicais e pelo apoio de sempre.

Aos professores que fizeram parte da banca de qualificação: o querido mestre Eduardo Monteiro e a competentíssima e querida Adriana Lopes Moreira, muito obrigado!

Aos meus amigos Victor Ribeiro, Christiane Sales e Marina Tavares pelo companheirismo.

Às minhas professoras de idiomas Mariela Reggiane e Patrícia Nero pelas aulas incríveis, sem as quais a realização deste mestrado não seria possível.

Agradeço especialmente ao Museu Villa-Lobos em nome de Pedro Belchior e ao professor Silvio Ferraz, pela disponibilização dos manuscritos de Heitor Villa-Lobos da suíte Prole do Bebê nº. 2.

Agradeço aos meus alunos por alegrarem os meus dias e aos meus colegas de trabalho no Theatro Municipal de São Paulo, no Instituto Fukuda de Música e no Centro Suzuki de Educação Musical pelo companheirismo e apoio.

Aos professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP (CMU) por contribuírem grandemente com a minha formação musical profissional.

Por fim, agradeço ao meu amigo Danilo Alves pela editoração minuciosa deste trabalho.

*“Considerem minhas obras como cartas que  
escrevi à posteridade, sem esperar resposta...”*

*(Heitor Villa-Lobos)*



## RESUMO

GONÇALVES, Lucas Santos. **Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos” de Heitor Villa-Lobos: aspectos idiomáticos e interpretativos**. 2022. 359 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho propõe uma investigação técnico-interpretativa da suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* de Heitor Villa-Lobos, bem como elucidar os procedimentos de estudo que são importantes durante o processo de aprendizado de cada uma das nove peças, objetivando a performance da obra completa. Para tanto, apresenta em seus dois capítulos a idiomática pianística villalobiana e inter-relaciona parâmetros musicais e seus conceitos com a interpretação musical e a prática da performance, baseado em autores tais como Almeida (2011), Berry (1987), Kostka (2012), Lima (1969), Magalhães (1994), Mesquita (2006), Moreira (2008), Nery (2012), Queiroz (2013), Salles (2009), Salles/Arcanjo (2022), Salles/Dudeque (2017), Shimabuco (2012) e Tarasti (2021). O primeiro capítulo aborda as características que perpassam a obra para piano de Villa-Lobos, dimensionando a textura e a topografia do teclado como alicerces deste compositor, não obstante, propõe um estudo da notação utilizada no intuito de demonstrar suas aplicações interpretativas. O segundo capítulo apresenta de forma linear as nove peças sob o viés interpretativo ao tratar de aspectos como caráter, fraseado, condução, equilíbrio e pedalização. Além disto, analisa as gravações de intérpretes que registraram a suíte na íntegra. A conclusão releva que a idiomática utilizada e o entendimento da textura impactam as escolhas interpretativas e, conseqüentemente, geram implicações para o momento da performance.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos. Obras para Piano. Prole do Bebê N.º. 2. Performance. Procedimentos de estudo.

## ABSTRACT

GONÇALVES, Lucas Santos. **Heitor Villa-Lobos's Baby's Family n.º. 2 "The Little Pets": idiomatic and interpretative aspects.** 2022. 359 p. Dissertation (Master in Music) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work proposes a technical-interpretative investigation of the suite *Baby's Family n.º. 2 "The Little Pets"* by Heitor Villa-Lobos and elucidates the study procedures that are important during the learning process of each of the nine pieces, aiming at the performance of the complete work. In order to do so, it presents in its two chapters villalobian pianistic idiomatic. It interrelates musical parameters and their concepts with lyrical interpretation and performance practice, based on authors such as Almeida (2011), Berry (1987), Kostka (2012), Lima (1969), Magalhães (1994), Mesquita (2006), Moreira (2008), Nery (2012), Queiroz (2013), Salles (2009), Salles/Arcanjo (2022), Salles/Dudeque (2017), Shimabuco (2012) and Tarasti (2021). The first chapter addresses the characteristics that permeate Villa-Lobos's piano work, dimensioning the texture and topography of the keyboard as foundations of this composer, nevertheless, it proposes a study of the notation used in order to demonstrate its interpretative applications. The second chapter presents the nine pieces in a linear way under the interpretative bias when dealing with aspects such as character, phrasing, driving, balance, and pedaling. In addition, it analyzes the recordings of interpreters who recorded the complete suite. The conclusion reveals that the writing style used and the understanding of the texture impact the interpretive choices and, consequently, generate implications for the moment of the performance.

**Keywords:** Villa-Lobos. Works for Piano. Baby's Family No. 2. Performance. Study procedures.

## LISTA DE FIGURAS

### CAPITULO 1

<b>Figura 1</b> – Padrão rítmico-textural em <i>A História da Caipirinha</i> , c. 1-8. ....	14
<b>Figura 2</b> – Ausência de melodia definida, padrão rítmico textural e sobreposição de componentes em <i>Lindos olhos que ella tem...</i> , c. 1-6. ....	15
<b>Figura 3</b> – Padrão rítmico-textural em <i>Zangou-se o cravo com a Rosa</i> , c. 1-13. ....	15
<b>Figura 4</b> – Padrão rítmico-textural e Tema com todas as notas acentuadas em <i>Uma, duas angolinhas</i> , c. 1-12. ....	16
<b>Figura 5</b> – Comparação entre excertos de <i>Schoroventide dos Três Movimentos do Ballet Petrushka</i> de Stravinsky (c.168-169) e <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 50-51. ....	19
<b>Figura 6</b> – Comparação entre excertos de <i>Botafogo</i> de Darius Milhaud, c. 29-30, e <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 67-68. ....	19
<b>Figura 7</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 5-12. ....	21
<b>Figura 8</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 3-6. ....	21
<b>Figura 9</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 40-49. ....	22
<b>Figura 10</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>Tira o seu pésinho</i> , c. 1-7. ....	22
<b>Figura 11</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>Tira o seu pésinho</i> , c. 33-39. ....	22
<b>Figura 12</b> – Textura homofônica (melodia acompanhada) em <i>As Peripécias do Trapeirozinho</i> , c. 1-3. ....	23
<b>Figura 13</b> – Melodia acompanhada em estilo de valsa em <i>Tristorosa</i> , c. 6-14. ....	23
<b>Figura 14</b> – Melodia acompanhada em <i>Branquinha, a boneca de louça</i> , c. 16-25. ....	23
<b>Figura 15</b> – Melodia acompanhada com alternância entre as mãos em <i>Passa, Passa, Gavião</i> , c. 15-19. ....	24
<b>Figura 16</b> – Textura heterofônica em movimento contrário em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 38-44. ....	24
<b>Figura 17</b> – Textura heterofônica em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 45-50. ....	25
<b>Figura 18</b> – Textura heterofônica em <i>Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-12. ....	25
<b>Figura 19</b> – Textura heterofônica em <i>As Três Marias</i> , c. 1-3. ....	26
<b>Figura 20</b> – Textura em camadas em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 5-9. ....	26

<b>Figura 21</b> – Textura em camadas com movimentos paralelos de acordes com segundas acrescentadas em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 84-93.....	27
<b>Figura 22</b> – Textura em camadas com movimentos paralelos de acordes com quartas sobrepostas em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 98-105.....	27
<b>Figura 23</b> – Textura em quatro camadas e cinco componentes texturais em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-8. ....	28
<b>Figura 24</b> – Textura em duas camadas e três componentes texturais em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 5-8. ....	28
<b>Figura 25</b> – Textura em camadas em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 14-16.....	29
<b>Figura 26</b> – Textura em camadas em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-55.....	29
<b>Figura 27</b> – Textura em camadas em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 62-75.....	30
<b>Figura 28</b> – Textura em camadas constituída de seis componentes texturais em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-80. ....	31
<b>Figura 29</b> – Enlace textural pela sobreposição de camadas em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16.....	31
<b>Figura 30</b> – Textura em camadas constituída por uma melodia e dois acompanhamentos em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 122-125. ....	32
<b>Figura 31</b> – Textura em camadas com resultante polirrítmica em <i>Chôros n.º 5 “Alma Brasileira”</i> , c. 46- 49.....	32
<b>Figura 32</b> – Textura em camadas em <i>O Ginête do Pierrozinho</i> , c. 11-17.....	33
<b>Figura 33</b> – Textura em camadas em <i>O Chicote do Diabinho</i> , c. 24-33.....	33
<b>Figura 34</b> – Textura em duas camadas e quatro componentes texturais em <i>Nesta Rua, Nesta Rua</i> , c. 27-32. ....	34
<b>Figura 35</b> – Textura estratificada na <b>Seção A</b> de <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1-8.....	34
<b>Figura 36</b> – Textura estratificada na <b>Seção B</b> de <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 48-62.....	35
<b>Figura 37</b> – Textura pontilhista na <i>coda</i> de <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 77-79.....	35
<b>Figura 38</b> – Textura pontilhista na <i>coda</i> de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 26-29.....	36
<b>Figura 39</b> – Textura pontilhista na <i>coda</i> de <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 129-138.....	36
<b>Figura 40</b> – Textura pontilhista na <i>coda</i> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 91.....	36
<b>Figura 41</b> – Textura pontilhista entre as <b>Seções B e C</b> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 58-66. .	36
<b>Figura 42</b> – Melodia de timbres na textura de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-16.....	37
<b>Figura 43</b> – Massa sonora na canção folclórica <i>Fui no Tororó</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 61-66.....	38
<b>Figura 44</b> – Massa sonora na cadência de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 20-21. ....	39

<b>Figura 45</b> – Massa sonora em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 83-84. ....	39
<b>Figura 46</b> – Massa sonora em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 130-133. ....	39
<b>Figura 47</b> – Massa sonora resultante de um processo de iteração e aglomeração em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 1-11. ....	40
<b>Figura 48</b> – Massa sonora resultante do processo estendido de iteração e aglomeração em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 165-178. ....	40
<b>Figura 49</b> – Profusão de indicações articulatórias em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 49-59. ...	42
<b>Figura 50</b> – Utilização da expressão <i>en dehors</i> na suíte <i>Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”</i> . ....	43
<b>Figura 51</b> – Utilização da expressão <i>Chanté</i> na suíte <i>Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”</i> ...	44
<b>Figura 52</b> – Notação de <i>tenuti</i> sobre Tema inicial de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-2. ...	44
<b>Figura 53</b> – Indicações diversas para os Temas da <i>Prole do Bebê n.º 2</i> , de acordo com suas respectivas características texturais. ....	45
<b>Figura 54</b> – Hierarquização dos componentes texturais por meio da dinâmica. ....	47
<b>Figura 55</b> – Potencialização da dinâmica em <i>O Cravo Brigou com a Rosa</i> , c. 76-80. ....	48
<b>Figura 56</b> – Potencialização da dinâmica em <i>Que Lindos Olhos</i> , c. 69-73. ....	48
<b>Figura 57</b> – Contraste e amplitude sonora ( <i>ff-ppp</i> ) em <i>Que Lindos Olhos</i> , c. 26-33. ....	48
<b>Figura 58</b> – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de <i>O Camundongo de Massa</i> , MVL 1993-21-0363, p. 3-4. ....	49
<b>Figura 59</b> – <i>Ostinati</i> ao longo da <i>Prole do Bebê n.º 2</i> . ....	51
<b>Figura 60</b> – Uso da Topografia do Teclado na <i>Prole do Bebê n.º 2</i> . ....	53
<b>Figura 61</b> – Uso da Topografia do Teclado em <i>Impressões Seresteiras</i> , c. 204-210. ....	54
<b>Figura 62</b> – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em <i>Poema Singelo</i> , c. 41-43. ....	54
<b>Figura 63</b> – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em <i>O Cravo Brigou com a Rosa</i> , c. 1-7. ....	54
<b>Figura 64</b> – Uso da Topografia do Teclado na mão direita de <i>As Três Marias</i> , peça n.º 3, c. 1-4. ....	54
<b>Figura 65</b> – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em <i>O Polichinelo</i> , c. 1-3. ....	55
<b>Figura 66</b> – Padrão topográfico constituído por duas teclas brancas e duas teclas pretas em <i>A Bruxa</i> , na suíte <i>Prole do Bebê n.º 1</i> , c. 17-18. ....	55
<b>Figura 67</b> – Barras de compasso e linhas pontilhadas em <i>Cordes à vide</i> , c. 21-22. ....	141

## CAPITULO 2

### 2.1 A BARATINHA DE PAPEL

<b>Figura 1.1</b> – <i>Ostinato</i> na mão direita em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-4 .....	62
<b>Figura 1.2</b> – Notas acentuadas no <i>ostinato</i> de <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-4 .....	63
<b>Figura 1.3</b> – Melodia na mão esquerda em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 5-16.....	64
<b>Figura 1.4</b> – Melodia na mão direita e <i>ostinato</i> na esquerda em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 21-34.....	68
<b>Figura 1.5</b> – Clímax e transição para <b>Seção B</b> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 45-52.....	70
<b>Figura 1.6</b> – Melodia folclórica “ <i>Fui no Tororó</i> ” em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 53-60.....	73
<b>Figura 1.7</b> – Mudança no acompanhamento de “ <i>Fui no Tororó</i> ” em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 61-64.....	74
<b>Figura 1.8</b> – Nova edição: <i>No mesmo movimento</i> corrigido em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 61-64.....	74
<b>Figura 1.9</b> – Consequente da melodia folclórica em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 65-76. ....	76
<b>Figura 1.10</b> – Metáfora em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 77-79. ....	78
<b>Figura 1.11</b> – Sextinas no acompanhamento de <i>Fui no Tororó</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 67-69.....	80
<b>Figura 1.12</b> – Canção Folclórica “ <i>Fui no Tororó</i> ” extraída do <i>Guia Prático</i> . ....	80

### 2.2 O GATINHO DE PAPELÃO

<b>Figura 2.1</b> – <i>Ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 1-3.....	82
<b>Figura 2.2</b> – <i>Ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> e <i>Anquinhas</i> , c. 1-2, c. 1-2.....	82
<b>Figura 2.3</b> – <i>Ostinato</i> de <i>Oiseaux tristes</i> de Maurice Ravel, c. 18-20.....	83
<b>Figura 2.4</b> – Construção na <b>subseção A1</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-7.....	84
<b>Figura 2.5</b> – Fraseado do Tema 1 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-7.....	85
<b>Figura 2.6</b> – Consequente do Tema 1 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 8-13.....	86
<b>Figura 2.7</b> – Tema 2 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 14-21. ....	89
<b>Figura 2.8</b> – Melodia, <i>ostinato</i> e notas longas em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 24-30.....	94
<b>Figura 2.9</b> – <i>Anquinhas</i> , versão do <i>Guia Prático</i> , p. 17.....	95
<b>Figura 2.10</b> – Transição para o <i>Grandioso</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 31-32.....	96

<b>Figura 2.11</b> – <i>Grandioso e sempre mollemente</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 33-40. ....	98
<b>Figura 2.12</b> – “Gongo” em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 43. ....	99
<b>Figura 2.13</b> – Rascunhos em manuscrito de <i>O Gatinho de Papelão</i> , MVL 1994-21-0060, p. 3. .....	100

### 2.3 O CAMUNDONGO DE MASSA

<b>Figura 3.1</b> – <i>Ostinato</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-2. ....	104
<b>Figura 3.2</b> – Condução das notas acentuadas no <i>ostinato</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-2. .....	104
<b>Figura 3.3</b> – Transição para <b>A2</b> com ascensão do <i>ostinato</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 10-11. ....	106
<b>Figura 3.4</b> – Transição para <b>A2</b> com ascensão do <i>ostinato</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 10-11. ....	107
<b>Figura 3.5</b> – <b>Subseção A2</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 13-19. ....	110
<b>Figura 3.6</b> – Tema 3 em <i>chanté</i> na <b>subseção A3</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 28. ....	111
<b>Figura 3.7</b> – Pedalização na <b>Seção A</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 20-24. ....	112
<b>Figura 3.8</b> – Ressonância contínua na transição entre as <b>Seções A e B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 43-48. ....	112
<b>Figura 3.9</b> – Fragmentos do manuscrito de <i>O Camundongo de Massa</i> , MVL 1993-21-0364, p. 1- 2. ....	116
<b>Figura 3.10</b> – Notação da <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 49-53. ....	119
<b>Figura 3.11</b> – Componentes texturais da <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 49-53. ....	120
<b>Figura 3.12</b> – Equilíbrio na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 69-72. ....	120
<b>Figura 3.13</b> – Supremacia textural da mão esquerda na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 49-50. ....	121
<b>Figura 3.14</b> – Pedalização na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 60-61. ....	121
<b>Figura 3.15</b> – <b>Subseção B2</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 84-96. ....	122
<b>Figura 3.16</b> – Clímax de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 98-109. ....	123
<b>Figura 3.17</b> – Clímax da <i>Mephisto-Waltzer</i> , c. 791-795. ....	124
<b>Figura 3.18</b> – Transição entre as <b>Seções B e A'</b> em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 115-124. ....	128
<b>Figura 3.19</b> – Introdução da <b>Seção A'</b> em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 125-128. ....	129
<b>Figura 3.20</b> – Comparação rítmica entre <b>A e A'</b> em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 5-6. ....	129
<b>Figura 3.21</b> – Comparação rítmica entre <b>A e A'</b> em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 129-132. ....	130

<b>Figura 3.22</b> – Final de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 170-173.....	130
--	-----

## 2.4 O CACHORRINHO DE BORRACHA

<b>Figura 4.1</b> – Dimensão textural em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-2. ....	133
--	-----

<b>Figura 4.2</b> – Divisão textural em quatro componentes em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-2. .....	134
---	-----

<b>Figura 4.3</b> – Divisão textural em cinco componentes em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 9-10. .....	135
---	-----

<b>Figura 4.4</b> – Dimensão textural em <i>Que Lindos Olhos</i> , c. 34-39. ....	136
---	-----

<b>Figura 4.5</b> – Melodia de Timbres em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-16.....	138
---	-----

<b>Figura 4.6</b> – Primeiro compasso das peças 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9 de <i>A Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”</i> .....	139
--	-----

<b>Figura 4.7</b> – Métrica em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	139
--	-----

<b>Figura 4.8</b> – Barras de compasso e linhas pontilhadas em <i>Touches bloquées</i> , c. 1-5. ....	141
---	-----

<b>Figura 4.9</b> – Pausas entre parênteses em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-6.....	142
---	-----

<b>Figura 4.10</b> – Hierarquia textural indicada com <i>rf</i> >, acentos, <i>tenuti</i> e dinâmicas em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 3-5. ....	146
--	-----

<b>Figura 4.11</b> – Ênfase nas notas Si com <i>rf</i> > em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 20, 26 e 27... ..	146
---	-----

<b>Figura 4.12</b> – Acordes em <i>tenuto</i> em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 9-10.....	149
--	-----

<b>Figura 4.13</b> – Condução e fluxo musical em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 9-16. ....	151
---	-----

<b>Figura 4.14</b> – Rascunhos em manuscrito de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , MVL 1993-21-0366, p. 7.....	152
---	-----

<b>Figura 4.15</b> – Clímax em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 17-19. ....	153
--	-----

<b>Figura 4.16</b> – Cadência em teclas pretas e brancas em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 19. ....	154
--	-----

<b>Figura 4.17</b> – Rascunhos em manuscrito de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , MVL 1993-21- 0366, p. 2. ....	155
---	-----

<b>Figura 4.18</b> – Pedalização em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 18-23. ....	157
---	-----

<b>Figura 4.19</b> – <i>Coda</i> “latido de cachorro” em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 26-29. ....	159
--	-----

## 2.5 O CAVALINHO DE PAU

<b>Figura 5.1</b> – Motivo do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1.....	162
--	-----



<b>Figura 5.2</b> – Gestos com efeito de pequenos <i>glissandi</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 34, 61, 62, 73 e 130. ....	162
<b>Figura 5.3</b> – Direcionamentos distintos do motivo do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1-16. ....	165
<b>Figura 5.4</b> – <b>Subseção A2</b> de <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 17-34. ....	167
<b>Figura 5.5</b> – Transformações do motivo do cavalinho na <b>Seção B</b> de <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 35-57. ....	171
<b>Figura 5.6</b> – <i>Staccato</i> com ligadura no extremo grave do piano em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 58-62. ....	173
<b>Figura 5.7</b> – Transição para a <b>Seção C</b> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 63-68. ....	174
<b>Figura 5.8</b> – <i>Garibaldi foi a missa</i> do <i>Guia Prático</i> , p. 79. ....	175
<b>Figura 5.9</b> – <b>Seção C</b> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 69-91. ....	175
<b>Figura 5.10</b> – Clímax da <b>Seção C</b> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 92-97. ....	177
<b>Figura 5.11</b> – Compassos iniciais da <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 98-101. ....	178
<b>Figura 5.12</b> – <i>Coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 102-131. ....	178
<b>Figura 5.13</b> – Motivos finais do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 132-138. ....	181

## 2.6 O BOIZINHO DE CHUMBO

<b>Figura 6.1</b> – Baixo, <i>ostinato</i> e entrada da melodia no c. 5 em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 1-9. ....	184
<b>Figura 6.2</b> – Transformação do <i>ostinato</i> em conjunto de semicolcheias na mão direita em direção ao ápice melódico em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 10-12. ....	186
<b>Figura 6.3</b> – Agógica e Textura. Aparição do motivo do boi em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 13-19. ....	187
<b>Figura 6.4</b> – Fragmentos em manuscrito de <i>O Boizinho de Chumbo</i> , MVL 1993-21-0366, p. 1. ....	190
<b>Figura 6.5</b> – Trecho virtuosístico e pedalização em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 20-27. ....	191
<b>Figura 6.6</b> – Agógica, dinâmica e melodia no início da <b>Seção A'</b> de <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 28-36. ....	193
<b>Figura 6.7</b> – Movimentação agógica em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 37-44. ....	194
<b>Figura 6.8</b> – Movimentação agógica em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 45-49. ....	195
<b>Figura 6.9</b> – Construção textural em três camadas na <b>Seção C</b> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-62. ....	200

<b>Figura 6.10</b> – Rascunhos em manuscrito de <i>O Boizinho de Chumbo</i> , MVL 1993-21-0366, p. 6 e 8. ....	202
<b>Figura 6.11</b> – <i>Coda</i> de <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 63-76. ....	204
<b>Figura 6.12</b> – Fragmentos de rascunhos em manuscrito de <i>O Boizinho de Chumbo</i> , MVL 1993-21-0366, p. 4. ....	206

## 2.7 O PASSARINHO DE PANO

<b>Figura 7.1</b> – <i>Ostinato</i> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 1-5. ....	210
<b>Figura 7.2</b> – Entrada do Tema em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 6-12. ....	211
<b>Figura 7.3</b> – Diálogos no Tema de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 13-16. ....	212
<b>Figura 7.4</b> – Gestos rápidos em fusas em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 18-24. ....	213
<b>Figura 7.5</b> – Motivos <i>fff</i> em <i>dehors</i> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 25-30. ....	214
<b>Figura 7.6</b> – Hierarquia textural em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 31-37. ....	215
<b>Figura 7.7</b> – Movimento cadencial em <i>O Passarinho de Pano</i> , 38-44. ....	217
<b>Figura 7.8</b> – <b>Seção B</b> de <i>O Passarinho de Pano</i> c. 45-67. ....	218
<b>Figura 7.9</b> – Rascunhos em manuscrito de <i>O Passarinho de Pano</i> , MVL 1993-21-0365, p. 1-2. ....	219
<b>Figura 7.10</b> – Ambiente sonoro e <i>Ostinato</i> da <b>Seção C</b> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 67-68. ....	221
<b>Figura 7.11</b> – <b>Seção C</b> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 69-75. ....	222
<b>Figura 7.12</b> – Comparação da canção folclórica <i>Olha o Passarinho Dominé</i> em <i>Guia Prático</i> e <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 78-80. ....	222
<b>Figura 7.13</b> – Canção folclórica <i>Olha o Passarinho Dominé</i> e transição em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-82. ....	223
<b>Figura 7.14</b> – <i>Très vif</i> em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 83-84. ....	226
<b>Figura 7.15</b> – Final de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 85-91. ....	228

## 2.8 O URSINHO DE ALGODÃO

<b>Figura 8.1</b> – Condução musical e articulação na <b>subseção A1</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-12. ....	231
<b>Figura 8.2</b> – Ambiente sonoro da <b>subseção A2</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 13-26. ....	234
<b>Figura 8.3</b> – <i>rf&gt;p</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 63-64. ....	235

<b>Figura 8.4</b> – Condução dos acordes acentuados em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 13-16. ....	235
<b>Figura 8.5</b> – Condução melódica na <b>subseção A3</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 27-28. ..	237
<b>Figura 8.6</b> – <b>Subseção A3</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 27-36. ....	237
<b>Figura 8.7</b> – Semicolcheias alternadas na <i>Dança do Índio Branco</i> , c. 1-23. ....	238
<b>Figura 8.8</b> – Semicolcheias alternadas na <b>Seção B</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 36-57. .	239
<b>Figura 8.9</b> – Complexidade técnica em detrimento do Tema em oitavas em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 58-67. ....	241
<b>Figura 8.10</b> – Transição para a <b>Seção C</b> em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 65-75. ....	242
<b>Figura 8.11</b> – <i>Carneirinho, carneirão</i> em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 75-83. ....	245
<b>Figura 8.12</b> – <i>Carneirinho, carneirão</i> em <i>Guia Prático</i> . ....	245
<b>Figura 8.13</b> – <i>Carneirinho, Carneirão</i> em <i>Cirandinhas</i> , c. 22-29. ....	246
<b>Figura 8.14</b> – Tema secundário no componente inferior da mão direita em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 83-91. ....	248
<b>Figura 8.15</b> – Reprise de <i>Carneirinho, carneirão</i> em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 92-104. .	249
<b>Figura 8.16</b> – Transformação da atmosfera musical para a <i>coda</i> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 105-116. ....	250
<b>Figura 8.17</b> – <i>Coda</i> “ursão” de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 117-134. ....	251

## 2.9 O LOBOZINHO DE VIDRO

<b>Figura 9.1</b> – Massa sonora em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 1-11. ....	255
<b>Figura 9.2</b> – Componentes texturais de <i>Un peu moins</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. .	256
<b>Figura 9.3</b> – Temas 1 e 2 de <i>Un peu moins</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16 e 27-31. ....	257
<b>Figura 9.4</b> – Temas 1 de <i>Un peu moins</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 10-16. ....	260
<b>Figura 9.5</b> – Temas 2 de <i>Un peu moins</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 26-31. ....	260
<b>Figura 9.6</b> – Complexidade de execução em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 54-61. ....	261
<b>Figura 9.7</b> – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , MVL 1993-21-0363, p. 1. ....	265
<b>Figura 9.8</b> – Condução na <b>subseção B1</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 62-67. ....	266
<b>Figura 9.9</b> – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , MVL 1993-21-0363, p. 2. ....	267
<b>Figura 9.10</b> – Topografia do teclado nas “cascatas” da <b>subseção B1</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 67-72. ....	268
<b>Figura 9.11</b> – <i>Un peu lent</i> da <b>subseção B1</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 77-82. ....	269

<b>Figura 9.12</b> – Alterações na <b>subseção B1'</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 83-88. ....	270
<b>Figura 9.13</b> – Alterações na <b>subseção B1'</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 98-103. ....	270
<b>Figura 9.14</b> – Transição <i>Toujours animé</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 104-112. ....	272
<b>Figura 9.15</b> – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , MVL 1993- 21-0366, p. 5. ....	273
<b>Figura 9.16</b> – Contraste entre <i>Lourd</i> e <i>Animé</i> na <b>subseção B2</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 113- 114. ....	275
<b>Figura 9.17</b> – <b>Subseção B2</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 113-121. ....	276
<b>Figura 9.18</b> – Componentes texturais de <i>Marche</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 122-126. ....	277
<b>Figura 9.19</b> – Clímax da <b>subseção B3</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 126-133. ....	280
<b>Figura 9.20</b> – <i>Coda</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 165-181. ....	281

## LISTA DE TABELAS

### CAPITULO 1

<b>Tabela 1</b> – Guia de classificação em quatro categorias por HINSON (2000, p.22).....	11
<b>Tabela 2</b> – Lista de obras por ordem cronológica com classificação de nível .....	12
<b>Tabela 3</b> – Ordem crescente de andamento dos movimentos da <i>Prole do Bebê n.º. 2</i> .....	287
<b>Tabela 4</b> – Divisão dos movimentos da <i>A Prole do Bebê n.º. 2</i> por categorias.....	288

### CAPITULO 2

#### 2.1 A BARATINHA DE PAPEL

<b>Tabela 1.1</b> – Forma em <i>A Baratinha de Papel</i> . .....	61
<b>Tabela 1.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>A Baratinha de Papel</i> . .....	78

#### 2.2 O GATINHO DE PAPELÃO

<b>Tabela 2.1</b> – Forma em <i>O Gatinho de Papelão</i> . .....	81
<b>Tabela 2.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Gatinho de Papelão</i> . .....	101

#### 2.3 O CAMUNDONGO DE MASSA

<b>Tabela 3.1</b> – Forma em <i>O Camundongo de Massa</i> . .....	103
<b>Tabela 3.2</b> – Hierarquia de articulações na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> . .....	119
<b>Tabela 3.3</b> – Direcionamento e construção da dinâmica na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 84-114. ....	127
<b>Tabela 3.4</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Camundongo de Massa</i> . .....	131

#### 2.4 O CACHORRINHO DE BORRACHA

<b>Tabela 4.1</b> – Forma em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . .....	132
<b>Tabela 4.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . .....	144

<b>Tabela 4.3</b> – Comparação metronômica entre <b>subseções</b> na interpretação de Rubinsky em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> .....	144
--	-----

## 2.5 O CAVALINHO DE PAU

<b>Tabela 5.1</b> – Forma em <i>O Cavalinho de Pau</i> .....	161
<b>Tabela 5.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Cavalinho de Pau</i> .....	182

## 2.6 O BOIZINHO DE CHUMBO

<b>Tabela 6.1</b> – Forma em <i>O Boizinho de Chumbo</i> .....	183
<b>Tabela 6.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Boizinho de Chumbo</i> .....	207

## 2.7 O PASSARINHO DE PANO

<b>Tabela 7.1</b> – Forma em <i>O Passarinho de Pano</i> .....	209
<b>Tabela 7.2</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Passarinho de Pano</i> .....	229

## 2.8 O URSINHO DE ALGODÃO

<b>Tabela 8.1</b> – Forma em <i>O Ursozinho de Algodão</i> .....	230
<b>Tabela 8.2</b> – Dinâmica em <i>O Ursozinho de Algodão</i> .....	242
<b>Tabela 8.3</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Ursozinho de Algodão</i> .....	253

## 2.9 O LOBOZINHO DE VIDRO

<b>Tabela 9.1</b> – Forma em <i>O Lobosinho de Vidro</i> .....	254
<b>Tabela 9.2</b> – Estrutura formal na <b>Seção A</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> .....	263
<b>Tabela 9.3</b> – Comparação metronômica entre indicações e gravações em <i>O Lobosinho de Vidro</i> .....	283

## LISTA DE EXEMPLOS

### CAPITULO 1 - CONCLUSÕES

<b>Exemplo 1</b> – Performances da obra completa pelo autor. ....	7
<b>Exemplo 2</b> – <i>Valsa Romântica</i> , por Sônia Rubinsky. ....	9
<b>Exemplo 3</b> – <i>Hommage à Chopin</i> , por Luciana Sayure. ....	9

### CAPITULO 2

#### 2.1 A BARATINHA DE PAPEL

<b>Exemplo 1.1</b> - Notas acentuadas do <i>ostinato</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-4. ....	63
<b>Exemplo 1.2</b> - Equilíbrio sonoro do <i>ostinato</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-4. ....	63
<b>Exemplo 1.3</b> - Fraseado no motivo inicial do Tema 1 em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 5-8. ....	64
<b>Exemplo 1.4</b> – Tocar um componente e ouvir a gravação do outro em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-18. ....	65
<b>Exemplo 1.5</b> – Notas acentuadas do <i>ostinato</i> com os Temas em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 5-8. .....	66
<b>Exemplo 1.6</b> - <i>Ostinato</i> sem acentuações e Tema 1 sonoro em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1-13. .....	66
<b>Exemplo 1.7</b> - Agógica: indicação “a tempo” para o <i>glissando</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 1- 18. ....	66
<b>Exemplo 1.8</b> - Passagem do <i>ostinato</i> da mão direita para a esquerda em <i>A Baratinha de</i> <i>Papel</i> , c. 17-20. ....	67
<b>Exemplo 1.9</b> - Passatempo: passagem do <i>ostinato</i> da mão direita para a esquerda em <i>A</i> <i>Baratinha de Papel</i> , c. 17-20. ....	68
<b>Exemplo 1.10</b> - Condução do Tema 2 em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 23-30. ....	69
<b>Exemplo 1.11</b> - Transição para a <b>Seção B</b> com preparação em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 31- 60. ....	71
<b>Exemplo 1.12</b> - Transição para a <b>Seção B</b> sem preparação ( <i>meno mosso</i> súbito) em <i>A</i> <i>Baratinha de Papel</i> , c. 31-60. ....	71
<b>Exemplo 1.13</b> - Transição para a <b>Seção B</b> de Bärenzzen em <i>A Baratinha de Papel</i> . ....	71

<b>Exemplo 1.14</b> - Transição para a <b>Seção B</b> de Schic em <i>A Baratinha de Papel</i> .....	71
<b>Exemplo 1.15</b> - Transição para a <b>Seção B</b> de Castro em <i>A Baratinha de Papel</i> .....	72
<b>Exemplo 1.16</b> - Transição para a <b>Seção B</b> de Rubinsky em <i>A Baratinha de Papel</i> .....	72
<b>Exemplo 1.17</b> – Tema folclórico com as notas acentuadas do <i>ostinato</i> em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 53-60.....	74
<b>Exemplo 1.18</b> - Gesto rápido em notas pequenas em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 61.....	75
<b>Exemplo 1.19</b> - Topografia do teclado no acompanhamento do consequente da canção folclórica em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 68-74.....	77
<b>Exemplo 1.20</b> - Ritmos em grupo no consequente da canção folclórica em <i>A Baratinha de Papel</i> , c. 68-74.....	77

## 2.2 O GATINHO DE PAPELÃO

<b>Exemplo 2.1</b> – <i>Ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 1-3.....	84
<b>Exemplo 2.2</b> – Condução na <b>subseção A1</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-13.....	84
<b>Exemplo 2.3</b> – Fraseado do Tema 1 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-7.....	85
<b>Exemplo 2.4</b> – Notas longas tocadas simultaneamente no acompanhamento do Tema 1 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-9.....	87
<b>Exemplo 2.5</b> – Notas longas em arpejo no acompanhamento do Tema 1 em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-9.....	87
<b>Exemplo 2.6</b> – Melodia + <i>ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-13.....	88
<b>Exemplo 2.7</b> – <i>Ostinato</i> + notas longas em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-13.....	88
<b>Exemplo 2.8</b> – Melodia + notas longas em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 4-13.....	89
<b>Exemplo 2.9</b> – Controle sonoro do <i>ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 14-20.....	91
<b>Exemplo 2.10</b> – Agógica regular na <b>subseção A2</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 14-23.....	91
<b>Exemplo 2.11</b> – Agógica: <i>cédez, un peu animé, tempo 1º, Animé e Rall</i> na <b>subseção A2</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 14-23.....	91
<b>Exemplo 2.12</b> – Melodia em oitavas na <b>subseção A2</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 18-20.....	92
<b>Exemplo 2.13</b> – <i>Glissando</i> na <b>subseção A2</b> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 20.....	92
<b>Exemplo 2.14</b> – <i>Ostinato</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 24-29.....	94
<b>Exemplo 2.15</b> – Fraseado de <i>Anquinhas</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 24-31.....	96
<b>Exemplo 2.16</b> – Transição para o <i>Grandioso</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 31-32.....	97
<b>Exemplo 2.17</b> – <i>Grandioso e sempre mollemente</i> em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 33-40.....	98
<b>Exemplo 2.18</b> – “Gongo” em <i>O Gatinho de Papelão</i> , c. 43.....	99



### 2.3 O CAMUNDONGO DE MASSA

<b>Exemplo 3.1</b> – Condução das notas acentuadas no <i>ostinato</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-2. ....	104
<b>Exemplo 3.2</b> – Estudo dos polegares do Tema 1 na mão direita de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 3-7. ....	105
<b>Exemplo 3.3</b> – Estudo em oitavas do Tema 1 na mão direita de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 3-7. ....	105
<b>Exemplo 3.4</b> – Condução do Tema 1 na mão direita de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 3-7. .	105
<b>Exemplo 3.5</b> – Articulação na transição para <b>A2</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 10-12. ...	106
<b>Exemplo 3.6</b> – Resolução do <i>quase gliss.</i> pela pianista Anna Stella Schic em <i>O Camundongo de Massa</i> . ....	107
<b>Exemplo 3.7</b> – Resolução do <i>quase gliss.</i> pela pianista Aline Van Bärenzen em <i>O Camundongo de Massa</i> . ....	108
<b>Exemplo 3.8</b> – Resolução do <i>quase gliss.</i> pelo pianista Marc-André Hamelin em <i>O Camundongo de Massa</i> . ....	108
<b>Exemplo 3.9</b> – Estudo do polegar no <i>quase gliss.</i> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 12. ....	108
<b>Exemplo 3.10</b> – Estudo de oitavas <i>quase gliss.</i> com extensão de uma oitava de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 12. ....	109
<b>Exemplo 3.11</b> – Estudo do <i>quase gliss.</i> com extensão de duas oitavas de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 12. ....	109
<b>Exemplo 3.12</b> – Movimento para o <i>ostinato</i> de <b>A2</b> em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 13-14. ....	110
<b>Exemplo 3.13</b> – Articulação e condução do Tema 2 em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 13-27. ....	111
<b>Exemplo 3.14</b> – <i>Ostinato</i> com semicolcheias simultâneas em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-2. ....	113
<b>Exemplo 3.15</b> – <i>Ostinato</i> das <b>subseções A1</b> e <b>A2</b> com metrônomo em <i>O Camundongo de massa</i> , c. 1-27. ....	113
<b>Exemplo 3.16</b> – <i>Ostinato</i> em moldes, <b>subseções A1</b> e <b>A2</b> , com os Temas em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-27. ....	114
<b>Exemplo 3.17</b> – Notas acentuadas do <i>ostinato</i> , <b>subseções A1</b> e <b>A2</b> com os Temas em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-27. ....	114

<b>Exemplo 3.18</b> – Progressão de metrônomo das <b>subseções A1 e A2</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-27.....	114
<b>Exemplo 3.19</b> – Ritmos em grupo para a <b>subseção A1</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-10. .....	115
<b>Exemplo 3.20</b> – Ritmos deslocados para as <b>subseções A1 e A2</b> de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 1-27.....	115
<b>Exemplo 3.21</b> – Pedalização na <b>Seção B</b> de <i>O Camundongo de massa</i> , c. 60-65.....	122
<b>Exemplo 3.22</b> – Polegar dos intervalos de quarta sobre quarta em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	125
<b>Exemplo 3.23</b> – Dedos 1 e 5 dos intervalos de quarta sobre quarta em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	125
<b>Exemplo 3.24</b> – Dedos 1 e 2 dos intervalos de quarta sobre quarta em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	125
<b>Exemplo 3.25</b> – Dedos 2 e 5 dos intervalos de quarta sobre quarta em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	125
<b>Exemplo 3.26</b> – Mão direita nos intervalos de quarta sobre quarta em <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	126
<b>Exemplo 3.27</b> – Tema do clímax de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 99-109.....	126
<b>Exemplo 3.28</b> – Componentes superior e inferior no clímax de <i>O Camundongo de massa</i> , c. 97-113.....	126
<b>Exemplo 3.29</b> – Mão esquerda em dois componentes no clímax de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113.....	127
<b>Exemplo 3.30</b> – Mão direita e Tema no clímax de <i>O Camundongo de Massa</i> , c. 97-113. ...	127

## 2.4 O CACHORRINHO DE BORRACHA

<b>Exemplo 4.1</b> – Emissão do primeiro acorde de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1.....	145
<b>Exemplo 4.2</b> – Melodia em <i>tenuti</i> mais a mão esquerda de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-3.....	146
<b>Exemplo 4.3</b> – Realização das pausas entre parênteses em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-5.....	147
<b>Exemplo 4.4</b> – Pedalização do pianista Hamelin em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	148
<b>Exemplo 4.5</b> – Pedalização da pianista Bärenzen em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	148
<b>Exemplo 4.6</b> – Metrônomo de leitura para <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 1-14.....	149

<b>Exemplo 4.7</b> – Componentes texturais da mão direita divididos entre duas mãos em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-14. ....	150
<b>Exemplo 4.8</b> – Componentes texturais da mão esquerda divididos entre as duas mãos em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-14. ....	150
<b>Exemplo 4.9</b> – Mão esquerda separada em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 5-14. ....	150
<b>Exemplo 4.10</b> – Condução no clímax de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 17-18. ....	153
<b>Exemplo 4.11</b> – Procedimento de estudo para precisão rítmica no clímax de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 18-19. ....	154
<b>Exemplo 4.12</b> – Procedimento de estudo para a cadência de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 19. ....	156
<b>Exemplo 4.13</b> – Uso do pedal tonal pelo pianista Gabriel Casara em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	157
<b>Exemplo 4.14</b> – Retirada abrupta do pedal direito pela pianista Bärenzzen em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	158
<b>Exemplo 4.15</b> – Pedal direito contínuo pelo pianista Hamelin em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> . ....	158
<b>Exemplo 4.16</b> – Uso do pedal tonal em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 18-19. ....	158
<b>Exemplo 4.17</b> – Pedalização em <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 18-23. ....	159
<b>Exemplo 4.18</b> – Procedimento de estudo para a <i>coda</i> de <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , c. 26-29. ....	160

## 2.5 O CAVALINHO DE PAU

<b>Exemplo 5.1</b> – Movimentos de pulso para o motivo do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1. ....	163
<b>Exemplo 5.2</b> – Motivo do cavalinho com agrupamento de movimento em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1-2. ....	164
<b>Exemplo 5.3</b> – Motivo do cavalinho com pulso estático e baixo em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1-2. ....	164
<b>Exemplo 5.4</b> – Condução das sétimas no motivo do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 1-2. ....	165
<b>Exemplo 5.5</b> – Subseção A1 pela pianista Bärenzzen em <i>O Cavalinho de Pau</i> . ....	166
<b>Exemplo 5.6</b> – Componente inferior da mão direita com a mão esquerda em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 5-8. ....	166

<b>Exemplo 5.7</b> – Timbre do Tema na mão esquerda da <b>subseção A2</b> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 25-32. ....	168
<b>Exemplo 5.8</b> – Dissociação da mão direita no acompanhamento da <b>subseção A2</b> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 25-32. ....	168
<b>Exemplo 5.9</b> – Tocar de mãos separadas ouvindo a mão oposta em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 17-32. ....	168
<b>Exemplo 5.10</b> – Dissociação da mão direita junto com a mão esquerda em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 17-33. ....	169
<b>Exemplo 5.11</b> – Pedalização na <b>subseção A2</b> com Hamelin em <i>O Cavalinho de Pau</i> . ....	169
<b>Exemplo 5.12</b> – Pedalização na <b>subseção A2</b> com Barentzen em <i>O Cavalinho de Pau</i> . ....	169
<b>Exemplo 5.13</b> – Pedalização na <b>subseção A2</b> com Castro em <i>O Cavalinho de Pau</i> . ....	170
<b>Exemplo 5.14</b> – Motivo do cavalinho em toque <i>martellato</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 55-57. ....	171
<b>Exemplo 5.15</b> – <i>Staccato</i> parcialmente curto no <i>Meno mosso</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 35-41. ....	172
<b>Exemplo 5.16</b> – <i>Staccati</i> agrupados por moldes no <i>Animato</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 42-47. ....	172
<b>Exemplo 5.17</b> – Toque rápido e econômico no <i>Molto animato</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 48-54. ....	172
<b>Exemplo 5.18</b> – <i>Staccato</i> com ligadura no extremo grave do piano em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 58-62. ....	173
<b>Exemplo 5.19</b> – Procedimento de estudo para gestos <i>quase gliss.</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 61-62. ....	176
<b>Exemplo 5.20</b> – Pedalização nos compassos iniciais da <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 98-101. ....	178
<b>Exemplo 5.21</b> – Toque <i>martellato</i> no material temático da <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 102-114. ....	179
<b>Exemplo 5.22</b> – Estudo da mão direita separada na <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 102-114. ....	179
<b>Exemplo 5.23</b> – Estudo lento de mãos juntas na <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 102-114. ....	180
<b>Exemplo 5.24</b> – Construção da <i>coda</i> em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 102-131. ....	180
<b>Exemplo 5.25</b> – Precisão rítmica nos motivos finais do cavalinho em <i>O Cavalinho de Pau</i> , c. 132-138. ....	181

## 2.6 O BOIZINHO DE CHUMBO

<b>Exemplo 6.1</b> – Emissão do “chumbo” em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 1. ....	184
<b>Exemplo 6.2</b> – Articulação do <i>ostinato</i> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 2-3. ....	185
<b>Exemplo 6.3</b> – Melodia separada em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 5-11. ....	185
<b>Exemplo 6.4</b> – <i>Ostinato</i> tocado e melodia cantada em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 2-11. ....	186
<b>Exemplo 6.5</b> – Combinação de componentes em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 5-11. ....	186
<b>Exemplo 6.6</b> – Progressão de andamento de mãos separadas em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 14-20. ....	188
<b>Exemplo 6.7</b> – Dissociação da mão direita em duas vozes em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 14-19. ....	188
<b>Exemplo 6.8</b> – Estudo de mãos separadas tocando com a gravação da mão oposta em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 14-20. ....	188
<b>Exemplo 6.9</b> – Mão esquerda separada com metrônomo em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 20-26. ....	192
<b>Exemplo 6.10</b> – Mãos juntas com metrônomo em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 20-26. ....	192
<b>Exemplo 6.11</b> – Tema da <b>Seção B</b> na mão esquerda em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 34-44. ....	193
<b>Exemplo 6.12</b> – Tercinas em preto e branco em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 39-41. ....	194
<b>Exemplo 6.13</b> – Elementos isolados em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 45-49. ....	196
<b>Exemplo 6.14</b> – Mão direita em blocos em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 47-49. ....	196
<b>Exemplo 6.15</b> – <i>Gliss.</i> e <i>ostinato</i> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 45-47. ....	196
<b>Exemplo 6.16</b> – Tudo sem os <i>gliss.</i> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 45-47. ....	196
<b>Exemplo 6.17</b> – Condução em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 45-49. ....	197
<b>Exemplo 6.18</b> – Tema da mão direita separado em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-57. ....	198
<b>Exemplo 6.19</b> – <i>Ostinato</i> da mão esquerda separado em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-54. ....	198
<b>Exemplo 6.20</b> – <i>Ostinato</i> da mão direita separado em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-57. ....	198
<b>Exemplo 6.21</b> – Tema + <i>Ostinato</i> da mão esquerda em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-54. ....	198
<b>Exemplo 6.22</b> – Tema + <i>Ostinato</i> da mão direita em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-57. ....	199
<b>Exemplo 6.23</b> – <i>Ostinati</i> juntos, sem melodia, em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-57. ....	199
<b>Exemplo 6.24</b> – Todos os componentes juntos em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 50-57. ....	199
<b>Exemplo 6.25</b> – Condução para a <i>coda</i> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 58-63. ....	201
<b>Exemplo 6.26</b> – <i>Coda</i> em <i>O Boizinho de Chumbo</i> , c. 63-76. ....	205

## 2.7 O PASSARINHO DE PANO

<b>Exemplo 7.1</b> – Revoada de pássaros. ....	210
<b>Exemplo 7.2</b> – Estudo dos trêmulos sem <i>rf</i> > em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 1-5. ....	211
<b>Exemplo 7.3</b> – Estudo de mãos juntas sem as apogiaturas da mão esquerda em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 6-12. ....	212
<b>Exemplo 7.4</b> – Mão esquerda no andamento final em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 1-37. ....	213
<b>Exemplo 7.5</b> – Mão direita no andamento final em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 1-37. ....	213
<b>Exemplo 7.6</b> – Estudo de mãos juntas com trêmulos em notas longas em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 5-12. ....	213
<b>Exemplo 7.7</b> – Estudo dos gestos rápidos da mão direita em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 18, 20, 21, 23 e 31. ....	214
<b>Exemplo 7.8</b> – Individualização sonora da mão direita em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 32-36. ....	216
<b>Exemplo 7.9</b> – Movimento de pulso para a mão esquerda de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 32-35. ....	216
<b>Exemplo 7.10</b> – Estudo do gesto rápido da mão esquerda por posição em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 31-32. ....	216
<b>Exemplo 7.11</b> – Fusas por posições: simultâneas e melódicas, em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 41-44. ....	217
<b>Exemplo 7.12</b> – Estudo do gesto rápido descendente em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 44-45. ....	217
<b>Exemplo 7.13</b> – Fraseado da canção folclórica <i>Olha o passarinho dominé</i> , citada em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 78-81. ....	223
<b>Exemplo 7.14</b> – Estudo separado das quartas em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-82. ....	224
<b>Exemplo 7.15</b> – Quartas da mão direita e notas longas da mão esquerda em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-82. ....	224
<b>Exemplo 7.16</b> – <i>Ostinato</i> em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-79. ....	225
<b>Exemplo 7.17</b> – Quartas e <i>ostinato</i> em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-80. ....	225
<b>Exemplo 7.18</b> – <i>Ostinato</i> e notas longas da mão esquerda em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-80. ....	225
<b>Exemplo 7.19</b> – Transição para o <i>Trè Vif</i> por Fabiane de Castro em <i>O Passarinho de Pano</i> . ....	226
<b>Exemplo 7.20</b> – Transição para o <i>Trè Vif</i> por Lucas Gonçalves em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 76-82. ....	226
<b>Exemplo 7.21</b> – Dedilhados para o <i>Trè Vif</i> de <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 83-84. ....	227
<b>Exemplo 7.22</b> – Regularidade rítmica e memória em <i>O Passarinho de Pano</i> , c. 85-91. ....	228

## 2.8 O URSINHO DE ALGODÃO

<b>Exemplo 8.1</b> – Polegares da <b>subseção A1</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-6. ....	232
<b>Exemplo 8.2</b> – Estudo sem as apogiaturas em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-6. ....	233
<b>Exemplo 8.3</b> – Estudo com as apogiaturas em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-6. ....	233
<b>Exemplo 8.4</b> – Coordenação da <b>subseção A1</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 1-6. ....	233
<b>Exemplo 8.5</b> – Dedilhados para a <b>subseção A2</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 13-16. ....	236
<b>Exemplo 8.6</b> – Mão esquerda da <b>subseção A2</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 13-16. ....	236
<b>Exemplo 8.7</b> – Semicolcheias alternadas na <i>Dança do Índio Branco</i> , por Nelson Freire. ....	238
<b>Exemplo 8.8</b> – Semicolcheias alternadas na <b>Seção B</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> por Hamelin. .....	238
<b>Exemplo 8.9</b> – Semicolcheias da <b>Seção B</b> com igualdade em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 36-49. .....	240
<b>Exemplo 8.10</b> – Tema da <b>Seção B</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 40-49. ....	240
<b>Exemplo 8.11</b> – Construção do Tema em oitavas da <b>Seção B</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 58- 67. ....	241
<b>Exemplo 8.12</b> – Possibilidade de arranjo para <b>Seção B</b> de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 58-65. ....	241
<b>Exemplo 8.13</b> – Agrupamento dos motivos da mão direita em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 67-72. .....	243
<b>Exemplo 8.14</b> – Coordenação em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 67-72. ....	243
<b>Exemplo 8.15</b> – Condução dos acordes do motivo da canção folclórica em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 72-75. ....	243
<b>Exemplo 8.16</b> – Movimento para a realização do prenúncio da canção folclórica <i>Carneirinho</i> , <i>Carneirão</i> em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 72-74. ....	244
<b>Exemplo 8.17</b> – Condução harmônica de <i>Carneirinho</i> , <i>carneirão</i> em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 76-79. ....	246
<b>Exemplo 8.18</b> – Tema em nota simples junto com a mão esquerda em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 76-83. ....	247
<b>Exemplo 8.19</b> – Tema secundário de <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 83-87. ....	248
<b>Exemplo 8.20</b> – Tema secundário em nota simples junto com a mão esquerda em <i>O Ursozinho de Algodão</i> , c. 83-87. ....	248
<b>Exemplo 8.21</b> – Acentos com importância textural na mão esquerda de <i>O Ursozinho de algodão</i> , c. 110-113. ....	250

## 2.9 O LOBOZINHO DE VIDRO

<b>Exemplo 9.1</b> – Notas repetidas e pedalização em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 1-11. ....	256
<b>Exemplo 9.2</b> – Tema 1 de <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. ....	257
<b>Exemplo 9.3</b> – Tema 2 de <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 27-32. ....	258
<b>Exemplo 9.4</b> – Tema e lamento em <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. ....	258
<b>Exemplo 9.5</b> – Tema e faixa sonora em <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. ...	258
<b>Exemplo 9.6</b> – Lamento e faixa sonora em <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. .....	259
<b>Exemplo 9.7</b> – Junção dos componentes em <i>Un peu moins</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 11-16. .....	259
<b>Exemplo 9.8</b> – Procedimento de estudo para precisão rítmica em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 30- 31. ....	261
<b>Exemplo 9.9</b> – Mão esquerda com o primeiro tempo da mão direita em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 54-55 e 61-62. ....	262
<b>Exemplo 9.10</b> – Mão esquerda com o segundo tempo da mão direita em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 54-55 e 61-62. ....	262
<b>Exemplo 9.11</b> – Mão direita com primeiro tempo da mão esquerda em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 54-55 e 61-62. ....	262
<b>Exemplo 9.12</b> – Mão direita com segundo tempo da mão esquerda em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 54-55 e 61-62. ....	262
<b>Exemplo 9.13</b> – Procedimento de estudo sem os acordes em <i>fff</i> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 48-61. ....	263
<b>Exemplo 9.14</b> – Procedimento de estudo com omissão de elementos em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 48-62. ....	263
<b>Exemplo 9.15</b> – Pedalização na <b>subseção B1</b> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 62-67. ....	267
<b>Exemplo 9.16</b> – Coordenação (mão esquerda) na <b>subseção B1</b> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 67- 72. ....	268
<b>Exemplo 9.17</b> – Coordenação (mão direita) na <b>subseção B1</b> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 67-72. .....	269
<b>Exemplo 9.18</b> – Construção para o clímax da <b>subseção B1'</b> em <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 98- 103. ....	271
<b>Exemplo 9.19</b> – Aline van Bärenzen na <b>transição</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> . ....	274
<b>Exemplo 9.20</b> – Anna Stela Schic na <b>transição</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> . ....	274



<b>Exemplo 9.21</b> – Metrônomo 96 para semínima na <b>transição</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 104-112. ....	274
<b>Exemplo 9.22</b> – Polegares nos acordes paralelos da <b>subseção B2</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 113-114. ....	275
<b>Exemplo 9.23</b> – Estudo do polegar com mão oposta nos acordes paralelos da <b>subseção B2</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 113-114. ....	276
<b>Exemplo 9.24</b> – Pedalização na <b>subseção B2</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 119-121. ....	277
<b>Exemplo 9.25</b> – Componentes isolados da <b>subseção B3</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 122-126. ....	279
<b>Exemplo 9.26</b> – Componentes combinados da <b>subseção B3</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 122-126. ....	279
<b>Exemplo 9.27</b> – Hierarquia textural da <b>subseção B3</b> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 122-126. ...	279
<b>Exemplo 9.28</b> – Precisão rítmica na <i>coda</i> de <i>O Lobosinho de Vidro</i> , c. 176-181. ....	282

**LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SIMBOLOS.****ABREVIATURAS**

c.	Compasso
<i>cres.</i>	Crescendo
<i>dim.</i>	Diminuendo
<i>gliss.</i>	<i>Glissando</i>
Ex.	Exemplo
Fig.	Figura.
M-D ou M.D	Mão direita
M-E ou M.E	Mão esquerda
p.	Página

**SIMBOLOS**

#	Sustenido
b	Bemol
<b><i>p</i></b>	Para dinâmica <i>piano</i> e suas derivações (pianíssimo, mezzo piano, etc.)
<b><i>mp</i></b>	<i>Mezzo piano</i>
<b><i>mf</i></b>	<i>Mezzo forte</i>
<b><i>f</i></b>	Para dinâmica <i>forte</i> e suas derivações (fortíssimo, mezzo forte, etc.)
<b><i>rf</i></b> ou <b><i>rfz</i></b>	<i>Rinforzando</i> ou <i>rinforzato</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: A PROLE DO BEBÊ Nº. 2 E A IDIOMÁTICA PIANÍSTICA</b>	
<b>VILLALOBIANA.....</b>	<b>8</b>
1.1 <i>A OBRA PARA PIANO.....</i>	8
1.2 <i>A Prole do Bebê nº. 2: “Os Bichinhos” .....</i>	17
1.2.1 <i>Textura.....</i>	20
1.2.2 <i>Notação.....</i>	41
1.2.3 <i>Ostinato .....</i>	51
1.2.4 <i>A Topografia do Teclado.....</i>	52
1.2.5 <i>Textos: Títulos e Canções Folclóricas.....</i>	56
1.2.6 <i>Considerações.....</i>	57
<b>CAPÍTULO 2: QUESTÕES INTERPRETATIVAS E PROCEDIMENTOS DE</b>	
<b>ESTUDO.....</b>	<b>58</b>
2.1 <i>A BARATINHA DE PAPEL.....</i>	61
2.1.1 <i>Seção A (c. 1-52).....</i>	61
2.1.2 <i>Seção B (c. 53-79) .....</i>	73
2.1.3 <i>Andamentos: quadro comparativo de gravações .....</i>	78
2.2 <i>O GATINHO DE PAPELÃO.....</i>	81
2.2.1 <i>Seção A (c. 1-23).....</i>	81
2.2.2 <i>Seção B (c. 24-43) .....</i>	93
2.2.3 <i>Andamentos: quadro comparativo de gravações .....</i>	101
2.3 <i>O CAMUNDONGO DE MASSA .....</i>	103
2.3.1 <i>Seção A (1-48).....</i>	103
2.3.2 <i>Seção B (c. 49-124) .....</i>	118

2.3.3	Seção A' (c. 125-173).....	129
2.3.4	Andamentos: quadro comparativo de gravações.....	131
2.4	<i>O CACHORRINHO DE BORRACHA</i> .....	132
2.4.1	Textura.....	133
2.4.2	Métrica.....	138
2.4.3	Andamento .....	142
2.4.4	Questões Interpretativas .....	145
2.5	<i>O CAVALINHO DE PAU</i> .....	161
2.5.1	Seção A (c. 1-34).....	161
2.5.2	Seção B (c. 35-68).....	170
2.5.3	Seção C (c. 69-97).....	174
2.5.4	<i>Coda</i> (c. 98-138).....	177
2.5.5	Andamentos: quadro comparativo de gravações.....	182
2.6	<i>O BOIZINHO DE CHUMBO</i> .....	183
2.6.1	Seção A (c. 1-13).....	183
2.6.2	Seção B (c. 13-27).....	186
2.6.3	Seção A' (c. 28-49).....	192
2.6.4	Seção C (c. 50-62).....	197
2.6.5	<i>Coda</i> (c. 63-76).....	204
2.6.6	Andamentos: quadro comparativo de gravações.....	207
2.7	<i>O PASSARINHO DE PANO</i> .....	208
2.7.1	Seção A (c. 1-13).....	209
2.7.2	Seção B (c. 45-66).....	218
2.7.3	Seção C (c. 67-82).....	221
2.7.4	Seção D (c. 83-91).....	227

2.7.5	Andamentos: quadro comparativo de gravações .....	229
2.8	<i>O URZOZINHO DE ALGODÃO</i> .....	230
2.8.1	Seção A (c. 1-36) .....	230
2.8.2	Seção B (c. 36-75) .....	237
2.8.3	Seção C (c. 76-116) .....	245
2.8.4	<i>Coda</i> (c. 117-134) .....	250
2.8.5	Andamentos: quadro comparativo de gravações .....	251
2.9	<i>O LOBOZINHO DE VIDRO</i> .....	254
2.9.1	Seção A (c. 1-61) .....	254
2.9.2	Seção B (c. 62-133) .....	266
2.9.3	Seção A' (c. 134-181) .....	281
2.9.4	Andamentos: quadro comparativo de gravações .....	282
<b>CONCLUSÕES</b> .....		<b>284</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....		<b>290</b>
<b>APÊNDICES:</b> .....		<b>296</b>
<b>Partitura do Autor</b> .....		<b>296</b>



## INTRODUÇÃO

A intimidade do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com o piano é notória ao observarmos a quantidade de obras compostas para esse instrumento, sobretudo, pela aceitação e divulgação dessas obras pelos grandes pianistas da época como Marguerite Long (1874-1966), Arthur Rubinstein (1887-1982), Magdalena Tagliaferro (1893-1986), Guiomar Novaes (1894-1979), Aline Van Bärenzen (1897-1981), João de Souza Lima (1898-1982), José Echaniz (1905-1969), Arnaldo Estrella (1908-1980), Anna Stella Schic (1922-2009), entre tantos outros que tiveram a oportunidade de trabalhá-las juntamente com o compositor e gravá-las<sup>1</sup> e/ou estreá-las nas salas de concertos no Brasil (por exemplo, na Semana da Arte Moderna de 1922) e no exterior<sup>2</sup>.

No livro *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*, Souza Lima comenta que Villa-Lobos não era pianista, no sentido de não ter se dedicado especialmente ao piano como seu instrumento de formação. “Seu instrumento foi o violoncelo, que cultivou com muita seriedade e constância, tendo atingido um nível de execução dos mais altos, chegando mesmo a ser considerado um ‘virtuose’ daquele instrumento” (LIMA, 1969, p. 6). Após a morte do pai, “Heitor passou a se interessar pela vida noturna, aprendeu a tocar violão e ingressou nas rodas dos chorões, participando das serestas que animavam as noites cariocas de então” (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 20), tornando-se um importante compositor para este instrumento.

O casamento de Villa-Lobos com sua primeira esposa, a pianista Lucília Guimarães (1886-1966), ocorreu em 12 de novembro de 1913. Acredita-se que ela tenha trabalhado aspectos pianísticos junto ao compositor, sobretudo em suas obras de cunho didático (SHIMABUCO, 2012, p. 34). Segundo Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Jr, Lucília foi a principal intérprete e grande divulgadora da obra villalobiana até meados dos anos de 1930, tendo em vista a separação do casal em 1936. Os autores salientam que:

Com a ajuda de Lucília, Villa-Lobos aperfeiçoou sua técnica pianística e criou obras que se firmaram entre as mais importantes para o repertório do piano no século XX, como a suíte *A Prole do Bebê* n.º 2 (1921) e *Rudepoema* (1926)” (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 25).

O musicólogo Eero Tarasti descreve o ano de 1913 como “um divisor de águas na vida de Villa-Lobos, depois de casar-se com Lucília. Para ganhar a vida, viu-se obrigado a

---

<sup>1</sup> Encontram-se disponíveis nas plataformas digitais atuais diversas gravações feitas nessa época.

<sup>2</sup> Algumas obras foram estreadas em Paris durante a estada do compositor em 1923 e 1927.

tocar novamente em restaurantes e até escrever artigos para jornais” (TARASTI, 2021, p. 89). Em 2017, Marcelo Bortoloti escreveu uma matéria para a revista *Época* intitulada “A mulher que influenciou a arte de Villa-Lobos”, explicando que Lucília “era uma pianista virtuosa, formada no Instituto Nacional de Música, aluna de um discípulo de Chopin e profunda conhecedora do instrumento. Quando se casaram, em 1913, Villa-Lobos mal tocava piano – seus instrumentos eram o violão e violoncelo” (BOROLOTI, 2017). O crítico musical Irineu Franco e Perpétuo, também escreveu sobre esse assunto para o *Jornal Folha de São Paulo* em 2000, onde afirma que Lucília teve uma formação musical mais sólida que a de Villa-Lobos.

Nos anos que seguiram, Villa-Lobos dedica-se a construir seu espaço como compositor erudito e consegue seu primeiro concerto no *Theatro Municipal do Rio* em 1918, mesmo ano que conhece o célebre pianista Arthur Rubinstein.

Durante uma turnê pela América do Sul, Rubinstein ouviu falar a respeito de um jovem compositor brasileiro e quis conhecê-lo. Villa-Lobos nessa época tocava em pequenas orquestras nos cinemas e restaurantes do Rio; ficou embaraçado ao ser abordado por um músico tão famoso como Rubinstein e foi ríspido no primeiro contato. Depois, Villa-Lobos levou um grupo de colegas músicos para mostrar suas obras para Rubinstein, no próprio quarto do hotel onde ele estava hospedado, dando início a uma grande amizade. Rubinstein foi decisivo para divulgar a obra de Villa-Lobos pelo mundo, dando credibilidade ao compositor perante o ambiente musical carioca. O ‘Polichinelo’ da suíte *A Prole do Bebê n.º 1* (1918) passou a fazer parte do repertório de Rubinstein, aonde quer que fosse (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 28).

No intuito de alcançar reconhecimento e valorização em seu próprio país, Villa-Lobos é incentivado a ir a Paris. O Congresso governamental votou pelo financiamento da viagem, mas somente metade da verba foi concedida. Assim, Rubinstein juntamente com outros amigos do compositor organizaram concertos para arrecadação de fundos, conseguindo patrocínio que completou o recurso necessário para a viagem de navio 30 de junho de 1923. Um ano antes, em 1922, recebeu o convite de Graça Aranha para participar da importante *Semana de Arte Moderna*, integrando “o movimento como o representante da modernidade musical, junto com os artistas e intelectuais das classes média e alta que idealizaram o modernismo brasileiro” (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 32).

Dentre o conjunto de obras do compositor apresentadas no evento, o piano foi amplamente contemplado, conforme a lista a seguir<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> O SESC lançou em 2022 um conjunto de quatro CDs que contemplam todas as músicas apresentadas nos três dias da *Semana de Arte Moderna* de 1922.  
<http://sesc.digital/colecao/todasemana>



- Sonata n.º. 2 para cello e piano (1916);
- Trio n.º. 2 para violino, piano e cello (1916);
- Valsa Mística, da suíte *Simples Coletânea* (1922);
- Rodante, da suíte *Simples Coletânea* (1922);
- A Fiandeira (1921);
- Danças Características Africanas, versão para octeto (dois violinos, viola, cello, contrabaixo, flauta, clarinete e piano) (1914-1915);
- O Ginete do Pierrozinho, da suíte *Carnaval das Crianças* (1920);
- Trio n.º. 3 para piano, violino e cello (1918);
- Sonata n.º. 2 para violino e piano (1914);
- A Camponesa Cantadeira, da suíte floral (1918);
- Num Berço Encantado, da suíte *Simples Coletânea* (1922);
- Bailado Infernal (1920);
- Quarteto Simbólico, expressões da vida mundana, para flauta, saxofone, celesta e harpa (1921);
- Canções para canto e piano.

Ainda que o piano tenha tido certo protagonismo na Semana de 1922, os diferentes estilos e formações camerísticas apresentados refletem Villa-Lobos como um compositor atento em divulgar faces distintas de sua obra, tocadas na ocasião por intérpretes do mais elevado nível artístico e reconhecimento internacional. Assim:

A música teve participação decisiva na Semana de Arte Moderna, não apenas pelo conteúdo artístico apresentado, mas também sendo responsável por atrair público para o evento, tendo como chamariz principal a participação da consagrada pianista Guiomar Novaes, além do respeitado Ernani Braga. Mas a reação da plateia nem sempre foi amistosa. A entrada de Villa-Lobos no palco, calçando chinelos – por causa de uma crise inflamatória – foi interpretada como uma atitude irreverente e desrespeitosa por parte da plateia, que pontuou os concertos com vaias e ataques aos músicos (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 37).

Em 1923, um ano após a Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos foi a Paris, retornando ao Brasil em 1924. Em 1927, em sua segunda viagem a Paris, realizou concertos com várias obras, dentre elas o *Rudepoema* (1921-1926) e a *Prole do Bebê n.º. 2* (1921), e “a reação da plateia parisiense ia da perplexidade à incompreensão, mas parte importante da crítica saudou entusiasticamente aquele compositor tão especial, que trazia o calor dos trópicos e das selvas em sua música. Sua fama e prestígio internacional

estavam consolidados” (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 47). Durante sua estada em Paris, torna-se amigo do pianista brasileiro João de Souza Lima e passa a ser frequentador do seu apartamento, onde escreve os primeiros esboços de *Rudepoema*, como afirmou o pianista: “Faço questão de dizer aqui, para meu orgulho, que presenciei a elaboração de várias páginas daquela obra magistral, tendo sido mesmo consultado quanto à solução de alguns problemas pianísticos” (LIMA, 1969, p. 57).

Destarte, sabe-se que Villa-Lobos trabalhou muito para ser diferente, para que sua música tivesse uma força condutora própria, que emanasse o sentimento de brasilidade que estava dentro de seu coração, segundo relato do próprio compositor em uma entrevista ao chegar a Paris: “não vim para aprender, vim mostrar o que fiz”.

Essa estética, considerada ‘primitivista’, já havia se estabelecido como uma marca da música moderna; o grande desafio de Villa-Lobos foi assimilar essas novidades técnicas usando suas referências musicais brasileiras, sem soar como um mero imitador de Stravinsky. [...] O impacto da atmosfera cultural parisiense, aberta às novidades e exotismos, o libertou das amarras que o impediram de concretizar seus projetos com elementos de música popular (SALLES, ARCANJO, 2022, p. 44-45).

Considerado um dos maiores compositores das Américas, Heitor Villa-Lobos tem sido foco para inúmeras pesquisas sobre análise musical e processos composicionais nos últimos anos. Paulo de Tarso Salles, professor e pesquisador do Departamento de Música da USP, têm realizado, juntamente com outros estudiosos, pesquisas consistentes a respeito das constâncias estilísticas e processuais do compositor, desmentindo o que por muitos anos foi dito no referente ao autodidatismo atrelado à falta de domínio técnico da composição. Nesse aspecto, salienta-se a importância da pesquisa de Salles (2009) que utilizou das ferramentas mais recentes da análise musical para estudar a fundo a obra de Villa-Lobos.

Embora haja uma grande quantidade de artigos, teses e livros sobre o compositor, são escassos os trabalhos que compartilham reflexões e práticas acerca da construção da performance. Assim, surgiu o meu interesse em estudar as relações entre partitura, sonoridade, aspectos interpretativos e performance na obra para piano de Heitor Villa-Lobos, mais especificamente, na suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, abrindo caminhos para a disseminação das constâncias musicais e idiomáticas, já que não há ainda uma tradição acerca das práticas interpretativas na obra villalobiana.

A escolha do objeto de pesquisa deu-se por minha identificação com a obra de Villa-Lobos, e por haver inserido em meu repertório quatro peças dessa suíte em 2016. Desde então, despertou-me o interesse em aprender a obra completa. Em 2017, começaram-se as

reflexões sobre as características idiomáticas da obra e como tais características estavam presentes em praticamente toda a obra para piano de Villa-Lobos. O levantamento bibliográfico inicial foi realizado a partir dos autores que analisaram os processos composicionais da *Prole do Bebê n.º 2*: Mesquita (2006) realizou interessante trabalho ao elucidar a canção folclórica como geradora dos principais motivos de *Ursozinho de Algodão*; Nery (2012) estudou três peças da suíte através da Teoria dos Conjuntos<sup>4</sup> entre outras técnicas, apontando relações simétricas; Pascoal (2005, p. 104) analisou as técnicas de composição nas duas séries de *A Prole do Bebê* dizendo que “o conhecimento do material utilizado pode servir como base para outros trabalhos, bem como para a compreensão de aspectos da linguagem do compositor, o que vai se refletir na audição e na performance das peças”; Queiroz (2013), assim como Nery, escolheu três peças para análise. Salientam-se ainda as pesquisas de Silvio Ferraz (2012) *Estudo da gênese composicional de Rudepoema* e Gorni (2008) com viés mais interpretativo. Recentemente, foram lançadas novas bibliografias que muito contribuíram com a pesquisa: Salles/Dudeque (2017), Tarasti (2021) e Salles/Arcanjo (2022).

Visando elencar as constâncias que perpassam a obra para piano de Villa-Lobos, presentes na suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, estruturou-se o trabalho em dois capítulos, sendo o primeiro o estudo da idiomática villalobiana e o segundo o processo metodológico de aprendizado das nove peças que compõe a *Prole n.º 2*.

O primeiro capítulo faz um levantamento de todas as obras para piano solo de Villa-Lobos que se tem registro, utilizando como referência o catálogo do Museu Villa-Lobos e os levantamentos feitos por Homero de Magalhães, em sua tese de Doutorado, e Souza Lima, em seu livro *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*.

Em seguida, a suíte *Prole do Bebê n.º 2* é estudada sobre os aspectos da textura, notação, *ostinato*, topografia do teclado e texto. Para cada uma das temáticas apresentadas, são expostos exemplos da *Prole* comparados com outras obras para piano do compositor, incluindo aquelas que possuem propósitos didáticos. A textura terá um destaque especial neste trabalho, que considera esse parâmetro musical como central no processo composicional villalobiana, pois o compositor atinge “um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades e se chocam livremente entre si, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades” (SALLES, 2009, p. 81). Tendo em vista a complexidade aliada

---

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre Teoria dos Conjuntos, consultar o livro *The Structure of Atonal Music* de Allan Forte.

à sobreposição de componentes que formam camadas texturais, este trabalho é pautado nos autores Berry (1976 e 1987), Cope (2001), Kostka (2012) e Schoenberg (1991). Sobre a notação utilizada por Villa-Lobos ao compor para piano, percebe-se que, em muitas obras, são recorrentes acentos, cunhas, *tenuti* e *rf>* em todas as notas da melodia, que possuem funcionalidade diferente ao compararmos com a tradição musical. Portanto, devem ser estudados criteriosamente e não executados literalmente, buscando um resultado sonoro estilisticamente coerente. Nesse contexto, a potencialização das indicações de dinâmica (*ppp* e *ffff*) e o uso demasiado dos símbolos articulatórios podem facilmente induzir o intérprete à construção de uma massa sonora em textura homogênea, exatamente o contrário do que se espera ouvir na obra de Villa-Lobos. Nota-se ainda que, por vezes, o compositor indica dinâmicas individuais para os diferentes componentes texturais, então, é preciso ler essas indicações dentro de uma perspectiva de elementos singulares que formam um todo.

A topografia do teclado (disposição das teclas brancas e pretas do teclado do piano) também terá um lugar de destaque no trabalho, por ter sido organicamente utilizada por Villa-Lobos na construção de novos moldes pianísticos de aplicação técnica extremamente confortável para as mãos dos pianistas. Queiroz (2013) menciona a topografia do teclado como um dos processos composicionais utilizados por Villa-Lobos na *Prole do Bebê n.º 2*, no entanto, cabe considerar que tal processo está diretamente relacionado a uma questão física do piano e dos instrumentistas, parecendo-nos que Villa-Lobos criava essas sequências no piano e depois transpunha para a partitura.

O segundo capítulo trata cada uma das nove peças que compõem a suíte *Prole do Bebê n.º 2* “Os Bichinhos” de maneira linear, da primeira até a última. Em cada texto são abordados os aspectos interpretativos bem como os procedimentos de estudo que foram importantes para o aprendizado da obra. Não obstante, são analisadas as gravações de intérpretes que gravaram a suíte completa, a saber<sup>5</sup>: Aline van Bärenzen, Joanna Brzezinska, Fabiane de Castro, José Echániz, Alessandra Garosi, Marc-André Hamelin, Katrina Krimsky, Sérgio Monteiro, Alda Oliveira, Sonia Rubinsky e Anna Stela Schic. Dentre os aspectos musicais abordados em cada peça vale mencionar pedalização, relações metronômicas, fraseado, timbre, hierarquia textural, ritmo e caráter. Ao longo da pesquisa, foram registradas performances da suíte completa por este pesquisador, disponibilizadas no *YouTube*<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Ordem alfabética pelo sobrenome.

<sup>6</sup> Link para acesso às performances da suíte completa por Lucas Gonçalves:  
<https://youtube.com/playlist?list=PLTSqNTD5gbo4L3Xd-qt27H2rBZcBjB00e>

**Exemplo 1** – Performances da obra completa pelo autor.

Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Sobre as fontes utilizadas neste trabalho, esclarece-se que a editora Max Eschig possui os direitos da *Prole do Bebê n.º 2*. A partitura editada mais antiga que se teve contato é datada de 1927, quando as peças eram impressas e vendidas separadamente. Essa foi a edição utilizada durante o aprendizado da obra. Em 2007, a editora lançou um álbum com a suíte completa e notas explicativas do musicólogo Gérald Hugon. Ao comparar-se a primeira edição com a segunda, encontraram-se diferenças importantes, que foram apontadas ao longo dos textos do segundo capítulo. Recentemente, em 2020, a Max Eschig lançou um álbum intitulado *Música para Piano*, um compilado de várias obras de Villa-Lobos que inclui, além de outros ciclos completos, a *Prole n.º 2* na íntegra. Contudo, não foram encontradas diferenças entre as duas últimas edições. Em 2012, o compositor Silvio Ferraz publicou o artigo *A Gênese composicional de Rudepoema*, no qual esclarece que rascunhos da *Prole do Bebê n.º 2* se encontravam no mesmo material de *Rudepoema*, isso porque Villa-Lobos recorrentemente utilizava o verso do papel, ou até mesmo a mesma página para esboçar outras obras. Em outras palavras, dentro do material referente ao *Rudepoema* foram encontrados fragmentos do manuscrito da *Prole do Bebê n.º 2* pertencentes ao Museu Vila-Lobos. Nesse contexto, manuscritos que a editora Max Eschig considerou como perdidos puderam ser consultados.

Por fim, anseia-se que essa pesquisa colabore com a disseminação da obra para piano de Villa-Lobos, tornando-a cada vez mais íntima entre os intérpretes. A *Prole do Bebê n.º 2* é um marco na obra pianística de Villa-Lobos, pois nela observamos a potencialização de diversos recursos pianísticos, tais como a ressonância, timbre (sobretudo em relação à equalização das texturas), pedalização (uso considerável dos três pedais do piano moderno) e o âmbito sonoro (potencialização da dinâmica). Assim, a genialidade do compositor é evidenciada pela magnificência de sua obra para piano, da qual se destaca a suíte *Prole do Bebê n.º 2* “*Os Bichinhos*”, uma das obras mais importantes na literatura pianística do século XX.

## CAPÍTULO 1: A PROLE DO BEBÊ N.º 2 E A IDIOMÁTICA PIANÍSTICA VILLALOBIANA

Este capítulo revela o que a obra para piano representou na carreira e na vida de Villa-Lobos e apresenta como objeto de estudo a suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* dada a sua relevância dentro da produção villalobiana. Para tanto, apresentamos a idiomática pianística villalobiana por meio dos aspectos: **Textura, Notação, *Ostinato*, Topografia do Teclado e Texto**. Os exemplos demonstrarão os diálogos e as constâncias destes aspectos na obra para piano que podem ser observadas desde as peças de cunho didático até aquelas de grande envergadura. As temáticas citadas foram dimensionadas com base na minha experiência com a preparação e performance da *Prole do Bebê n.º 2*.

Salienta-se que o entendimento da textura impacta diretamente no modo em que se toca, já que encontramos na obra para piano de Villa-Lobos texturas por vezes com cinco componentes texturais<sup>7</sup> em dinâmica *fff*. A pergunta é como fazer soar os cinco componentes tendo em vista que as regiões grave, médio e aguda do piano moderno possuem uniformidade timbrística? Sabe-se que os pianos até meados do século XX demonstravam certa distinção entre as regiões, que poderia, de certa forma, auxiliar nessa problemática. De qualquer maneira, o compositor indica de forma muito precisa como esses componentes terão de ser escalonados, a partir de dinâmicas individuais e hierarquização dos recursos articulatórios. Conforme estudado no decorrer desta pesquisa, essa característica insere Villa-Lobos dentro das tendências modernistas do século XX.

### 1.1 A OBRA PARA PIANO

O piano esteve presente na obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) durante todo o seu período criativo, abrangendo os mais diversos níveis pianísticos. As primeiras obras para piano que se têm notícias, mencionadas no livro de Souza Lima (1969, p. 7), são

---

<sup>7</sup> Neste trabalho, será utilizada a definição encontrada no livro de Wallace Berry (1987) *Structural Functions in Music*: “o termo componente pode remeter a qualquer ingrediente textural” (BERRY, 1987, p. 186). Para Berry (1987, p. 184) “a textura em música consiste de seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número destes componentes soando em simultaneidade ou concorrência”. Deste modo, ao nos referirmos a textura, falaremos na sobreposição de seus componentes.

*Nuvens* (1904), *Imploro* e *Um Beijo* (1909), segundo relato do autor, estas permaneceram em manuscrito, contudo, não foram encontrados registros desses manuscritos, tampouco foram encontradas gravações. Eero Tarasti (2021, p. 87) menciona que, na contracapa de *Nuvens*, foi encontrada uma lista feita pelo próprio Villa-Lobos, mencionando que escreveu entre 1904-1908 duas obras para piano solo.

A primeira obra que tivemos acesso é a *Valsa Romântica*, datada de 1907, quando o compositor tinha 20 anos e era influenciado pela música urbana do Rio de Janeiro, como, por exemplo, os grupos de choro. Essa tendência estava tão em voga nessa época que não houve um compositor brasileiro que não compôs uma valsa para piano. Não obstante, a primeira obra catalogada do compositor também é uma valsa, que ele chamou *Tristorosa*, de 1910. As duas valsas foram compostas antes de seu casamento com a pianista Lucília Villa-Lobos em 1913. A última obra para piano solo foi escrita em Paris, no centenário da morte do compositor polonês Frédéric Chopin, em 1949, intitulada *Hommage a Chopin*, dez anos antes da morte de Villa-Lobos. Assim, considerando a peça *Nuvens* citada por Souza Lima, sua obra para piano solo foi escrita ao longo de pelo menos 45 anos.

A seguir, os *QR codes* das duas obras para acesso às interpretações de Sônia Rubinsky (Exemplo 2) e Luciana Sayure (Exemplo 3) de *Valsa Romântica* e *Hommage à Chopin*, respectivamente:

**Exemplo 2** – *Valsa Romântica*, por Sônia Rubinsky.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3** – *Hommage à Chopin*, por Luciana Sayure.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Embora os instrumentos de Heitor Villa-Lobos tenham sido violoncelo e violão, foram escritas mais peças para piano do que para estes dois instrumentos, como explicou o musicólogo Eero Tarasti: “Villa-Lobos escreveu consideravelmente mais peças para piano do que para violão ou cello – obras que seriam marcadas por grande fluidez justamente no que diz respeito à técnica pianística” (TARASTI, 2021, p. 89). Observando-se o catálogo de obras disponível no site do Museu Villa-Lobos<sup>8</sup>, nota-se o volume expressivo de obras dedicadas ao piano, dado curioso já que Villa-Lobos não teve formação pianística, conforme atesta Souza Lima:

O fato de não ser um especialista do piano, surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros compassos de seus primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento, contradizendo aquela impressão e parecendo-nos tratar-se, realmente, de um pianista militante, conhecedor de todas as minúcias e segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, revelando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva, testemunhando a sua extraordinária sensibilidade de autêntico artista (LIMA, 1969, p. 6).

O que se sabe é que sua primeira esposa, Lucília Villa-Lobos (1886-1966)<sup>9</sup>, era pianista e, provavelmente, trabalhou aspectos pianísticos junto ao compositor. “O fato é que a formação musical da pianista Lucília havia sido mesmo mais sólida do que a de seu marido, um autodidata por excelência. E que ela certamente estava entre as pessoas que Villa-Lobos tinha de consultar” (PERPETUO, 2000). “O musicólogo Manoel Corrêa do Lago diz que Villa-Lobos não conhecia bem o piano antes de se casar com Lucília, e seu domínio aumentou radicalmente entre 1912 e 1918. De acordo com ele, o fato de ter em casa um piano e uma grande intérprete que entendia seu projeto musical permitiu a ele testar mais o instrumento em sua companhia” (BORTOLOTTI, 2017). Foi um período expressivo na produção pianística villalobiana (1912-1918), do qual destacamos as seguintes peças: *Brinquedo de Roda*, *Petizada*, *Suítas Infantis*, *Valsa-Scherzo*, *O Gato e o Rato*, *Ondulando*, *Danças Características Africanas*, *Suíte Floral*, *Simples Coletânea*, *Prole do Bebê n.º 1*. De fato, são obras que já demonstram profundidade musical e

---

<sup>8</sup> [Catálogo de Obras \(museus.gov.br\)](https://museuvillalobos.museus.gov.br)

<https://museuvillalobos.museus.gov.br/catalogo-de-obras>

A quarta edição do catálogo “Villa-Lobos, sua obra” foi lançada em março de 2022.

<sup>9</sup> “Sua primeira companheira, Lucília Guimarães Villa-Lobos, era uma pianista virtuosa, formada no Instituto Nacional de Música, aluna de um discípulo de Chopin e profunda conhecedora do instrumento. Quando se casaram, em 1913, Villa-Lobos mal tocava piano – seus instrumentos eram o violão e violoncelo” (BORTOLOTTI, 2017).



domínio dos recursos técnico-pianísticos em vários níveis. Nesse sentido, cabe mencionar que “Lucília é um personagem que precisa ser valorizado, mas não pelos motivos maledicentes. Jamais interferiu na escrita musical de Villa-Lobos, mas teve influência enorme em sua compreensão do piano” (LAGO, apud BORTOLOTTI, 2017).

Considerando como referenciais os trabalhos de Souza Lima (1969), Magalhães (1994), o catálogo de obras disponível no site do Museu Villa-Lobos e o catálogo disponível no site da editora Max Eschig<sup>10</sup> (LANGLOIS/HUGON, 2007), pode-se listar, por ordem cronológica, a obra para piano solo do compositor. Adicionalmente, pode-se classificá-la em níveis de dificuldades tomando como base o livro *Guide to the Pianist's Repertoire* de Maurice Hinson (2000) e as experiências pedagógicas e/ou de performance das peças por este pesquisador.

Hinson (2000, p. 17) explica a classificação das peças em quatro categorias: **Fácil**, **Intermediário (Int.)**, **Moderadamente Difícil (M-D)** e **Difícil (D)**. Em seguida, apresenta um guia de comparação disposto na tabela a seguir:

**Tabela 1** – Guia de classificação em quatro categorias por HINSON (2000, p. 22)

Nível	Título das obras
<b>Fácil</b>	<i>Bach, movimentos de dança do Livro de Anna Magdalena</i> <i>Leopold Mozart, Livro para Wolfgang</i> <i>Schumann, peças fáceis do Álbum para Juventude</i> <i>Bartók, Mikrokosmos, Vols.I-II</i>
<b>Int.</b>	<i>Bach, Doze Pequenos Prelúdios e Fugas</i> <i>Beethoven, Ecossaises</i> <i>Mendelssohn, Peças para Crianças, op.72</i> <i>Bartók, Danças Folclóricas Romanas 1-5</i>
<b>M-D</b>	<i>Bach, Suítes Francesas, Suítes Inglesas</i> <i>Mozart, Sonatas</i> <i>Brahms, Rapsódia op.79/2</i> <i>Debussy, La Soirée dans Granade</i>
<b>D</b>	<i>Bach, Partitas</i> <i>Beethoven, Sonata Op.57</i>

Fonte: Reelaboração própria da tabela de Hinson (2000, p. 17).

<sup>10</sup> [Villa-Lobos, Heitor | Durand Salabert Eschig \(durand-salabert-eschig.com\) https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/V/Villa-Lobos-Heitor.aspx](http://Villa-Lobos, Heitor | Durand Salabert Eschig (durand-salabert-eschig.com) https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/V/Villa-Lobos-Heitor.aspx)  
O catálogo possui a biografia do compositor, lista de obras, discografia, biografias selecionadas e um índice alfabético.

Ao classificar as suítes para piano de Villa-Lobos, HINSON (2000, p. 794-797) fez distinção dos níveis de dificuldades entre os movimentos de algumas delas, provavelmente por considerar a ausência de um nível de dificuldade homogêneo. Neste trabalho, ao invés de fazer distinções entre as peças da suíte optou-se por classificá-las como um todo. A classificação (em azul) feita por Hinson (2000) abrangeu quase a totalidade das obras encontradas nos catálogos. As obras que não constavam no catálogo do autor foram inseridas por este pesquisador (classificação em verde).

**Tabela 2** – Lista de obras por ordem cronológica com classificação de nível

<b>Ano de Composição</b>	<b>Título da obra</b>	<b>Nível de dificuldade</b>
1910	<i>Tristorosa (valsa)</i>	<b>Int. para M-D</b>
1911	<i>Bailado Infantil</i>	<b>Int.</b>
1912	<i>Brinquedo de Roda (4 peças)</i>	<b>Int.</b>
1912	<i>Petizada (6 peças)</i>	<b>Fácil para Int.</b>
1912	<i>Suíte Infantil n.º 1 (5 peças)</i>	<b>Int.</b>
1913	<i>Suíte Infantil n.º 2 (4 peças)</i>	<b>Int.</b>
1913	<i>Valsa-Scherzo, opus 17</i>	<b>M-D</b>
1914	<i>Ibericarabe</i>	<b>D</b>
1914	<i>O Gato e o Rato (Fábulas Características)</i>	<b>M-D</b>
1914	<i>Ondulando (estudo), opus 31</i>	<b>M-D</b>
1914	<i>Danças Características Africanas (3 peças)</i>	<b>D</b>
1916	<i>Suíte Floral (3 peças)</i>	<b>M-D para D</b>
1917	<i>Simples Coletânea (3 peças)</i>	<b>M-D para D11</b>
1918	<i>A Prole do Bebê n.º 1 (8 peças)</i>	<b>M-D</b>
1919	<i>Carnaval das Crianças (8 peças)</i>	<b>Int. para M-D<sup>12</sup></b>
1919	<i>Histórias da Carochinha (4 peças)</i>	<b>Int. para M-D</b>
1920	<i>Lenda do Caboclo</i>	<b>M-D</b>
1921	<i>A Fiandeira</i>	<b>D</b>
1921	<i>Rudepoema</i>	<b>D</b>
1921	<i>A Prole do Bebê n.º 2 (9 peças)</i>	<b>D</b>
1924	<i>Chôros n.º 2 (transcrição própria)</i>	<b>M-D</b>

<sup>11</sup> Peças 1 e 2 classificadas como M-D e a 3ª como D.

<sup>12</sup> Peça n.º. 2 classificada como M-D e peça n.º. 3 classificada como Int.

Ano de Composição	Título da obra	Nível de dificuldade
1925	<i>Cirandinhas (12 peças)</i>	Int.
1925	<i>Chôros n.º. 5 “Alma Brasileira”</i>	M-D
1925	<i>Sul América</i>	M-D
1926	<i>Cirandas (16 peças)</i>	Int. para M-D
1927	<i>Saudades das Selvas Brasileiras n.º. 1 e 2</i>	M-D
1929	<i>Francette et Pià</i>	Int.
1930	<i>Bachianas Brasileiras n.º. 4</i>	M-D
1931	<i>Caixinha de Música Quebrada</i>	M-D
1932	<i>Amazonas, bailado indígena brasileiro</i>	M-D
1932	<i>Valsa da Dor</i>	M-D
1932	<i>Guia Prática – versão pianística (11 álbuns)</i>	Int. para M-D
1936	<i>Ciclo Brasileiro (4 peças)</i>	M-D <sup>13</sup>
1938	<i>Poema Singelo</i>	M-D
1939	<i>As Três Marias</i>	Int. para M-D
1940	<i>New York SkyLine</i>	Int. para M-D
1949	<i>Hommage à Chopin</i>	D <sup>14</sup>

Fonte: Adaptação e reelaboração a partir da tabela de Hinson (2000, p. 794-797).

Considerando as obras listadas na tabela 2<sup>15</sup>, observa-se que muitas possuem propósitos didáticos. Contudo, são peças de relevância pianística e musical, como *Bailado Infantil* (1911), *Brinquedo de roda* (1912), *Petizada* (1912), *Suíte Infantil n.º. 1* (1912), *Suíte Infantil n.º. 2* (1913), *Carnaval das Crianças* (1919), *Histórias da Carochinha* (1919), *Cirandinhas* (1925) e *Francette et Pià* (1929). É comum em todas essas obras a limitação do âmbito tessitural do piano, evitando-se extremos agudos e graves para que não haja amplos deslocamentos físicos das mãos e braços para a criança. Outro aspecto recorrente são os tamanhos dos acordes limitados a um intervalo de, no máximo, uma oitava. Compreendidos no âmbito de uma oitava (por vezes não maior que uma sexta),

<sup>13</sup> Caberia aqui a classificação como D.

<sup>14</sup> *Nocturne* classificado como M-D e *Ballade* como D.

<sup>15</sup> Esta tabela compreende apenas as obras para piano solo editadas até o momento, havendo muitas outras obras citadas no catálogo de Magalhães (1994, p. 494-513) e Souza Lima (1969), algumas delas em manuscritos e outras extraviadas, como é o caso da suíte *A Prole do Bebê n.º. 3 ‘Esportes’*, composta em 1926, e das demais peças da coleção *Fábulas Características*.

pensando no tamanho menor da mão da criança. Shimabuco (2012) realizou importante trabalho ao afirmar que, apesar das dimensões limitadas ao universo infantil, essas obras não perdem em profundidade musical e contribuem enormemente para a formação musical e pianística das crianças. Um dos aspectos destacados em seu trabalho são os processos composicionais utilizados em obras de cunho didático e como eles se relacionam com as obras de maior envergadura. Observa-se que, por exemplo, apesar da limitação tessitural, essas obras possuem sobreposições de componentes independentes, notas pedais, *ostinati*, entre outros. Os exemplos a seguir demonstram a eficácia das soluções composicionais que Villa-Lobos encontrou para essas peças, que não priorizam melodia acompanhada nas **Seções A** e sim padrões rítmico-texturais. Nesse sentido, o jovem pianista se sente motivado a tocar uma música que soa como “grande”.

Há uma absoluta consistência entre a escritura pianística de Villa-Lobos em suas peças de cunho didático e as restrições físicas e intelectuais impostas pelos intérpretes aos quais elas são destinadas: às crianças. Essa consistência é fruto da conjugação da atração do compositor pelo piano – da qual sua obra é o mais enfático testemunho – a seu interesse sincero (e até mesmo ideológico) pelo universo infantil (SHIMABUCO, 2012, p. 35).

Figura 1 – Padrão rítmico-textural em *A História da Caipirinha*, c. 1-8.

6.  
A historia da Caipirinha  
“The Story of Caipirinha”

H. VILLA-LOBOS

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is labeled 'Moderado' and contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The music is written in treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include piano (p) and fortissimo (sfz). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

Figura 2 – Ausência de melodia definida, padrão rítmico textural e sobreposição de componentes em

*Lindos olhos que ella tem...*, c. 1-6.

A' Anna Maria Novaes Pinto

## Lindos olhos que ella tem...

CIRANDINHAS N.º 12 12

Dedilhada pela professora Lucília Eugenia de Mello

Rio, 1926

H. VILLA-LOBOS

**MUITO LENTO**

PIANO. *p*

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 3 – Padrão rítmico-textural em *Zangou-se o cravo com a Rosa*, c. 1-13.

## Zangou-se o Cravo com a Rosa

CIRANDINHAS N.º 1

Rio, 1926

H. VILLA-LOBOS

**Pouco animado.** ( $\text{♩} = 104$ )

PIANO. *mf*

*rit. pp* *a tempo*

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 4 – Padrão rítmico-textural e Tema com todas as notas acentuadas em *Uma, duas angolinhas*, c. 1-12.

**Brinquedo De Roda**  
(The Toy Wheel)  
**Uma, duas angolinhas**  
(One, Two Angolinhas)  
4.

H. VILLA-LOBOS

Moderado (♩=80)

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

Salienta-se que obras como o *Carnaval das crianças* (classificada como **Int.** para **M-D**), embora pertençam ao universo infantil, possuem diversos gestos musicais ágeis e virtuosísticos, figurando em programas de concerto de pianistas profissionais. Contudo, observa-se ainda a preocupação em manter-se dentro do universo de formação pianística, sendo comum a prática da performance, por crianças, de peças isoladas.

Toni e Lago (SALLES/DUDEQUE, 2017), em seu artigo publicado em *Villa-Lobos, Um Compêndio*, explicam que as personagens de *Carnaval das Crianças* se relacionam com um suposto balé com música de Villa-Lobos. O balé não foi adiante, mesmo estando “já bem adiantadas música, enredo, figurinos e cenário, além do potencial coreográfico”, demonstrando um Villa-Lobos etnólogo, que pretendia reconstruir os velhos cordões dos carnavais de rua do início do século XX.

Nas suas cartas a Mário de Andrade, Villa-Lobos descreve dois conjuntos de personagens: na primeira (12 de abril) enumera aqueles personagens infantis/fantasia que correspondem a cada movimento da suíte para piano *Carnaval das Crianças*, que seriam – *mutatis mutantis* – replicadas no “balé infantil” *Caixinha de boas festas*[...] (TONI e LAGO em SALLES/DUDEQUE 2017, p. 147-149).

O piano esteve presente em toda a produção composicional villalobiana e abrange desde obras de cunho didático, ou seja, destinada ao público iniciante, até obras monumentais como a suíte *A Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, que reflete as características de toda a experiência composicional de Villa-Lobos, exigindo do pianista uma profusão de habilidades técnicas/musicais, representando um marco na produção pianística do século XX.

Vale mencionar que a maior parte da obra para piano foi escrita até 1932, enquanto casado com sua primeira esposa Lucília Guimarães. Após um hiato de quatro anos, escreve o *Ciclo Brasileiro*, obra dedicada a Arminda Neves d’Almeida (Mindinha), sua segunda esposa, no mesmo ano da separação de Lucília. Nota-se um período de 10 anos entre *Hommage a Chopin* e a morte do compositor. Ainda que não tenham sido escritas obras para piano solo neste período, o piano seguiu constante na produção villalobiana nos cinco *Concertos para Piano e Orquestra* escritos entre 1945-1957, as últimas *Sinfonias* (8-12) que possuem piano e/ou celesta na orquestração e a *Fantasia concertante para piano, clarinete e fagote* de 1953.

## 1.2 A Prole do Bebê n.º 2: “Os Bichinhos”

Datada de 1921, *A Prole do Bebê n.º 2* foi estreada em 1927 na Sala Gaveau em Paris pela pianista francesa de origem holandesa, Aline Van Bärenzen<sup>16</sup>, a quem o compositor lhe dedicou. Nota-se um período de seis anos entre a data de composição e a data de estreia, o que nos leva a refletir se de fato a obra foi concluída em 1921. Pode ser que o compositor a tenha iniciado neste ano e concluído anos depois em sua estadia em Paris, onde conheceu a pianista. Composta por nove peças: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão*, *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boizinho de Chumbo*, *O Passarinho de Pano*, *O Ursozinho de Algodão* e *O Lobosinho de Vidro*<sup>17</sup>, é uma obra de “colossais proporções!” (MAGALHÃES, 1994, p. 210).

<sup>16</sup> Aline Van Bärenzen (1897-1981) solou o *Concerto n.º 1* de Beethoven aos 7 anos, ingressando no Conservatório de Paris dois anos depois, onde foi aluna de Marguerite Long, Sra. Marcou e Élie-Miriam Delaborde. Em 1908, recebeu o primeiro prêmio no prestigiado Concurso do Conservatório de Paris e foi elogiada por sua técnica impecável. Contemporânea de Poulenc, Villa-Lobos, Enesco e Messiaen, estreou diversas obras desses compositores (ALAIN, 2004, p. 1289).

<sup>17</sup> Grafia de acordo com a edição ESCHIG (2007). Partitura: *Heitor Villa-Lobos “Oeuvres pour piano I”*.

Tais proporções podem ser comparadas à maneira com a qual o compositor compunha para orquestra, sobrepondo, por exemplo, três ou mais componentes interdependentes (ao mesmo tempo auxiliares) para obter texturas heterogêneas de grande complexidade por meio da hierarquização desses componentes. Constante na produção de Villa-Lobos, essa característica é evidente em obras como *Choros n.º 6* (1926), *Choros n.º 10 “Rasga Coração”* (1926) e *Alvorada na Floresta Tropical* (1953), em outras palavras, é o piano sendo equiparado ao patamar e às proporções de uma orquestra.

Destarte, cabe ao pianista uma correta abordagem da obra, tendo em vista as limitações do piano se comparadas a uma orquestra. Shimabuco (2012, p. 49), em seu trabalho, salienta que Villa-Lobos abordou o piano em todas as suas possibilidades timbrísticas, texturais e tessituras, exigindo do intérprete recursos técnicos sofisticados, tais como o uso dos três pedais, independência sonora e musical de componentes e a capacidade de lidar com dinâmicas que vão de *ffff* à *ppp*. Se nas obras de cunho didático o compositor limitou-se a explorar a região média do instrumento (cada mão ocupando-se no máximo de uma oitava) para evitar deslocamentos, na *Prole do Bebê n.º 2*, trabalhar com extremos é quase uma regra, demandando amplo deslocamento dos membros superiores e saltos em movimentos paralelos ou contrários entre as mãos.

A abordagem pianística de Villa-Lobos explora o instrumento em suas variadas possibilidades de texturas, de registros, de sonoridades e, sobretudo, de sobreposições e simultaneidades, com isso, exige um alto nível de domínio e recursos técnicos e musicais por parte dos instrumentistas (SHIMABUCO, 2012, p. 49).

*A Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* têm em vista a exploração do instrumento em suas várias possibilidades sonoras; demanda recursos técnico-interpretativos e complexidade musical que dialoga com a música de “seus interlocutores na época da composição dessa peça: Igor Stravinsky, Edgard Varèse, Florent Schimidt, Darius Milhaud” (FERRAZ, 2017, p. 294). Nesse momento, nota-se o amplo emprego de sobreposição de componentes independentes; sucessões não funcionais de acordes (apesar de alguns compositores ainda utilizarem função); politonalidade; poliacorde; massa sonora - formada através de uma faixa de textura; potencialização dos recursos de dinâmica e direcionamento da obra por aspectos rítmico-texturais (e não por melodia, acordes etc.) que era uma novidade na Europa. A utilização desses recursos gerou sonoridades rústicas (*clusters*), contrastantes com os moldes da música francesa que



influenciaram Villa-Lobos em suas obras compostas na segunda década do século XX (1912-1918). O compositor Almeida Prado, em 2008, fez revelações importantes a respeito da influência da *Prole n.º 2* na obra *Catálogo dos Pássaros* de Messiaen, corroborando a ideia de que Villa-Lobos impactou a concepção musical de muitos compositores de sua época:

Messiaen tirou muitas das texturas do piano da *Prole do Bebê n.º 2* de Villa-Lobos. Você pega o *Passarinho de Pano*, está ‘Catalogue d’oiseaux entière’... Isso ele não fala, mas eu falo. Ele fala de Turangalila, mas não, está tudo lá. O piano de Villa-Lobos da *Prole* é o *Catalogue*. Obviamente não se trata de plágio. É o que Beethoven faz: estudou, comeu e absorveu – e fez Beethoven (...). Agora, você tem que pegar a *Prole* e dizer que certos mecanismos, certos gestos pianísticos, timbres, Messiaen foi pegar para o seu *Catalogue* – porque ele precisava de cores, não é? (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

**Figura 5** – Comparação entre excertos de *Schoroventide* dos *Três Movimentos do Ballet Petrushka* de Stravinsky (c.168-169) e *O Camundongo de Massa*, c. 50-51.

Tempo giusto (♩=112)

Fonte: Editoração própria a partir do original de Stravinsky (Editora: C.G. Röder) e Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 6** – Comparação entre excertos de *Botafogo* de Darius Milhaud, c. 29-30, e *O Lobosinho de Vidro*, c. 67-68.

Fonte: Fonte: Editoração própria a partir do original de Milhaud (Editora: E. Demets) e Villa-Lobos (Editora: Max Eschig)

Vale salientar que os exemplos acima mencionados referenciam a tendência musical dos compositores contemporâneos à Villa-Lobos, contudo, sua obra para piano possui características singulares, graças à postura criativa e libertária do compositor,

identificável na *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* por meio das seguintes tópicas: Textura; Notação; *Ostinato*; Topografia do Teclado e Texto. As tópicas mencionadas foram escolhidas com base experiência adquirida com a preparação e performance dessa suíte e de outras obras do compositor.

### 1.2.1 Textura

Neste parâmetro tem-se a “alma” composicional de Villa-Lobos, pois acredita-se que a textura foi amplamente explorada em toda a sua produção. Não obstante, a partir desta exploração surgem várias peculiaridades notacionais que constroem a idiomática villalobiana. Segundo Cope (1997, p. 99) “a textura resulta da combinação de altura, timbre e duração e é geralmente medida em termos de densidade. A textura pode ter um âmbito restrito como uma nota ou amplo como um grande agregado de alturas [...]”. Para Moreira<sup>18</sup>, “um fator essencial para a classificação de texturas é o nível de dependência/independência das linhas formadoras de uma textura”. Os tópicos a seguir elucidam as principais características texturais presentes na *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, aos quais somam-se exemplos de outras obras para piano do compositor.

#### **Textura Homofônica: linha melódica e acompanhamento**

Na obra para piano de Villa-Lobos encontram-se muitos exemplos de melodia com acompanhamento e, segundo Schoenberg (1991, p. 107), “se há uma linha melódica com acompanhamento, trata-se de uma textura homofônica”. Os exemplos a seguir, demonstram texturas formadas por duas camadas, com proeminência textural evidente da melodia em relação ao acompanhamento. Em *A Baratinha de Papel*, nota-se o acompanhamento tocado pela mão direita e a melodia pela mão esquerda. No entanto, pode-se interpretar que há na mão direita uma camada formada por dois componentes, já que os acentos indicados para as teclas brancas soam com proeminência em relação às teclas pretas.

---

<sup>18</sup> Citação extraída da página 3 do material sobre Textura, elaborado pela professora Adriana Lopes Moreira para as aulas de Análise Musical no Departamento de Música da ECA/USP.

**Figura 7** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *A Baratinha de Papel*, c. 5-12.

The musical score for 'A Baratinha de Papel' (measures 5-12) is presented in two systems. The first system (measures 5-8) shows a melody in the right hand with accents and a bass line in the left hand with a triplet. The second system (measures 9-12) continues the melody and accompaniment, including dynamic markings like 'cresc.', 'e', 'molto', and 'affret.', and a triplet in the bass line.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

*O Camundongo de Massa* possui característica textural semelhante, já que apresenta na mão esquerda a camada do acompanhamento que pode ser considerada como dois componentes, tendo em vista os acentos que formam uma linha condutora própria.

**Figura 8** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *O Camundongo de Massa*, c. 3-6.

The musical score for 'O Camundongo de Massa' (measures 3-6) is presented in two systems. The first system (measures 3-4) shows a melody in the right hand with accents and a bass line in the left hand with a complex rhythmic pattern. The second system (measures 5-6) continues the melody and accompaniment, including a triplet in the right hand and a complex rhythmic pattern in the left hand.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O último exemplo da *Prole do Bebê n.º 2* é de *O Ursozinho de Algodão*, que apresenta no *Animato* da **Seção B** um acompanhamento de semicolcheias que alternam entre mão direita e mão esquerda e uma linha melódica na mão direita com haste para cima.

**Figura 9** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *O Ursozinho de Algodão*, c. 40-49.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Os exemplos a seguir demonstram o comportamento da textura em algumas das obras de cunho didático de Villa-Lobos. Em *Tira o seu péssinho* (Figura 10), vemos que a textura é claramente formada por dois componentes independentes, com dificuldades no aspecto rítmico, trazendo desafios ao jovem pianista. Mais adiante (Figura 11), temos uma textura formada por melodia acompanhada por acordes em inversão, todos em âmbito menor que uma oitava, privilegiando as mãos pequenas das crianças. Um *ostinato* de seis notas em fluxo contínuo na mão esquerda é responsável pela atmosfera de *As Peripécias do Trapeirozinho* (Figura 12), cabendo à melodia o emprego do caráter musical da personagem:

**Figura 10** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *Tira o seu péssinho*, c. 1-7.

Movimento de marcha de Rancho (♩ = 112)

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

**Figura 11** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *Tira o seu péssinho*, c. 33-39.

Pouco moderado (♩ = 88)

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

**Figura 12** – Textura homofônica (melodia acompanhada) em *As Peripécias do Trapeirozinho*, c. 1-3.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Os próximos exemplos possuem configurações distintas de acompanhamento. Observa-se em *Tristorosa* o típico acompanhamento de Valsa na mão esquerda, enquanto a mão direita se encarrega da melodia.

**Figura 13** – Melodia acompanhada em estilo de valsa em *Tristorosa*, c. 6-14.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa Lobos.

Na primeira peça da suíte *Prole do Bebê n.º 1* “*Branquinha, a boneca de louça*”, tem-se na mão esquerda um acompanhamento que lembra uma camada em dois componentes, enquanto a mão direita toca a melodia.

**Figura 14** – Melodia acompanhada em *Branquinha, a boneca de louça*, c. 16-25.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Por fim, temos na *Ciranda n.º 6* “*Passa, passa gavião*”, uma textura constituída de um Tema bem definido e um acompanhamento em semicolcheias. Salientamos neste exemplo a alternância de papéis entre as duas mãos do pianista.

**Figura 15** – Melodia acompanhada com alternância entre as mãos em *Passa, Passa, Gavião*, c. 15-19.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

### Textura Heterofônica

Uma textura heterofônica é formada a partir de componentes que compartilham o mesmo perfil rítmico-melódico. Segundo Berry (1987, p. 192), um “paralelismo no contorno, com alguma diversidade no conteúdo intervalar. Denota um relacionamento homodirecional (paralelo no contorno), mas heterointervalar (com pouca diversidade no conteúdo intervalar)”. Esta textura foi amplamente utilizada na *Prole do Bebê n.º 2* e em outras peças.

Na cadência da **Seção A** de *O Passarinho de Pano*, o paralelismo é encontrado em movimento contrário, com rítmica uniforme nas duas mãos.

**Figura 16** – Textura heterofônica em movimento contrário em *O Passarinho de Pano*, c. 38-44.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Na **Seção B**, nota-se a mesma estrutura rítmica em ambas as mãos com a mesma ideia de movimento contrário.

**Figura 17** – Textura heterofônica em *O Passarinho de Pano*, c. 45-50.

Vivo (♩ = 126)  
(Vif)

45

48

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Em *O Ursozinho de Algodão*, é empregada a mesma rítmica para as duas mãos, mas as relações intervalares entre elas não coincidem.

**Figura 18** – Textura heterofônica em *Ursozinho de Algodão*, c. 1-12.

Animado e gracioso

1

5

9

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A seguir, um exemplo de uma obra para piano comumente tocada por jovens pianistas em formação. Observa-se que os dois componentes de *Alnitah*, primeira das *Três Marias*, relacionam-se em movimento contrário, com relação intervalar semelhante e rítmica idêntica.

Figura 19 – Textura heterofônica em *As Três Marias*, c. 1-3.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Carl Fischer).

### Textura em Camadas

Uma camada textural pode ser entendida tanto como um dos componentes de uma textura, quanto para a junção de dois ou mais componentes que, ao se complementarem, formam um plano ou nível textural, ao qual podem ser agregados outros, simultaneamente (KOSTKA, 2012, p. 230). São vários os exemplos de textura em camadas na *Prole do Bebê n.º 2*, elucidados a seguir:

- A textura de *O Gatinho de Papelão* é exemplar quanto à sobreposição de camadas e seus componentes. Nota-se na mão esquerda do c. 5, uma camada formada pelas semibreves e outra que toca a região aguda do instrumento, enquanto na mão direita, tem-se uma camada formada por dois componentes texturais distintos.

Figura 20 – Textura em camadas em *O Gatinho de Papelão*, c. 5-9.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- Na **Seção B** de *O Camundongo de Massa*, os exemplos demonstram texturas formadas por três camadas: a superior tocada pela mão direita e as demais



pela mão esquerda. Nota-se na camada superior (Figura 24 e 25) o emprego de segundas acrescentadas, quintas e quartas sobrepostas em movimento paralelo. Salienta-se ainda a proeminência melódica ressaltada pelos acentos na mão esquerda.

Figura 21 – Textura em camadas com movimentos paralelos de acordes com segundas acrescentadas em *O Camundongo de Massa*, c. 84-93.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system features two staves with parallel chordal textures. The second system includes dynamic markings such as *mf*, *M.G.*, *M.D.*, *rff-p*, and *cresc. poco*. There are also performance instructions like *mf* and *rff-p* in the bass staff, and *cresc. poco* in the treble staff.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 22 – Textura em camadas com movimentos paralelos de acordes com quartas sobrepostas em *O Camundongo de Massa*, c. 98-105.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system includes the instruction *bien chanté* and dynamic markings like *ff*. The second system features complex chordal textures with overlapping intervals. There are also performance instructions like *ff* and *ff* in the bass staff, and *ff* in the treble staff.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- c) Em *O Cachorrinho de Borracha*, nota-se entre os c. 5-7 uma textura constituída por quatro camadas, duas tocadas pela mão esquerda e duas pela mão direita. No c. 8, a camada superior da mão esquerda se divide em dois componentes, indicados na partitura com hastes para cima e para baixo, totalizando um total de cinco componentes texturais simultâneos.

**Figura 23** – Textura em quatro camadas e cinco componentes texturais em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-8.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- d) Entre os c. 5-7 da **subseção A1** de *O Cavalinho de Pau*, nota-se que a camada tocada pela mão direita se divide em dois componentes texturais ritmicamente independentes, elucidados também por hastes para cima e para baixo, enquanto a camada da mão esquerda contrasta ritmicamente com tercinas em resultante polirrítmica.

**Figura 24** – Textura em duas camadas e três componentes texturais em *O Cavalinho de Pau*, c. 5-8.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- e) A textura de *O Boizinho de Chumbo* é constituída em suma por muitas camadas texturais sobrepostas. Os exemplos selecionados demonstram diferentes comportamentos texturais. Nota-se entre os c. 14-16 a camada da mão direita em

tercinas, enquanto a mão esquerda alterna o “mugido” do boi entre os seus componentes superior e inferior. Adiante, entre os c. 49-54, a melodia é acompanhada por dois *ostinati*, numa resultante textural em três camadas. A *coda* apresenta nos c. 62-65 cinco componentes texturais sobrepostos em dinâmica *fff*, observando-se a seguir sua desconstrução até o término da peça.

Figura 25 – Textura em camadas em *O Boizinho de Chumbo*, c. 14-16.

Tempo I°  
 14 *p et très lié*  
 3 *gliss.* *cresc.* *pouco* *a* *pouco*  
 3 *rf >* *rf >*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 26 – Textura em camadas em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-55.

Lent (♩ = 69)  
 49 *f très en dehors*  
*pp*  
 52 *p*  
*bien chanté*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 27 – Textura em camadas em *O Boizinho de Chumbo*, c. 62-75.

Grandioso (♩ = 60)

62

66

70

ppp

mf

rit.

a Tempo

dim.

rall.

poco a poco

rit.

p

pp

ppp

p en dehors

toujours

ppp

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- f) O próximo exemplo é de *O Passarinho de Pano*, numa passagem onde nota-se a constituição da textura por seis componentes texturais entre os c. 76-78. Vale mencionar as relações de interdependência entre os componentes, como exemplo, pode-se citar a camada superior da mão esquerda, que, apesar de constituir de dois componentes, não possuem clara distinção na escuta.

**Figura 28** – Textura em camadas constituída de seis componentes texturais em *O Passarinho de Pano*, c. 76-80.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

- g) Um dos exemplos de textura em camadas mais apreciados por este pesquisador na suíte *Prole do Bebê n.º 2* está em *O Lobosinho de Vidro*, a razão é o belo resultado sonoro gerado pelo enlace das camadas. O c. 11 demonstra a sobreposição de cinco componentes texturais e três deles seguem o discurso musical até o c. 16.

**Figura 29** – Enlace textural pela sobreposição de camadas em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O exemplo a seguir lembra a Figura 29, de *O Boizinho de Chumbo*, pois nota-se novamente uma melodia com dois acompanhamentos, resultando numa textura de três componentes simultâneos.

**Figura 30** – Textura em camadas constituída por uma melodia e dois acompanhamentos em *O Lobosinho de Vidro*, c. 122-125.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A partir dos exemplos expostos, pode-se considerar a suíte *Prole do Bebê n.º 2* como referencial no que diz respeito à escrita por sobreposição de camadas na obra para piano de Villa-Lobos. Os exemplos a seguir apresentam outras obras em que o compositor utilizou a mesma técnica composicional.

Nas obras *Chôros n.º 5 “Alma Brasileira”* (Figura 31), observa-se a sobreposição de componentes melódica e ritmicamente independentes, que resultam em texturas complexas com polirritmias. Na mão direita, há uma camada constituída de acordes e oitavas acentuadas; na mão esquerda, constata-se um canto notado em notas pequenas, que indicam menos proeminência em relação à superfície, enquanto as notas longas em semibreves na camada inferior da mão esquerda formam o fundo. Juntas, somam três camadas texturais.

**Figura 31** – Textura em camadas com resultante polirrítmica em *Chôros n.º 5 “Alma Brasileira”*, c. 46- 49.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Observa-se em *O Ginete do Pierrozinho* e n' *O Chicote do Diabinho*, peças que compõem a suíte *Carnaval das Crianças*, texturas formadas pela sobreposição de três e quatro componentes independentes:

Figura 32 – Textura em camadas em *O Ginete do Pierrozinho*, c. 11-17.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 33 – Textura em camadas em *O Chicote do Diabinho*, c. 24-33.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Na *Ciranda n.º 11* “*Nesta rua, nesta rua...*” observa-se que a camada textural tocada pela mão esquerda constitui-se de dois componentes texturais, enquanto a mão direita abre duas vozes a partir do c. 30, resultando numa textura formada por duas camadas e quatro componentes texturais:

**Figura 34** – Textura em duas camadas e quatro componentes texturais em *Nesta Rua, Nesta Rua*, c. 27-32.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

### Textura Estratificada

Uma camada textural pode ser considerada estratificada a partir do momento em que elementos diversos, contrastantes em seu perfil rítmico-melódico, geram súbitas mudanças na configuração textural de uma passagem ou acontecem concomitantemente em registros diversos do instrumento, “uma espécie de exemplo extremo de textura em camadas” (KOSTKA, 2012, 232-233).

**Figura 35** – Textura estratificada na Seção A de *O Cavalinho de Pau*, c. 1-8.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).



Figura 36 – Textura estratificada na Seção B de *O Cavaleiro de Pau*, c. 48-62.

48 **Molto animato**

53

58

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

### Textura Pontilhista

A textura pontilhista envolve pausas e saltos (KOSTKA, 2012, p. 211-212 e 232) e pode ser encontrada na *Prole do Bebê n.º 2* nas codas de *A Baratinha de Papel*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavaleiro de Pau* e *O Passarinho de Pano*:

Figura 37 – Textura pontilhista na coda de *A Baratinha de Papel*, c. 77-79.

77 **a Tempo**

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 38** – Textura pontilhista na *coda* de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

The score for Figure 38 shows measures 26 to 29. It features a dotted texture with a right hand playing chords and a left hand playing a rhythmic pattern. Dynamics include *f*, *très sec*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *Senza Ped.* and fingerings 6 and 3.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 39** – Textura pontilhista na *coda* de *O Cavalinho de Pau*, c. 129-138.

The score for Figure 39 shows measures 129 to 138. It features a dotted texture with a right hand playing chords and a left hand playing a rhythmic pattern. Dynamics include *fff* and *f*. Performance instructions include *Vivo*, *Senza rallentare*, and *senza rallentare*. A fingering of 7 is indicated.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 40** – Textura pontilhista na *coda* de *O Passarinho de Pano*, c. 91.

The score for Figure 40 shows measure 91. It features a dotted texture with a right hand playing chords and a left hand playing a rhythmic pattern. Dynamics include *pp*, *f animato e rall.*, and *pp*. Performance instructions include *sec*, *dim.*, and *sans pedal.* An *8va* marking is present.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Vale mencionar que os exemplos anteriores indicam a utilização de textura pontilhista para finalizações suspensivas em suas respectivas peças. Nota-se o mesmo efeito no final da **Seção B** de *O Passarinho de Pano*:

**Figura 41** – Textura pontilhista entre as **Seções B e C** de *O Passarinho de Pano*, c. 58-66.

The score for Figure 41 shows measures 58 to 66. It features a dotted texture with a right hand playing chords and a left hand playing a rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *mf*. Performance instructions include *mf* and *mf*.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

## Klangfarbenmelodie

Traduzindo como Melodia de Timbres ou Melodia de Sons e Cores, é uma textura construída por “uma linha semelhante à melodia formada por uma sucessão de diferentes timbres. Essas melodias podem ser desenvolvidas e variadas, e comunicar pensamentos musicais assim como Temas tradicionais faziam, até mesmo capturando ‘as coisas ilusórias dos nossos sonhos’” (SIMS, 2000, p. 77). No contexto deste trabalho, fez-se uma apropriação desse termo para o estudo da peça *O Cachorrinho de Borracha*, exposto mais adiante no segundo capítulo (subcapítulo 2.4). Segundo Campbell (2016, p. 59), essa tendência estilística começou com os trabalhos expressionistas de Schoenberg, especialmente suas inovadoras ideias sobre elaborar eixos de contraponto omnidirecionais e as possibilidades para dotar o timbre, ou a cor do som, com ramificações estruturais de larga escala.

Figura 42 – Melodia de timbres na textura de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-16.

The musical score for 'O Cachorrinho de Borracha' (measures 5-16) is presented in four systems. The first system (measures 5-7) begins with the tempo marking 'a Tempo'. The melody in the treble clef is characterized by chromatic and diatonic intervals, while the bass clef accompaniment features complex rhythmic patterns and chromatic movement. The second system (measures 8-10) includes dynamic markings 'f', 'ff', and 'mf'. The third system (measures 11-13) includes a 'mf' marking. The fourth system (measures 14-16) includes 'p' and 'cresc.' markings. The score features complex rhythmic patterns and chromatic movement, characteristic of Villa-Lobos's style.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

## Massa Sonora

O conceito de massa sonora aplica-se na obra para piano de Villa-Lobos em momentos de grande amplitude sonora atrelados à conglomerados em iteração. Segundo Kostka (2012, p. 233), uma massa sonora é “criada através de extrema atividade em uma orquestra ampla”. A partir desse conceito, cabe considerar o piano como um instrumento de dimensões orquestrais, tendo em vista os muitos exemplos desta textura extraídos da *Prole do Bebê n.º 2*. O compositor Almeida Prado relatou um momento na companhia de Messiaen, explicando a admiração que ele possuía em relação à escrita composicional villalobiana:

E de fato é colorido. A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da *Prole n.º 2*. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (assistia a aula para depois almoçar com ele e a Yvonne) e trazia os LPs como presentes (Mandú Sarará, as Serestas, A Prole 2). Ele dizia: ‘Quel cadeau!’, porque não se gravava tanto Villa-Lobos nos anos setenta. E aquilo que Nadia Boulanger achava prolixo, confuso e que não era filtrado em Villa-Lobos – era o que Messiaen gostava! ‘C’est le chaos Amazonique’. Era aquele rrrrr, tudo misturado. Ele guardava isso e organizava – como um bom francês – mas o caos vem de Villa-Lobos (PRADO em MOREIRA 2008, p. 395).

Este “rrrrrr” que Almeida Prado imita relaciona-se com essa prerrogativa de textura em massa sonora, conforme os exemplos a seguir:

**Figura 43** – Massa sonora na canção folclórica *Fui no Tororó* em *A Baratinha de Papel*, c. 61-66.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 44** – Massa sonora na cadência de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 20-21.

Moins

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 45** – Massa sonora em *O Passarinho de Pano*, c. 83-84.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 46** – Massa sonora em *O Lobosinho de Vidro*, c. 130-133.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Nestes dois últimos exemplos, esclarece-se que o efeito de massa sonora é construído em decorrência da iteração gerada pela inserção de notas que se acumulam e formam um conglomerado. O primeiro exemplo possui dez compassos de aglomeração, enquanto o segundo possui doze, gerando ainda mais iteração e consequente “explosão” sonora. Evidentemente que a pedalização auxilia na construção desta sonoridade:

Figura 47 – Massa sonora resultante de um processo de iteração e aglomeração em *O Lobosinho de Vidro*, c. 1-11.

Presque vif (♩ = 108)

PIANO

*mf*

*Le mouvement bien mesuré au metronome*

*cresc. poco a poco*

5

*crescendo sempre, ma senza accelerare*

9

*Très peu rall.*

*Un peu moins en dehors*

*fff*

*toujours*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 48 – Massa sonora resultante do processo estendido de iteração e aglomeração em *O Lobosinho de Vidro*, c. 165-178.

a Tempo I°

165

*f>*

*cresc. molto*

169

*cresc. sempre*

173

*cresc. animando*

177

*fff*

*in main a plat*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Pode-se observar por meio dos exemplos apresentados que a escrita villalobiana para piano é comparável à escrita para orquestra, tendo em vista que o compositor utilizou a textura em suas muitas possibilidades: textura homofônica (melodia acompanhada); textura heterofônica, textura em camadas, textura estratificada, textura pontilhista e massa sonora. Essa idiomática reflete um compositor muito vinculado às tendências composicionais mais ousadas do século XX.

### 1.2.2 Notação

Para lidar com a ampla complexidade textural, alguns recursos de notação são ampliados e potencializados para maior clareza de equilíbrio e hierarquia entre os componentes. Essa escritura, está relacionada com o fato de Villa-Lobos se apropriar do piano e explorá-lo em dimensões orquestrais. Dentro desse contexto, as partituras da *Prole do Bebê n.º 2* apresentam grande complexidade e precisam ser estudadas de maneira reflexiva pelo intérprete no sentido de pesquisar e entender como aquela escritura irá se relacionar com a resultante sonora. Alexandre Zamith Almeida (2011), propôs uma reflexão sobre os impactos da notação na música ocidental, ele acredita que.

Investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepcionamo-nos com seus resultados. Acusamos, então, várias deficiências, quando na verdade o próprio recurso notacional jamais se propôs a tão complexas atribuições (ALMEIDA, 2011, p. 65).

Ao observar as inúmeras indicações de articulação na obra para piano, nota-se que muitas das melodias que possuem proeminência textural sobre os demais componentes são notadas com acentos em todas as notas. Entende-se que essa foi a maneira de se ressaltar a importância da melodia dentro da complexidade textural. Almeida (2011) explica que a fundamentação da notação em signos (por exemplo acentos e cunhas) é geradora de ambiguidade e dinamismo interpretativo, pois “o signo não existe enquanto entidade independente e estável, ele é o próprio processo dinâmico de representação” (ZAMPRONHA, 2000, p. 139 apud ALMEIDA, 2011, p. 69).

No contexto da suíte *Prole do Bebê n.º 2* os símbolos articulatórios encontrados são *staccati*, *tenuti*, acentos, cunhas e *rf>*, e, com exceção do *staccato*, foram utilizados por Villa-Lobos para indicar proeminência e hierarquização dos componentes. A **Seção B** de *O Camundongo de Massa* é um exemplo contundente quanto à profusão de indicações articulatórias:

**Figura 49** – Profusão de indicações articulatórias em *O Camundongo de Massa*, c. 49-59.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Na Figura anterior, nota-se que a hierarquia textural é indicada através dos símbolos articulares, contudo, há ainda a expressão *en dehors*<sup>19</sup>, que eleva qualquer componente textural à proeminência, ainda que não receba nenhuma indicação. Ao longo da suíte, encontra-se essa expressão em sete das nove peças, apenas as duas peças mais lentas, *O Gatinho de Papelão* e *O Cachorrinho de Borracha*, não apresentam tal indicação. Nas peças *A Baratinha de Papel*, *O Camundongo de Massa*, *O Cavalinho de Pau* e *O Lobosinho de Vidro*, *en dehors* é utilizado em Temas tocados pela mão esquerda, já que somos naturalmente imbuídos pela tradição do século XIX de tocar a mão esquerda menos sonora que a mão direita, num contexto em que a melodia é quase sempre tocada pela mão direita, no componente superior. Salienta-se ainda a expressão *trés en dehors*, utilizada em *O Bozinho de Chumbo* para afirmar que, apesar de possuir dois acompanhamentos nas regiões média e grave, a melodia terá a proeminência textural. A Figura a seguir traz a luz todos os trechos em que o compositor indicou *en dehors*:

<sup>19</sup> Tradução: para fora. Em outras palavras, o componente textural que receber essa indicação deverá ser o mais evidenciado na textura. Nenhum outro componente poderá sobrepor sua sonoridade.



**Figura 50** – Utilização da expressão *en dehors* na suíte *Prole do Bebê n.º 2* “Os Bichinhos”.

The figure displays ten musical excerpts from the suite "Os Bichinhos" by Villa-Lobos, each illustrating the use of the expression *en dehors*. The pieces and their corresponding markings are:

- A Baratinha de Papel**: Measures 5-8, marked *rf* > *en dehors*.
- O Camundongo de Massa**: Measures 49-52, marked *rf* > *p* *en dehors*.
- O Camundongo de Massa**: Measures 53-56, marked *p* *ff* *en dehors*.
- O Cavalinho de Pau**: Measures 17-20, marked *f* *en dehors*.
- O Cavalinho de Pau**: Measures 102-105, marked *f* *ff* *en dehors*.
- O Boizinho de Chumbo**: Measures 50-53, marked *f* *très en dehors* *pp* *p*.
- O Passarinho de Pano**: Measures 25-28, marked *en dehors*.
- O Passarinho de Pano**: Measures 32-35, marked *en dehors* *swr*.
- O Ursozinho de Algodão**: Measures 40-43, marked *mf* *en dehors*.
- O Lobozinho de Vidro**: Measures 11-14, marked *en dehors* *fff* *toujours*.
- O Lobozinho de Vidro**: Measures 89-92, marked *en dehors* *mf* *fff*.
- O Lobozinho de Vidro**: Measures 127-130, marked *ff* *en dehors*.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Outra expressão recorrentemente utilizada na *Prole do Bebê n.º 2* é *Chanté*<sup>20</sup>, indicada para melodias expressivas em *legato*, conforme a Figura a seguir:

<sup>20</sup> Tradução: cantado.

**Figura 51** – Utilização da expressão *Chanté* na suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*.

The figure displays five musical excerpts from the suite 'Prole do Bebê n.º 2 "Os Bichinhos" by Villa-Lobos. Each excerpt is a piano piece with specific markings for articulation and dynamics:

- O gatinho de Papelão** (measures 4-7): Marked *toujours bien chanté* and *mf*.
- O Camundongo de Massa** (measures 28-31): Marked *chanté*.
- O Camundongo de Massa** (measures 98-101): Marked *bien chanté* and *ff*.
- O Boizinho de Chumbo** (measures 34-37): Marked *Chanté*.
- O Boizinho de Chumbo** (measures 55-58): Marked *bien chanté*.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Analisando a obra villalobiana, pode-se considerar os acentos como indicadores de proeminência textural em Temas mais fraseados e *legato*. Em relação às cunhas, nota-se que seu emprego é dado em momentos em que um Tema é tocado de maneira mais incisiva, menos *legato*, através da velocidade de ataque, obtendo-se uma sonoridade brilhante e muito projetada, diferenciando-se dos momentos de escrita com acentos. O *tenuto* também é um símbolo bastante utilizado, podendo indicar que uma nota, um acorde ou até mesmo um Tema é importante na textura, ainda que não tenha supremacia, como acontece em *O Cachorrinho de Borracha*<sup>21</sup>.

**Figura 52** – Notação de *tenuti* sobre Tema inicial de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

The figure shows the beginning of the piece 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos. The tempo is marked *Lento* (M: 144 F) and *Lent*. The dynamic is *pp*. The score is for piano and includes several *tenuti* markings (indicated by a vertical line with a dot) over the notes. The piece is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Vale mencionar que nem sempre um Tema que possui supremacia textural terá todas as suas notas acentuadas, não obstante, os símbolos articulatórios podem ser encontrados com suas funções padrão, como no caso dos *staccati*. No intuito de demonstrar essa relação entre

<sup>21</sup> Este tema será desenvolvido no capítulo 2 (subcapítulo 2.4).

os símbolos e o toque, as figuras a seguir referem-se a alguns Temas da *Prole do Bebê n.º 2*. Nota-se no Tema inicial de *A Baratinha de Papel*, que Villa-Lobos indicada *tenuto* entre os c. 5-9 e acentos entre 10-13, isso ocorre devido à intensificação sonora do todo, ou seja, quanto menos intensidade em determinada passagem, menos indicada será a melodia, quanto mais intensidade e complexidade textural, mais incisiva será a notação da melodia. Outra passagem que vale comentar é o Tema da **subseção A2** de *O Camundongo de Massa* (Figura 53), pois é o único de toda a suíte notado com *rf>*, exceção justificada pela ampla sonoridade textural em *ff*.

**Figura 53** – Indicações diversas para os Temas da *Prole do Bebê n.º 2*, de acordo com suas respectivas características texturais.

5 *A Baratinha de Papel* (c. 5-13)  
M.E.

9

53 *A Baratinha de Papel* (c. 53-60)  
*mf cantabile ed espressivo*  
M.D.


4 *O Gatinho de Papelão* (c. 4-7)  
M.D.


24 *O Gatinho de Papelão* (c. 24-25)  
M.D.

3 *O Camundongo de Massa* (c. 3-4)  
M.D.

13 *O Camundongo de Massa* (c. 13-16)  
*rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>*

84 *O Camundongo de Massa* (c. 84-88)  
M.E.

99 *O Camundongo de Massa (c. 99-101)*  
  
 M.E.


17 *O Cavalinho de Pau (c. 17-19)*  
  
 M.E.


69 *O Cavalinho de Pau (c. 69-73)*  
  
 M.D.

102 *O Cavalinho de Pau (c. 102-103)*  
  
 M.E.

5 *O Boizinho de Chumbo (c. 5-7)*  
  
 M.D.

34 *O Boizinho de Chumbo (c. 34-36)*  
  
 M.E.

6 *O Passarinho de Pano (c. 6-7)*  
  
 M.D.

71 *O Passarinho de Pano (c. 71-72)*  
  
 M.D.

40 *O Ursozinho de Algodão (c. 40-42)*  
  
 M.D.

118 *O Ursozinho de Algodão (c. 118-119)*  
  
 M.E.

11 *O Lobozinho de Vidro (c. 11-12)*  
  
 M.E.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A notação da dinâmica na obra para piano de Villa-Lobos está associada tanto para indicar a intensidade sonora do todo horizontal, quanto para indicar a proeminência textural de componentes específicos no eixo vertical. Não obstante, observa-se claramente diferentes indicações de dinâmica sendo abordadas ao mesmo tempo, no mesmo âmbito textural. Além disso, nota-se a potencialização dos recursos de dinâmica em obras tais como *Cirandas*, *A Prole do Bebê n.º 2* e *Rudepoema*, nas quais são exploradas dinâmicas como *pppp* e *ffff*, assim como *rfz* e cunhas que também são utilizados à vontade pelo compositor como recursos de contraste e dissociação entre componentes. A amplitude e contrastes sonoros também podem ser observados por indicações de dinâmicas que vão de *ppp* a *ff*.

A figura a seguir demonstra a indicação de dinâmicas individuais para a hierarquização dos componentes texturais:

**Figura 54** – Hierarquização dos componentes texturais por meio da dinâmica.

The figure displays six musical excerpts from Villa-Lobos's piano works, illustrating dynamic markings used for textural hierarchy:

- O Gatinho de Papelão** (measures 43-44): Treble clef, 4/4 time. Dynamic markings: *p* (piano) and *ff* (fortissimo).
- O Camundongo de Massa** (measures 53-54): Treble clef, 2/4 time. Dynamic markings: *p* (piano) and *ff en dehors* (fortissimo out of phase).
- O Cachorrinho de Borracha** (measures 10-11): Treble clef, 8/8 time. Dynamic markings: *f* (forte) and *ff* (fortissimo).
- O Boizinho de Chumbo** (measures 50-51): Treble clef, 3/4 time. Dynamic markings: *f très en dehors* (very forte out of phase) and *pp* (pianissimo).
- O Boizinho de Chumbo** (measures 47-48): Treble clef, 3/4 time. Dynamic markings: *p* (piano) and *ff* (fortissimo).
- O Passarinho de Pano** (measures 83-84): Treble clef, 3/4 time. Dynamic markings: *fff* (fortississimo) and *Très vif* (very lively).

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

As figuras a seguir demonstram contraste e potencialização da dinâmica na série *Cirandas* de Villa-Lobos:

Figura 55 – Potencialização da dinâmica em *O Cravo Brigou com a Rosa*, c. 76-80.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 56 – Potencialização da dinâmica em *Que Lindos Olhos*, c. 69-73.



Fonte Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 57 – Contraste e amplitude sonora (*ff-ppp*) em *Que Lindos Olhos*, c. 26-33.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Os fragmentos dos rascunhos em manuscrito apresentados a seguir demonstram a preocupação de Villa-Lobos em escrever no papel tamanhos diferentes de notas de acordo com sua importância textural. Observa-se que os componentes que possuem proeminência textural são notados com notas em tamanho normal, enquanto as que não possuem tal proeminência são notadas em tamanhos menores. Salienta-se que as edições da Max Eschig não evidenciam essa acuidade do compositor.

Figura 58 – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de *O Camundongo de Massa*, MVL 1993-21-0363, p. 3-4.

This image shows a page of handwritten musical notation for the piece "O Camundongo de Massa". The manuscript is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *allarg.*, *ritard.*, and *fina*. There are also performance instructions like *ritard.* and *fina*. A large, prominent red scribble, possibly the number "2" or "1921", is drawn across the middle of the page, partially obscuring the musical notation. The manuscript appears to be a working draft, with some sections crossed out or heavily annotated.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of music. Each system typically includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and staining. At the top right, there is a circled number '04'. At the bottom, there are two handwritten identifiers: 'MVL: 1993. 11. 0262' on the left and 'AV160 - mv. 93. 21. 337' on the right.

Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.



### 1.2.3 *Ostinato*

São inúmeras as obras para piano de Villa-Lobos que possuem *ostinato*, pode-se até mesmo dizer que seu uso é uma constante em toda a obra do compositor. Vale considerar que tanto o caráter musical da peça como sua ambientação são, em parte, resultantes desta técnica de composição, pois nele estão subentendidos andamento e, sobretudo, caráter.

Os processos de composição praticados por Villa-Lobos na coleção de peças *A Prole do Bebê* revelam a experimentação que o compositor praticou através do material diversificado, dos movimentos paralelos de acordes e bordões e principalmente, da criação de texturas que privilegiam o timbre, em uma elaboração que incorpora o ambiente musical do Brasil, através de ritmos e linhas melódicas, em uma grande síntese formadora de sua linguagem musical. (PASCOAL, 2005, p. 104).

Nota-se que o início de seis das nove peças que compõe o ciclo apresenta um *ostinato*, reiterando o que foi dito em relação à ambientação, caráter e andamento, conforme explica a pesquisadora Maria Lúcia Pascoal (MOREIRA, 2008, p. 394-395):

Na Prole 2, todas as peças tem base de ostinato e o que interessa é aquele material. O que você via até agora quando se falava em Prole era: aqui aparece a melodia do Ciranda-cirandinha, aqui é Fui no Itororó, Vamos maninha... mas a canção é o que menos interessa. É aquele material de fundo que ele vai acrescentando coisas. Depois, por cima disso tudo, ele põe uma canção. E vai acumulando tudo no material polifônico.

A Figura a seguir demonstra a utilização do *ostinato* em sete peças da suíte *Prole do Bebê n.º 2*.

Figura 59 – *Ostinati* ao longo da *Prole do Bebê n.º 2*.

The figure displays five musical excerpts from the *Prole do Bebê n.º 2* suite, each illustrating a different type of ostinato:

- A Baratinha de Papel:** Shows a rhythmic ostinato in the right hand with a *mf* dynamic.
- O Gatinho de Papelão:** Shows a melodic ostinato in the right hand with dynamics *mf*, *f*, and *p*, and the instruction *con pedale*.
- O Camundongo de Massa:** Shows a rhythmic ostinato in the left hand with a *f* dynamic and the instruction *Três animé*.
- O Ursozinho de Algodão:** Shows a rhythmic ostinato in the left hand with a *p* dynamic and the instruction *molto ritmico*.
- O Lobozinho de Vidro:** Shows a rhythmic ostinato in the left hand with a *mf* dynamic and the instruction *Le mouvement bien mesure au metronome*.

The image contains two musical excerpts. The first, titled 'O Cavalinho de Pau', is in 3/8 time and marked 'p'. It features a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second, titled 'O Boizinho de Chumbo', is also in 3/8 time and marked 'mf sec'. It features a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Both excerpts are numbered '1' at the beginning.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

#### 1.2.4 A Topografia do Teclado

Chamamos de topografia do teclado a disposição de teclas brancas e pretas do piano. Em sua obra, Villa-Lobos utilizou desta característica para criar fórmulas, de resultado sonoro inusitado e tecnicamente confortável para os pianistas.

Ainda que Queiroz (2013) e Pascoal (2005) considerem a topografia do teclado como um processo composicional, ela é também um recurso pianístico que parte de uma questão estritamente física do instrumento e do pianista, gerando resultados diferenciados e tecnicamente confortáveis. De modo que se recomenda não falar em teclas brancas-e-pretas como um processo composicional feito fora do piano, pois, ao transpor, por exemplo, uma sequência topográfica um tom acima, o aspecto físico será amplamente distorcido, ainda que se mantenha a sonoridade característica proveniente desse enlace formado pelo jogo brancas-e-pretas.

Segundo Oliveira (1984, p. 34), 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.

Podemos ver na Figura a seguir que o compositor apresenta desde os primeiros compassos de *A Baratinha de Papel*, primeira peça da suíte, o recurso que irá permear todo o ciclo.

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 (OLIVEIRA, 1984, p. 46).

Figura 60 – Uso da Topografia do Teclado na *Prole do Bebê n.º 2*.

*A Baratinha de Papel* *O Camundongo de Massa*

*O Boizinho de Chumbo* *O Passarinho de Pano*

*O Passarinho de Pano*

*O Lobosinho de Vidro*

Detailed description of the musical score: The figure displays five excerpts from Villa-Lobos's 'Prole do Bebê n.º 2'. Each excerpt is presented in a grand staff (treble and bass clefs). 1. 'A Baratinha de Papel': Treble clef, 2/4 time. Features a melodic line with accents and dynamic markings *rf>* and *mf*. 2. 'O Camundongo de Massa': Bass clef, 4/4 time. Features a melodic line with dynamic marking *f*. 3. 'O Boizinho de Chumbo': Treble and bass clefs, 4/4 time. Features a melodic line with dynamic marking *cresc. anim.* and a bass line with triplets. 4. 'O Passarinho de Pano': Treble and bass clefs, 2/4 time. Features a melodic line with dynamic marking *8va* and a bass line with triplets. 5. 'O Passarinho de Pano': Treble and bass clefs, 3/4 time. Features a melodic line with dynamic markings *fff*, *Très vif*, *dim.*, and *p*, and a bass line with triplets. 6. 'O Lobosinho de Vidro': Treble and bass clefs, 4/4 time. Features a melodic line with dynamic marking *fff* and a bass line with triplets and a *frubato* marking.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Observa-se nos exemplos a seguir, que o uso da topografia do teclado é explorado como gerador de novas fórmulas para os *ostinati* e/ou acompanhamentos, intercalando conjuntos de teclas brancas e pretas.

**Figura 61** – Uso da Topografia do Teclado em *Impressões Seresteiras*, c. 204-210.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

**Figura 62** – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em *Poema Singelo*, c. 41-43.

*Poema Singelo* (c. 41-43)

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

**Figura 63** – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em *O Cravo Brigou com a Rosa*, c. 1-7.

*O Cravo Brigou com a Rosa* (c. 1-7)

Apressado (♩ = 160) Muito animado (♩ = 170)

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

**Figura 64** – Uso da Topografia do Teclado na mão direita de *As Três Marias*, peça nº. 3, c. 1-4.

*As Três Marias* - 3. *Mintika* (c.1-4)

Poco animato

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Carl Fischer).

**Figura 65** – Mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas - uso da Topografia do Teclado em *O Polichinelo*, c. 1-3.

*A Prôle do Bebê N° 1 - 7. O Polichinello (c. 1-3)*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

**Figura 66** – Padrão topográfico constituído por duas teclas brancas e duas teclas pretas em *A Bruxa*, na suíte *Prole do Bebê n.º 1*, c. 17-18.

*A Prôle do Bebê N° 1 - 8. A Bruxa (c. 17-18)*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

**Figura 67** – Uso da Topografia do Teclado em *Hommage à Chopin*, c. 68-70.

*Hommage à Chopin - 2. Ballade (c. 68-70)*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 68** – Uso da Topografia do Teclado em movimento direto nas duas mãos em *Rudepoema*, c. 25-27.

*Rudepoema* (c. 25-27)  
Animé (♩ = 160)

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

### 1.2.5 Textos: Títulos e Canções Folclóricas

Os títulos das peças que compreendem a *Prole do Bebê n.º 2* “*Os Bichinhos*” nos fornecem consideráveis indicações a respeito da agógica e da textura. Cada um deles tem, além do nome de um animal, um elemento específico, a saber: papel, papelão, massa, borracha, pau, chumbo, pano, algodão e vidro. Através do estudo ao piano é possível observar que o tal animal com seu nome no diminutivo pode estar relacionado com a agógica e o elemento com a textura. Como comenta Carla Gorni (2008, p. 3):

Para a construção dessa diversidade de caracteres e climas musicais, Villa-Lobos elabora efeitos sonoros que, através de mecanismos sinestésicos, podem desencadear no intérprete sugestivas imagens auditivas e estéticas. Essas pistas são evocadas por efeitos onomatopaicos, de agógica (imitando a movimentação dos bichinhos), alusivos aos materiais que formam os animais-título (através da textura associada à dinâmica) e timbrísticos (imitando instrumentos orquestrais).

Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 395) em depoimento durante uma banca de qualificação, explicou que, em relação aos títulos, há algo a mais nas entrelinhas, tendo em vista a forma com que se relacionam com a resultante sonora: “os bichinhos são todos terríveis. Não é um bichinho com o qual a criança brinca. A barata é kafkaniana, o lobo engole a criança, o cachorrinho é um pit bull, até o ursinho é terrível. Então isso tudo é muito psicanalítico. É quando a criança vê no pequeno, o grande”.

Sobre a peça *O Ursozinho de Algodão* de *A Prole do Bebê n.º 2*, Mesquita (2006, p. 78) diz “[...] que a cantiga de roda bem pode ter sido a fonte geradora tanto das células intervalares como das frases melódicas mais extensas [...]”. Constatado isto, observou-se que o material do pequeno animal foi o ponto de partida imagético para a construção da textura, pois o algodão é um material de baixa densidade que ganha forma a partir da

concentração de uma quantidade considerável de matéria. Mesquita (2006, p. 66) comenta que em *O Ursozinho de Algodão*:

Podem ser constatados dois procedimentos de elaboração do material temático:  
1) Variação contínua de breves motivos rítmico-melódicos; 2) Reapresentação sucessiva e variada de frases melódicas um pouco mais extensas.

Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 394) também explanou sobre isso: “Se você for analisar a Prole... é difícilima. Só com conjuntos, só se for com conjuntos! Tema não tem. Ele pega o fragmento de uma ciranda, depois vai embora, deforma. E vira outra coisa”.

Villa-Lobos utilizou melodias folclóricas em toda sua obra, na *Prole do Bebê n.º. 2* isso ocorre em algumas das peças da suíte. São elas: *A Baratinha de Papel (Fui no Tororó)*; *O Gatinho de Papelão (A Moda da Carranquinha)*; *O Cavalinho de Pau (Garibaldi foi à Missa)*; *O Passarinho de Pano (Olha o Passarinho Dominé)* e *O Ursozinho de Algodão (Carneirinho, Carneirão)*. Assim como em suas *Cirandas* (1926) para piano solo, nota-se a associação da melodia folclórica ao caráter musical da peça, como se a própria letra da canção tivesse sido usada pelo compositor como inspiração para conceber sua atmosfera.

O livro *A genialidade de Villa-Lobos* dos autores Salles/Arcanjo (2022), traz uma carta inédita de Mário de Andrade, na qual pede a Villa-Lobos que escrevesse um conjunto de obras para piano sobre Temas populares brasileiros.

Eu sei a facilidade maravilhosa do espírito de você Villa e acho que não tomaria muito do seu tempo escrever uma série por exemplo de vinte Peças Populares brasileiras para piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. (...) Atualmente no Brasil só vejo você para escrever estas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso. Pois me mande estas peças que serão adotadas como as outras todas. Disse vinte, pois não carece fazer coisas compridas. (...) E com a facilidade que você tem, não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça as peças como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui para dar conselhos (SALLES/ARCANJO, 2022, p. 90).

### 1.2.6 Considerações

A idiomática villalobiana aqui levantada demonstra “(...) um alto grau de complexidade decorrente da poderosa inventividade do compositor (...)” (SHIMABUCO, 2012, p. 36) e a sua importância dentro do repertório pianístico do século XX. Salientamos que os exemplos apresentados indicam a presença de características que não são excludentes entre si, mas que se relacionam concomitantemente gerando impactos umas com as outras, fazendo com que o universo de Villa-Lobos seja tão característico.

## CAPÍTULO 2: QUESTÕES INTERPRETATIVAS E PROCEDIMENTOS DE ESTUDO

Neste capítulo, apresentaremos as nove peças da suíte *Prole do Bebe n.º 2 “Os Bichinhos”* de Heitor Villa-Lobos sob os vieses técnico-interpretativos. Em cada peça, serão apontados os procedimentos de estudo que colaboraram para a construção da minha performance, que poderão ser observados pelas inserções de *QR codes* disponíveis no texto. Os aspectos interpretativos demonstram as experiências adquiridas ao longo da pesquisa por meio da observação da partitura; da idiomática pianística villalobiana apresentada no capítulo 1; da prática constante das peças ao piano; das aulas/orientações e masterclasses; e, das performances das peças. Conforme comenta John Rink (2002, p. 36):

Os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de ‘análise’, diferente daqueles empregados nas análises publicadas. Esta forma de ‘análise’ não é um procedimento independente aplicado à interpretação, mas parte integral do processo da performance. Referindo-me a esta ‘análise feita por performers (ou seja, estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las), enfatizo a importância do ‘contorno’ musical, mais do que a estrutura, no que diz respeito à conceituação da música por parte do intérprete [...] (RINK, 2002, p. 36).<sup>22</sup>

Se encontramos divergências na produção pianística canônica, na música de Villa-Lobos há espaço para um amplo leque no que concerne à convenção estilística; assim, não podemos falar em tradição de performance<sup>23</sup>, “as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar [...], e buscam a restrição - e não a potencialização - das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos” (ALMEIDA, 2011, p. 70). Em contrapartida, não são poucos os pianistas que negligenciam demasiadamente as indicações do

---

<sup>22</sup> Original: *performers are continually engaged in a process of “analysis”, only of a kind different from that employed in published analyses. This sort of “analysis” is not some independent procedure applied to the act of interpretation’ but rather ‘an integral part of the performing process’. Referring to this as performer’s analysis (that is, considered study of the score with particular attention to contextual functions and [the] means of projecting them), I noted the importance of musical ‘shape’, rather than structure, in the performer’s conceptualisation of music [...]*

<sup>23</sup> O sentido da palavra tradição nesse contexto está relacionado a um jeito pré-estabelecido de tocar a obra baseando-se, por exemplo, em gravações. Com o desenvolvimento de pesquisas musicológicas, estão sendo descobertas que justamente desmistificam essa tradição como sendo a única opção possível. Ou seja, a musicologia traz novas possibilidades interpretativas.



compositor na partitura alegando que a escritura villalobiana apresenta inadequações técnicas e/ou sonoras. Deste modo,

A pesquisa histórica e a observação de dados sobre as práticas interpretativas contemporâneas à criação das obras contribuem inegavelmente para uma aproximação pertinente entre as interpretações atuais de obras do passado e as expectativas de seus respectivos compositores. Sobretudo, revelam a vasta gama de soluções possíveis para diversas problemáticas ou ambiguidades interpretativas (ALMEIDA, 2011, p. 70).

Faz parte do processo de construção da performance a busca pelo que foi registrado em material audiovisual por outros intérpretes no intuito de explorar as possibilidades interpretativas, tendo como referencial teórico a artigo *The Performer as Analyst* de Daniel Barolsky (2007) sobre como o intérprete, enquanto analista, pode desafiar a tradição de performance de uma peça, pois:

A contínua variação de interpretações de performance para performance reflete um perpétuo repensar acerca da música, uma linha de questionamento que procura não somente tornar o velho em algo novo, relevante, e com significado, mas também revelar como a música opera (BAROLSKY, 2007, p. 2).<sup>24</sup>

Nesse contexto, entendemos que a análise de gravações se torna parte importante do processo, e, no âmbito dessa pesquisa, se concentrará nas relações de andamentos e/ou agógica entre as **Seções** e **subseções** das peças na interpretação de diferentes pianistas, tendo como subsídio a forma. O nome dos intérpretes e os andamentos estarão dispostos nos quadros comparativos de gravações. Cabe salientar, que as gravações realizadas durante a pesquisa também se encontram nos quadros comparativos a fim de demonstrar os processos de construção da performance em seus diferentes estágios de amadurecimento.

A análise será exibida de forma linear - da primeira peça até a última - tendo como ponto de partida a forma, que direciona o fluxo do texto na parte de questões interpretativas, onde dimensionam-se aspectos como fraseado, textura, equalização, pedalização, dinâmica, timbre, dedilhado, memorização e ritmo/polirritmia. Terminadas as questões interpretativas de cada peça, será apresentada a análise de andamentos através do quadro comparativo de gravações, elaborado a partir do levantamento de intérpretes que gravaram a suíte *Prole do Bebê n.º 2* completa, a saber<sup>25</sup>: Aline van Bärenzen, Joanna Brzezinska, Fabiane de Castro, José Echániz, Alessandra Garosi, Marc-André Hamelin,

<sup>24</sup> Original: *The continuously varying interpretations from performance to performance reflect a perpetual rethinking of the music, a line of questioning that seeks not only to make the old into something new, relevant, and meaningful but also to reveal how music operates.*

<sup>25</sup> Ordem alfabética pelo sobrenome.

Katrina Krimsky, Sérgio Monteiro, Alda Oliveira, Sonia Rubinsky, Anna Stela Schic e Johann Vacher. Salienta-se que peças isoladas da suíte foram gravadas por Gabriel Casara, Arnaldo Estrella, Nelson Freire, Sônia Goulart e Yuri Smirnov<sup>26</sup>.

Diferentes interpretações realizadas podem, similarmente, traçar diversos caminhos por uma obra musical, moldando, assim, a concepção do ouvinte da forma musical (BAROLSKY, 2007, p. 2)<sup>27</sup>.

No intuito de colaborar com a fluência do texto, vale comentar que foi adotada 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. Neste capítulo, as figuras musicais e os exemplos musicais seguirão uma ordem de numeração crescente dentro de cada peça, a saber: *A Baratinha de Papel* (Figura 1.1, Figura 1.2, Figura 1.3, etc.); *O Gatinho de Papelão* (Figura 2.1, Figura 2.2, Figura 2.3, etc.); *O Camundongo de Massa* (Figura 3.1, Figura 3.2, Figura 3.3, etc.) e assim por diante.

<sup>26</sup> **Bärentzen** (1897-1981). Estudou com Rubinstein e Kempff em Berlin. Em 1976, recebeu do governo brasileiro a Medalha de Ouro Villa-Lobos; **Brzezinska** (Polônia, 1964). Estudou na Academia Frédéric Chopin e recebeu o primeiro prêmio no “Pianistki Polskiej Festival” em Slupsk (1988) que lhe concedeu a oportunidade de gravar um álbum com peças de Liszt e Villa-Lobos; **Castro** (Brasil). Estudou na Universidade Estadual de São Paulo e no Royal Conservatory of Music de Madrid. Seu álbum “Villa-Lobos, A Prole do Bebê” recebeu notáveis críticas durante o tour europeu organizado pela embaixada brasileira, **Echániz** (Cuba, 1905-1969). Estudou no Conservatório Falcón em Havana. Em 1944, se tornou professor na Eastman School Faculty nos Estados Unidos, **Garosi** (Itália, 1965). Se formou em Florença em 1984, em seguida, se mudou para a Austrália, onde estudou com a pianista Russa Sonya Hanke; **Hamelin** (Canadá, 1961). “Um performer com destreza técnica quase super-humana” (New York Times). Artista exclusivo da Hyperion Records; **Krimsky** (EUA, 1938). Pianista e compositora detentora de um estilo único, influenciada pela vanguarda europeia e conhecida pela fusão entre música clássica e o Jazz. Estudou na Eastman School of Music nos EUA; **Monteiro** (Brasil, 1974). Estudou com Myrian Dauelsberg na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e na Eastman Scholl of Music nos EUA; **Oliveira** (Brasil, 1945). Doutora em Educação Musical pela University of Texas at Austin. Participou como solista em festivais organizados por Ernest Widmer, de quem foi aluna de composição, na Universidade Federal da Bahia; **Rubinsky** (Brasil, 1957). Estudou com Olga Normanha em Campinas e obteve seu doutorado pela Julliard School em Nova York. Recebeu o prêmio Latin GRAMMY de 2009 pela gravação completa da obra para piano solo de Villa-Lobos; **Schic** (Brasil, 1922-2009). Autora do livro “Villa-Lobos, o Índio Branco” (1987). Estudou com José Klass e Marguerite Long. Lançou em 1976, a primeira gravação completa da obra para piano solo de Villa-Lobos; **Vacher** (França, 1989). Estudou na High School of Music em Genebra e venceu em 2008 o Internacional Piano Competition em Sète na França. Especialista na música do século XX, procura tocar obras desconhecidas de grandes compositores; **Casara** (Brasil, 1984). Doutor em Música pela Université de Montréal (Canadá) e mestre em performance musical pela Universidade Federal de Minas Gerais, é pianista da Universidade Federal São João del Rei; **Estrella** (Brasil, 1908-1980). Estudou com Barroso Neto, Lorenzo Fernández e Tomás Terán. Estreou várias obras de Villa-Lobos e escreveu o ensaio “Os quartetos de cordas de Villa-Lobos” (1970); **Freire** (Brasil, 1944-2021). Considerado um dos maiores pianistas do século XX, estudou com Nise Obino e Lúcia Branco; **Goulart** (Brasil). Obteve seu doutorado pela Staatlich Hochschule für Musik und Theatre em Hannover (Alemanha). É professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro; **Smirnov**. Vencedor do Concurso Internacional de Piano Villa-Lobos de 1974.

<sup>27</sup> Original: *Different performed interpretations can similarly trace diverse paths through the musical work, thereby shaping the listener’s conception of the musical form.*

## 2.1 A BARATINHA DE PAPEL

Villa-Lobos abre a suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* com um *ostinato* formado por meio de uma fórmula pianística que explora a topografia do teclado, recurso muito caro para o compositor. A ambientação e o caráter da peça são influenciados pela nostalgia da canção folclórica *Fui no Tororó*, destacando-se das demais por apresentar características singulares, por exemplo, é a única a apresentar uma textura predominantemente em dois componentes, isto é, uma melodia bem definida e um acompanhamento (*ostinato*), do início ao fim, diferente de todas as outras peças que compõem o ciclo. Chamando a atenção de quão diferente é *A Baratinha de Papel* entre as demais, Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 395) comenta: “a primeira não tem nada a ver com o resto. Ela vem do nada. Ela não vem de nada, não tem nada com Ciranda e não tem nada com o que vem depois. É um ET. Veio do céu, ficou, foi embora. É uma obra única”. É a peça mais curta da suíte e está estruturada em duas **Seções** distintas, conforme a tabela abaixo.

Tabela 1.1 – Forma em *A Baratinha de Papel*.

SEÇÕES	A			B
SUBSEÇÕES	A1	A2	A3	<i>Melodia Folclórica</i>
COMPASSOS	1-18	19-30	31-52	53-79

Fonte: Elaboração própria.

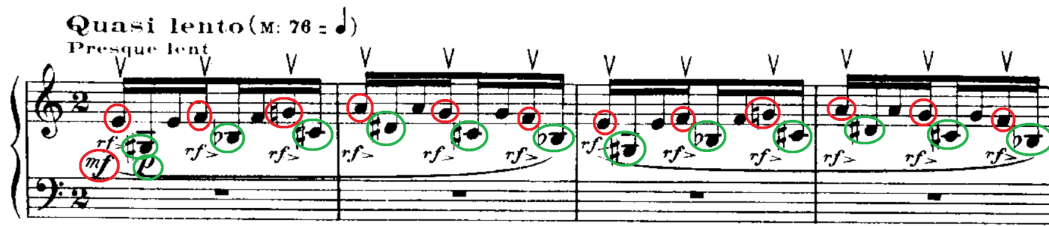
### 2.1.1 Seção A (c. 1-52)

#### 2.1.1.1 Subseção A1 (c. 1-18)

A peça começa com seu material mais característico, um *ostinato* (Figura 1.1) concebido através do movimento ascendente e descendente, valendo-se da configuração topográfica do teclado. Paulo de Tarso comenta que “na primeira peça desse ciclo, *A Baratinha de Papel*, há um *ostinato* que combina dois tetracordes repartidos entre as teclas brancas e pretas do piano” (SALLES, 2009, p. 78):

- **Tetracorde 1:** Mi – Fá - Sol - Lá (Figura 1.1 em vermelho)
- **Tetracorde 2:** Sol# - Sib - Dó# - Ré# (Figura 1.1 em verde)

Figura 1.1 – *Ostinato* na mão direita em *A Baratinha de Papel*, c. 1-4



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

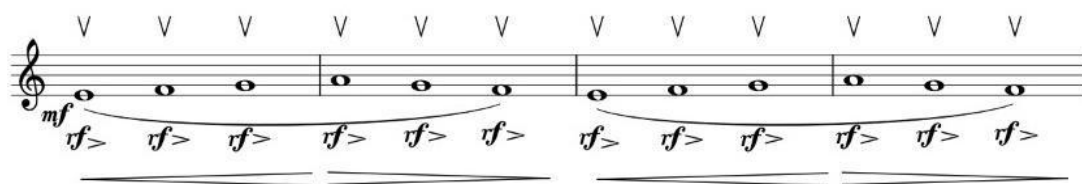
Homero de Magalhães (1994, p. 212) menciona que a rítmica sugerida pelo *ostinato* "é insinuante e o compositor acentua de maneira exagerada as notas diatônicas [...]. Ao indicar *p* sobre o Sol# do primeiro compasso, ele nos faz supor que as notas da escala pentatônica entregues ao polegar devem soar todas *piano*".

A concepção deste *ostinato* é bastante específica, tendo em vista a notação utilizada por Villa-Lobos numa profusão de indicações repetidas<sup>28</sup>: *cunhas* e *rf>*. Além disso, nota-se a curiosa indicação de duas dinâmicas iniciais, um *mf* e um *p*. Reiterando o que foi dito por Homero de Magalhães (1994, p. 212), podemos entender que somente as teclas brancas do piano notadas com *cunha* e *rf>* devem ser tocadas com supremacia sonora em relação às demais e elas devem participar ativamente na condução melódica do *ostinato*, como se o compositor tivesse dividido esse componente textural em dois. Essa diferenciação pode ser feita por meio de ataques mais velozes para as notas acentuadas e menos velozes para as demais, cuidando especialmente das teclas brancas que não levam acentos por serem repetições da tecla branca anterior, ou seja, a tecla branca repetida não participa do mesmo contexto sonoro da nota acentuada.

Observando-se as ligaduras de frase, vale ressaltar que tais notas irão exigir cuidado especial em relação ao fraseado, conforme a sugestão da Figura 1.2. Entendendo que as ligaduras de frase notadas na partitura indicam uma ideia musical, recomenda-se não apoiar o início tampouco o final e que os *rf>* com *cunhas* sejam interpretados como notas que devem estar presentes na textura e não ser tocadas com ataques impulsivos, mas com expressividade.

<sup>28</sup> Como exposto no capítulo 1, tal profusão faz parte da intenção do compositor de mostrar visualmente que há um componente textural que deve ser ressaltado. Um simples acento poderia indicar que apenas uma nota seria acentuada.

**Figura 1.2** – Notas acentuadas no *ostinato* de *A Baratinha de Papel*, c. 1-4



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Uma sugestão para o estudo do *ostinato* é tocar somente as notas acentuadas (com *rf>* e cunha) com os dedilhados e fraseado que serão utilizados na hora da performance (Exemplo 1.1).

**Exemplo 1.1** - Notas acentuadas do *ostinato* em *A Baratinha de Papel*, c. 1-4.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O próximo passo é tocar o *ostinato* como está escrito: acrescentando as semicolcheias de maneira a não perder a condução fraseológica apresentada no Exemplo 1.1. Neste ponto, recomenda-se trabalhar o equilíbrio sonoro entre notas acentuadas e notas não acentuadas conforme o Exemplo 1.2.

**Exemplo 1.2** - Equilíbrio sonoro do *ostinato* em *A Baratinha de Papel*, c. 1-4.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No compasso 5 (Figura 1.3) temos, na mão esquerda, a entrada do Tema 1 da peça, uma melodia com indicação *en dehors*<sup>29</sup>, expressão muito utilizada por Villa-Lobos como indicativo de proeminência textural. Estabelecer o fraseado da melodia desde os primeiros

<sup>29</sup>Tradução: para fora.

contatos com a peça irá colaborar para o êxito nessa passagem, para tanto, sugere-se conduzir as notas repetidas do Tema inicial (Tema 1) em suave crescendo com direção para a nota mais longa (quarta nota), que é o último Dó, lembrando que depois de uma nota longa, não se aconselha acentuar a nota seguinte (Exemplo 1.3).

Figura 1.3 – Melodia na mão esquerda em *A Baratinha de Papel*, c. 5-16.

The image shows a musical score for the left hand of 'A Baratinha de Papel' by Villa-Lobos, measures 5-16. The score is in bass clef and features a melodic line with various dynamics and articulations. Key annotations include: 'en dehors' in a red oval at the start; a green box highlighting a descending melodic phrase; a purple box highlighting a section with 'cresc. e molto affret.'; a blue box highlighting a 'glissando' section; and an orange circle around a 'ff' dynamic marking.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 1.3 - Fraseado no motivo inicial do Tema 1 em *A Baratinha de Papel*, c. 5-8.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Na passagem que compreende os compassos 8-13, Villa-Lobos direciona o fluxo musical para atingir o clímax desta **subseção A1** ao realizar a partir do compasso 8 um movimento melódico descendente entre as notas Lá-Sol-Fá (Figura 1.3 em verde), e insiste nesse mesmo movimento por mais seis vezes gerando agitação e tensão, com *cresc. e molto affret.*, em um processo de condensação (acelerando escrito) e consequente iteração até

culminar no *glissando* que alcançará a nota Fá mais grave do piano no compasso 13 (Figura 1.3 em azul). Vale salientar que a nota Dó no c. 15 é outro componente textural e deve ser tocada de maneira que soe claramente na textura dada a indicação *mf* do compositor e, ainda, porque deve perdurar por quatro compassos (Figura 1.3 em laranja). Sobre a condução da dinâmica deste trecho, atenta-se aqui para o fato de que há uma tendência a iniciar o crescendo antes do momento indicado na partitura (final do compasso 9), portanto, torna-se essencial acuidade na execução dos compassos 8 e 9 de maneira que não ocorram acentos indesejáveis na melodia, tampouco um crescendo. Percebe-se entre os compassos 9 e 12 (Figura 1.3 em roxo), o acelerando impulsionado pela rítmica das figuras musicais e pela expressão *molto affret.*, interessante perceber também que o *ostinato* original é modificado a partir do compasso 8 em conformidade com o processo de condensação, retornando ao seu modelo original no compasso 13.

No processo de construção da performance, é desejável realizar a **subseção A1** com muita independência sonora entre os componentes da melodia e do acompanhamento (*ostinato*), de maneira que ao tocar o todo, a condução melódica (eixo horizontal) fique bem realizada em conformidade com o equilíbrio entre os dois componentes texturais (eixo vertical). No intuito de conquistar tal independência, recomendam-se três procedimentos de estudo, cuja prioridade será a condução fraseológica tanto do *ostinato* quanto das melodias:

- a) Gravar um dos componentes e, ao ouvir a própria gravação, tocar o outro simultaneamente (Exemplo 1.4);

**Exemplo 1.4** – Tocar um componente e ouvir a gravação do outro em *A Baratinha de Papel*, c. 1-18.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- b) Tocar as notas acentuadas do *ostinato* (sem as demais) com as melodias dos Temas 1 e 2 (Exemplo 1.5);

**Exemplo 1.5** – Notas acentuadas do *ostinato* com os Temas em *A Baratinha de Papel*, c. 5-8.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- c) Tocar de mãos juntas os temas muito sonoros e as semicolcheias sempre leves, sem as acentuações indicadas (Exemplo 1.6), no intuito de conquistar independência entre os componentes;

**Exemplo 1.6** - *Ostinato* sem acentuações e Tema 1 sonoro em *A Baratinha de Papel*, c. 1-13.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Uma dificuldade encontrada no processo de construção da performance foi realizar o *a Tempo* no c. 13 onde há o *glissando*. Após a análise de doze gravações de intérpretes que registraram a suíte completa, nota-se que nenhum deles optou por fazer o *a Tempo* de forma súbita no compasso 13. Na maioria dos casos, o tempo se torna estável somente a partir do compasso 15. Contudo, a indicação do compositor proporciona maior densidade textural por alongar o caminho (o próprio *gliss.* em *ff*) até a região mais grave do instrumento causando grande efeito, valorizando a chegada ao ponto culminante desta **subseção**. Además, o intérprete pode fazer soar as notas acentuadas do *ostinato* apesar do *glissando* (Exemplo 1.7).

**Exemplo 1.7** - Agógica: indicação “a tempo” para o *glissando* em *A Baratinha de Papel*, c. 1-18.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.



### 2.1.1.2 Subseção A2 (c. 19-30)

A **subseção A2** começa com o *ostinato*, idêntico à **subseção A1**. Entretanto, o Tema da **subseção A1** começa no Dó 3 (região grave), enquanto o Tema 2 desta nova **subseção** começa no Do 5 (região aguda), ou seja, há uma diferença de duas oitavas em relação à tessitura dos dois Temas.

Por isso, desta vez, o *ostinato* será tocado também pela mão esquerda durante esta nova **subseção**, exigindo do pianista a mesma qualidade de fraseado/sonoridade do *ostinato* tocado pela mão direita, em outras palavras, os *ostinati* devem soar iguais. Para tanto, recomenda-se que o pianista trabalhe na alternância das mãos entre os compassos 17-18 e 19-20 (Exemplo 1.8) de maneira que seja imperceptível a mudança de uma mão para outra, onde o cuidado com as notas Mi e Fá devem ser redobrados de maneira a não acentuar involuntariamente a entrada do *ostinato* da mão esquerda, atentando-se também para que não ocorram falhas no som dos *ostinati*. Particularmente, acredito ser este trecho um dos mais difíceis desta peça.

**Exemplo 1.8** - Passagem do *ostinato* da mão direita para a esquerda em *A Baratinha de Papel*, c. 17-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Vale lembrar que o compositor não muda a região do *ostinato* nesta **subseção** e sim a região da melodia. Conforme o Exemplo 1.8, observa-se que o *ostinato* continua na mesma tessitura, isto é, na região central do piano.

Sobre isso, o pianista e professor Souza Lima comenta (1976, p. 50-51):

[Na *Baratinha*] é empregada uma fórmula pianística criada pelo autor, que é, por assim dizer, básica em todas as suas composições [...]. Trata-se de uma sequência de sons que obedecem determinada simetria entre as teclas brancas e pretas. [...] A fórmula técnica formada por esses elementos, fazem da obra o melhor estudo para piano, principalmente do ponto de vista rítmico. Parece mesmo ter havido intenção nesse sentido, se atentarmos para o fato de que depois a mão esquerda toma conta da passagem, para realizá-la com o mesmo desembaraço da mão direita.

Cabe aqui propor um passatempo (Exemplo 1.9) para os pianistas que funcionará como um eficiente procedimento de estudo para mãos e ouvidos: alternar o *ostinato* entre as mãos direita e esquerda a cada dois compassos, repetindo de maneira que depois de um tempo não se perceba se ele está sendo tocado com uma mão ou com a outra, conforme o exemplo a seguir:

**Exemplo 1.9** - Passatempo: passagem do *ostinato* da mão direita para a esquerda em *A Baratinha de Papel*, c. 17-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Figura 1.4** – Melodia na mão direita e *ostinato* na esquerda em *A Baratinha de Papel*, c. 21-34.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Apesar de certa familiaridade advinda das tercinas do início do Tema 1 (Figura 1.4), o Tema 2 (Figura 1.4 em vermelho) tocado pela mão direita surge no compasso 23 e possui especificidades rítmicas, melódicas e intervalares bem distintas. Neste ponto, inclui-se na

melodia o conjunto de teclas pretas presentes no *ostinato* (Figura 1.4 em verde). As dinâmicas indicadas na partitura sugerem na condução um crescendo em direção às mínimas dos compassos 25 e 29, ou seja, o *f* como consequência de um suave crescendo proveniente do *mf* (Figura 1.4 em azul e Exemplo 1.10).

**Exemplo 1.10** - Condução do Tema 2 em *A Baratinha de Papel*, c. 23-30.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ainda sobre a melodia na mão direita (Tema 2), cabe observarmos que o consequente (c. 27-30) possui *anacruse* e uma rítmica diferenciada no compasso 27. Sugere-se para a *anacruse* Dó#-Dó (Figura 1.4 em laranja) um sutil rubato que permita ouvirmos o intervalo cromático com calma, em caráter lamentoso. Sobre as notas Dó-Fá (Figura 1.4 em marrom), percebeu-se não ser necessário acentuar a rítmica que já é percebida naturalmente, tampouco acentuar divisão de vozes diferenciando demasiadamente notas com hastes para cima e para baixo, já que o compositor marcou *tenuto* em todas as notas. Pode-se explorar para essas notas um movimento suave de pulso de baixo para cima: baixo para as notas Dó e alto para as notas Fá, buscando uma sonoridade que lembrará um *portamento* entre Dó e Fá, em outras palavras, o movimento de pulso por si só se encarregará de distinguir com descrição as notas com haste para baixo e as notas com hastes para cima (Figura 1.4).

### 2.1.1.3 Subseção A1' (c. 31-52)

Esta **subseção** é, em suma, uma repetição da **subseção A1**, o diferencial é a construção elaborada pelo compositor para chegar ao clímax da **Seção A** no trecho entre os compassos 44-50, pois agora o *glissando* alcança o Ré 1 (Figura 1.5 em vermelho) que insiste ritmicamente estendendo-se por mais um compasso. Os bordões que permeiam a região mais grave do piano geram, naturalmente, mais intensidade sonora que outras

regiões do instrumento, isso, somada à indicação *fff* do compositor marca o ponto culminante de toda a peça.

Figura 1.5 – Clímax e transição para Seção B em *A Baratinha de Papel*, c. 45-52.

The image displays a musical score for the piece 'A Baratinha de Papel' by Villa-Lobos, specifically measures 45 through 52. The score is presented in two systems. The first system covers measures 45 to 52, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamic markings include *mf*, *poco a poco*, and *poco*. The second system covers measures 53 to 56, with a *dim.* marking in the bass line. A red rectangular box highlights the bass line in measures 45-52, and a blue rectangular box highlights the bass line in measures 53-56.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Sobre a transição entre as Seções A e B, após analisar as gravações das pianistas Aline Van Bärenzen, Anna Stela Schic, Fabiane de Castro e Sonia Rubinsky, notou-se que existem possibilidades diversas no que diz respeito à concepção agógica, cabendo, inclusive, a inserção de outras sugeridas por este pesquisador. Dentre as possibilidades, destacamos as seguintes:

1. Realizar um *rallentando* gradual do c. 43, onde há a indicação *a Tempo*, até o c. 52, estabelecendo o novo tempo ao chegar no c. 53;
2. Preparar sutilmente o *meno mosso* (Exemplo 1.11) com um leve *rallentando* no c. 52<sup>30</sup> (Figura 15 em azul);
3. Não mudar o andamento do *meno mosso*, ou seja, tocar a Seção A no mesmo andamento da Seção B;
4. Conceber como súbito o *meno mosso* do c. 53 que inicia a Seção B, sem *rallentando* (Exemplo 1.12).

<sup>30</sup> Entendemos que uma pequena preparação agógica é uma constante dentro da história da música e isso não implica em ser contraditório com o que o compositor escreveu.

**Exemplo 1.11** - Transição para a **Seção B** com preparação em *A Baratinha de Papel*, c. 31-60.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.12** - Transição para a **Seção B** sem preparação (*meno mosso* súbito) em *A Baratinha de Papel*, c. 31-60.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.13** - Transição para a **Seção B** de Bärenzzen em *A Baratinha de Papel*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.14** - Transição para a **Seção B** de Schic em *A Baratinha de Papel*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.15** - Transição para a **Seção B** de Castro em *A Baratinha de Papel*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.16** - Transição para a **Seção B** de Rubinsky em *A Baratinha de Papel*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Cabem ainda algumas considerações acerca da **Seção A**: há uma tendência em elevar o patamar sonoro dos *ostinati* que aparecem sozinhos (c. 19-22, 31-34 e 51-52). Tal prática não é aconselhável já que não há indicações diferentes de dinâmica e o caráter musical errante, que permeia toda a **Seção A** pode vir a ser comprometido.

Outro aspecto importante é a pedalização. Já vimos que o *ostinato* permeia toda a **Seção A** desta peça e que as melodias possuem complexas relações intervalares. Assim, recomenda-se um estudo cuidadoso do pedal de maneira que tenhamos sempre o *ostinato* soando de forma homogênea. Evidentemente a melodia irá reger a dosagem de pedalização necessária em cada passagem, explorando o pedal em todas as suas possibilidades, desde aquelas menos ressoantes (quarto de pedal; meio pedal) até as mais ressoantes (pedal inteiro). Ainda sobre a pedalização, cabe aqui pontuar os compassos onde o *ostinato* aparece sozinho, acompanhado de pausas: 1-4, 19-22, 31-34 e 51-52. Para esses trechos, recomenda-se que não haja resquícios de ressonância proveniente dos compassos anteriores. Ou seja, manter sonoridade concebida nos c. 1-4. Assim, especial atenção deve ser dada na pedalização dos c. 46-50, devido ao acúmulo de ressonância gerado pelo *glissando* e pela rítmica na região grave do piano em *fff* (Figura 1.5 em vermelho).

### 2.1.2 Seção B (c. 53-79)

A indicação *meno mosso* atrelada à expressão *cantabile et espressivo* inicia a **Seção B**, que é a canção folclórica “*Fui no Tororó*” e, embora não cause um grande contraste por manter o *ostinato* e a estrutura de melodia acompanhada, nos remete à um caráter nostálgico e luminoso, proveniente em parte pela mudança de tonalidade da melodia, agora é Fá# maior.

Sobre isso, Queiroz (2013, p. 81) comenta: a canção é claramente em modo maior com uma tônica clara no final. Como a maioria das canções folclóricas brasileiras, “*Fui no Tororó*” tem uma harmonia subjacente bem definida, mesmo sendo, normalmente, cantada sem acompanhamento”. “Curiosamente, é por volta do salto de sexta menor que o *ostinato* começa a mudar pela primeira vez, expandindo o seu alcance. É como se a familiaridade da canção tivesse um efeito libertador no *ostinato*” (QUEIROZ, 2013, p. 86).

Figura 1.6 – Melodia folclórica “*Fui no Tororó*” em *A Baratinha de Papel*, c. 53-60.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Enquanto fraseado, não há exercício mais eficiente do que cantar a melodia com a letra da canção folclórica. Assim como nos Temas da **Seção A**, essa melodia se inicia com duas notas repetidas que conduzem para uma terceira mais longa (Figura 1.6 em vermelho), então, não cabe acentuar o Si do compasso 54 por ser proveniente de uma nota longa. Nota-se entre os compassos 53 e 58 que todas as notas da melodia possuem *tenuti*, contudo, nos compassos 59-60 (Figura 1.6 em azul), o compositor insere uma ligadura de frase e tira os *tenuti* até então colocados, sugerindo uma mudança de timbre para esse trecho, com toque mais delicado, sensível ao intervalo de terça maior formado entre o Ré# da mão direita e o si da mão esquerda, responsável por um colorido especial na textura. “Algumas harmonias

são sugeridas em lugares estratégicos. No compasso 59, depois de total negação do acorde de IV grau pelo acompanhamento, esse acorde aparece puro e claramente. Este é o único real momento triádico da peça” (QUEIROZ, 2013, p. 90). Para este trecho, também recomenda-se estudar a melodia com a mão esquerda tocando somente as notas com cunha e *rf*> (Exemplo 1.17). Sugere-se um leve *rallentando* no *ostinato* do compasso 60 para tornar impactante a mudança no compasso 61.

**Exemplo 1.17** – Tema folclórico com as notas acentuadas do *ostinato* em *A Baratinha de Papel*, c. 53-60.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Figura 1.7** – Mudança no acompanhamento de *Fui no Tororó* em *A Baratinha de Papel*, c. 61-64<sup>31</sup>.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 1.8** – Nova edição: *No mesmo movimento* corrigido em *A Baratinha de Papel*, c. 61-64.

<sup>31</sup> O *l'istesso tempo* deveria estar indicado no sistema acima. Na edição nova, esse erro foi corrigido.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No compasso 61, apenas oito compassos depois do início da canção, o *ostinato* até então presente é retirado e a textura muda subitamente de configuração, passando de dois componentes texturais para três: baixo, trêmulo (trinado escrito) e melodia.

Os trêmulos são gerados através de um impulso ascendente notado como *apoggiatura* em notas pequenas<sup>32</sup> (Figura 1.7 em vermelho). A dinâmica indicada é *f*, deve-se cuidar para não torna-lá *ff*. Ainda que o trecho deva soar forte e impactante, a sonoridade dos trêmulos precisa ser abaixo da melodia, como se eles surgissem de dentro da sonoridade das notas pequenas. A textura, sendo muito diferente do que tudo o que houve até então, irá soar forte por acúmulo de ressonância, contudo, pode-se crescer os trêmulos à medida que vai se aproximando o final desta passagem. “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 homogêneo” (NERY, 2012, p. 78).

**Exemplo 1.18** - Gesto rápido em notas pequenas em *A Baratinha de Papel*, c. 61.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Dois novos gestos marcam a transição do antecedente para o consequente da melodia folclórica *Fui no Tororó*: um *glissando* rápido ascendente e um eixo descendente-ascendente simétrico em fusas constituídos por intervalos de quartas. De acordo com Nery (2012, p. 80):

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.

<sup>32</sup> Em inglês, há para esse tipo de notação o termo *grace notes*.

Figura 1.9 – Consequente da melodia folclórica em *A Baratinha de Papel*, c. 65-76.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No compasso 68 o perfil do acompanhamento modifica-se mais uma vez, agora com sextinas que se utilizam da fórmula topográfica do teclado (Figura 1.9 em vermelho). Essa engenhosa fórmula na mão esquerda pode ser estudada por posições (agrupando de três em três notas) com ou sem a melodia (Exemplo 1.19) e ainda com ritmos em grupo (Exemplo 1.20). No compasso 67, um cuidado especial deve ser tomado para que a melodia da mão direita (Figura 1.9 em azul) seja tocada com clareza por conta do gesto rápido da mão direita. As mínimas nos compassos 74 e 75 (Figura 1.9 em verde), podem ser tocadas com muita discrição em *pp*, para que não disperse a audição da continuidade melódica.

**Exemplo 1.19** - Topografia do teclado no acompanhamento do consequente da canção folclórica em *A Baratinha de Papel*, c. 68-74.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 1.20** - Ritmos em grupo no consequente da canção folclórica em *A Baratinha de Papel*, c. 68-74.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nota-se a diferença entre o ritmo empregado pelo compositor no antecedente da canção folclórica (c. 53-60), que é concebido mais lento do que o original (Figuras 1.9, 27 e 28). “O ritmo da primeira parte [...] é aumentado, dando uma sensação de ritmo realmente lento quando comparado ao tempo original animado” (QUEIROZ, 2013, p. 82). No consequente, o tempo da melodia retorna à sua configuração original.

No caso dessa barata de origami, o papel e sua capacidade de múltiplos desdobramentos criativos é bem retratado pelo ostinato e suas interpretações multifacetadas. O inseto está relacionado, na cultura brasileira, com um canto infantil de uma melancólica baratinha que nunca conseguia achar um marido. O caráter geral lento e sentido pode estar relacionado a essa história (QUEIROZ, 2013, p. 94).

O compasso 77 representa estaticidade e suspense/tensão, marcando o fim de uma agitada movimentação agógica gerada no consequente da melodia folclórica. Para tanto, recomenda-se que essa estabilidade seja alcançada de forma proporcional, levando em consideração a indicação *poco allarg.* da partitura e organicidade rítmica da passagem. As semicolcheias notadas pequenas na partitura e a *anacruse* de Lá# (Figura 1.10 em vermelho) participam da ambientação do suspense, que é solucionado nos dois compassos seguintes em com a tônica de Fá# tocada simultaneamente com *clusters*, interpretados

metaforicamente por este pesquisador como a morte da barata, bem como explica o compositor Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 395):

A canção não tem nada a ver. A Baratinha tem a canção No Itororó, que não tem nada de barata. Aquele obstinado de trítonos... Ele manda a canção passear e vira outra coisa. E qual é a coda? Ele mata a barata. Eu falo [jocosamente]: ‘coda mata-barata’ (...) Isso o Messiaen adorava.

Figura 1.10 – Metáfora em *A Baratinha de Papel*, c. 77-79.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

### 2.1.3 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Villa-Lobos indicou o metrônomo 76 para a semínima no *Quasi lento* (início da peça) e, para o *Meno mosso*, não há indicação de metrônomo.

Tabela 1.2 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *A Baratinha de Papel*.

Pianistas	Quasi lento (♩ = 76)	Meno mosso	
	c. 1-52	c. 53-67	c. 68-79
Bärentzen	♩ = 72	♩ = 66	♩ = 80
Brzezinska	♩ = 78	♩ = 96	♩ = 100
Castro	♩ = 85	♩ = 83	♩ = 99
Echániz	♩ = 96	♩ = 98	♩ = 94
Garosi	♩ = 75	♩ = 80	♩ = 76
Hamelin	♩ = 80	♩ = 82	♩ = 96
Krinsky	♩ = 81	♩ = 47	♩ = 81
Monteiro	♩ = 54	♩ = 56	♩ = 98
Oliveira	♩ = 79	♩ = 77	♩ = 77
Rubinsky	♩ = 76	♩ = 73	♩ = 84

Schic	♩ = 68	♩ = 74	♩ = 92
Vacher	♩ = 73	♩ = 65	♩ = 76
Gonçalves <sup>33</sup>	♩ = 66	♩ = 66	♩ = 76
Gonçalves <sup>34</sup>	♩ = 75	♩ = 65	♩ = 73
Gonçalves <sup>35</sup>	♩ = 78	♩ = 63	♩ = 74
Gonçalves <sup>36</sup>	♩ = 78	♩ = 66	♩ = 76
Gonçalves <sup>37</sup>	♩ = 86	♩ = 70	♩ = 82
Gonçalves <sup>38</sup>	♩ = 80	♩ = 67	♩ = 82

Fonte: Elaboração própria.

Pela tabela acima, nota-se que as concepções de andamento em *A Baratinha de Papel* são muito variadas. Na **Seção B** (*meno mosso*), há duas colunas que indicam uma variação considerável entre o antecedente e o consequente da melodia folclórica “*Fui no Tororó*” pela maioria dos intérpretes. Isso pode ser explicado devido à dilatação rítmica que ocorre no antecedente da melodia folclórica se compararmos com a versão do *Guia Prático* (Figura 1.12) e ainda, pela mudança no perfil do acompanhamento do consequente da canção, desta vez em sextinas<sup>39</sup> formadas pela alternância entre teclas pretas e brancas do teclado (Figura 1.11 em Vermelho).

Os andamentos deste pesquisador encontram-se no final da tabela e de maneira geral variam consideravelmente. Observa-se, por exemplo, que a gravação mais antiga possui um andamento bastante abaixo do indicado pelo compositor, provavelmente porque nesta etapa a sonoridade da textura nos eixos vertical e horizontal ainda estão sendo construídas. O andamento do *meno mosso* também passou por mutações sutis até estabelecer-se em torno de 66 para semínima. Então, de igual maneira essas gravações apontam a busca por uma concepção e as mudanças sutis de concepção que aconteceram (e seguirão acontecendo) ao longo do processo de construção da performance.

<sup>33</sup> Performance de 01/05/2020

<sup>34</sup> Performance de 17/06/2020

<sup>35</sup> Performance de 05/07/2020

<sup>36</sup> Performance de 06/10/2020

<sup>37</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>38</sup> Performance de 19/06/2022

<sup>39</sup> Na opinião deste pesquisador, tercinas e sextinas tendem a gerar mais movimentação agógica na performance do que subdivisões de 2, 4 ou 8.

Figura 1.11 – Sextinas no acompanhamento de *Fui no Tororó* em *A Baratinha de Papel*, c. 67-69.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The right hand features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with several measures containing sextas (sixteenth-note runs). These sextas are highlighted by a red rectangular box. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 1.12 – Canção Folclórica *Fui no Tororó* extraída do *Guia Prático*.

Allegretto (♩ = 132)

The image shows a musical score for a folk song. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Fui no Itó - ró - ró Be - ber á - gua e não a - chei; En - con - trei be - la mo -  
 re - na Que no I - tó - ró - ró dei - xei. A - pro - vei - te mi - nha gen - te Que uma  
 noi - te não é na - da, Se não dor - mir a - go - ra, Dor - mi - rá de ma - dru - gada.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

## 2.2 O GATINHO DE PAPELÃO

O caráter desta peça está representado pelas expressões *Vagaroso* na **Seção A** e *Mollemente* na **Seção B** e há um *ostinato* que corrobora fortemente para o movimento agógico pertinente à cada expressão. Tal *ostinato* nos remete a um lamento, caracterizado pelo intervalo de segunda menor descendente. A atmosfera dessa peça é descrita como “pesada” por Gérald Hugon (2007, p. 4), comparando-a com as peças *Oiseaux tristes* (peça nº. 2 de *Miroirs*) e *Le Gibet* (peça nº. 2 de *Gaspard de la nuit*) de Ravel e o caráter desolado/sofrido pode bem ter sido imposto pelo sentido literal na letra da canção folclórica *A moda da carranquinha*<sup>40</sup>. Em relação ao “gatinho” mencionado no título, Souza Lima comenta que “sua concepção é inteiramente outra: música de expressão íntima, profunda. (Lima, p. 46). Formada por mais de três componentes, a textura é constituída, em suma, por melodia, harmonia (notas longas com vários componentes sobrepostos) e *ostinato*. Disposta em três páginas, é estruturada na forma binária A-B, conforme a tabela abaixo.

**Tabela 2.1** – Forma em *O Gatinho de Papelão*.

SEÇÕES	A		B
	<i>Vagaroso</i>		<i>Melodia Folclórica</i>
SUBSEÇÕES	A1	A2	
COMPASSOS	1-13	14-23	24-43

Fonte: Elaboração Própria.

### 2.2.1 Seção A (c. 1-23)

#### 2.2.1.1 Subseção A1 (c. 1-13)

A expressão *Vagaroso* escolhida por Villa-Lobos para a peça mais lenta<sup>41</sup> da suíte *A Prole do Bebê* nº. 2, manifesta-se desde os primeiros sons desta obra por meio de um *ostinato* lamentoso, constituído pelo intervalo de 2ª menor descendente Lá<sup>b</sup>-Sol, com ritmo sincopado amplamente dilatado (Figura 2.1).

<sup>40</sup> Canção folclórica utilizada por Villa-Lobos na segunda peça da série *Brinquedo de Roda*, intitulada *A Moda da Carranquinha*. Na série *Guia Prático*, a canção é intitulada como *Anquinhas* (Figura 2.2).

<sup>41</sup> Ainda que o compositor não tenha indicado os metrônimos para todas as peças, temos as indicações das que podemos considerar como as mais lentas da suíte: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão*, *O Cachorrinho de Borracha* e *O Boizinho de Chumbo*. As demais possuem indicações claras de andamentos vivos/rápidos. Dentre as citadas como as mais lentas, *O Gatinho de Papelão* possui a batida mais lenta (semínima=69).

Na segunda peça da mesma *A prole do bebê n.º 2, O gatinho de papelão*, uma figuração de *ostinato* soa por quase toda a peça, na região central do piano. Esse *ostinato* é expandido a partir de acréscimos/decréscimos de semitons, pontuando transições importantes da camada melódica. A análise da constituição harmônica desse *ostinato* revela que sua elaboração, em pares de notas, é progressivamente transposta em pares de semitons descendentes, ou seja, cada par é rebaixado por um tom na seção subsequente (SALLES, 2009, p. 134).

Figura 2.1 – *Ostinato* em *O Gatinho de Papelão*, c. 1-3.

**Próle do Bêbê. N.º 2**  
**La Famille du Bêbé – Baby's Family**  
 SECOND SERIES  
 OS BICHINHOS  
 Les Petites Bêtes — The Little Animals

Hector Villa-Lobos

2. O gatinho de papelão...  
 Le petit chat de carton... The Little Cardboard Cat

Vagaroso (M: 69 = ♩)  
 Lentement

PIANO

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Reiterando o que foi explicado por Salles (2009), o *ostinato* irá permear toda a peça, e as mudanças de altura e/ou mutações ocorrerão em conformidade com as mudanças de **Seção** ou **subseção**. No caso desta **subseção A1**, o Lá $\flat$ -Sol permanecerá até o fim do compasso 13. Ao compararmos ritmicamente o *ostinato* com a melodia da canção folclórica *A moda da carranquinha*, notamos que a rítmica sincopada é semelhantemente presente em ambos, como demonstra o exemplo a seguir.

Figura 2.2 – *Ostinato* em *O Gatinho de Papelão* e *Anquinhas*, c. 1-2, c. 1-2.

*Anquinhas do Guia Prático*  
 Andantino (♩ = 76)

A mo-da das taes an-qui-nhas, É u-ma  
 Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum!



*O Gatinho de Papelão*  
Vagarosamente (♩ = 69)

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Uma similaridade é apontada por Eero Tarasti (2021, p. 421) ao pôr lado a lado o *ostinati* de *O Gatinho de Papelão* e de *Oiseaux Tristes (Miroirs)* de Maurice Ravel. Observa-se entre eles relações rítmicas e melódicas, inclusive compartilhando as mesmas alturas (notas enarmônicas). Até a chave de som lembra aquela indicada por Villa-Lobos na introdução do *Gatinho*.

**Figura 2.3** – *Ostinato* de *Oiseaux tristes* de Maurice Ravel, c. 18-20.

Figuração em segundas menores representativa do "Motivo do Lamento"

Fonte: Adaptação a partir do exemplo original por Eero Tarasti (2021, p. 421).

A ambientação sonora dessa peça exige do intérprete alto nível de refinamento no que diz respeito à qualidade sonora. Nesse contexto, sugere-se realizar as chaves de som indicadas na partitura (Exemplo 2.1) com certa discricção, tendo em vista que a diferença é sutil entre as dinâmicas *mf* e *f*, em outras palavras, mais intenção de *crescendo* do que efetividade, já entre as dinâmicas *f* e *p* há de ser notado o *diminuendo*. Para tanto, pode-se manter a sonoridade do *f* até o terceiro tempo do c. 2 e, então, realizar o *diminuendo* para o *p*. Uma preparação sutil (*rall.*) é recomendada entre os c. 3 e 4 para a entrada dos outros componentes texturais no c. 4.

**Exemplo 2.1** – Ostinato em *O Gatinho de Papelão*, c. 1-3.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Surge no c. 4 “uma bela melodia amparada em complexa, mas transparente textura, que pode ser assim compreendida:  $4(2+2) + 4(2+2) + 2=10$ ” (MAGALHÃES, 1994, p. 215). A partir da inserção do Tema 1 (Figura 2.4), sugere-se construir uma única ideia musical entre os c. 4-13, evitando movimentos exagerados de som como quem ficando e voltando com a dinâmica, mantendo sempre o *cantabile mf* ou *f*. Nos c. 5 e 7, há um componente textural na região aguda do piano que é tocado pela mão esquerda: trata-se de um acorde de Sol Maior (Figura 2.4 em vermelho). Para essa intervenção na textura, sugere-se um brilho especial ou uma cor diferente para esse componente, não necessariamente do mesmo modo nos dois compassos, talvez o acorde do c. 7 possa ser um pouco mais presente que o acorde do c. 5. Sobre a agógica desse trecho, pode-se tocar os c. 4 e 5 em tempo mais flexível com mais liberdade, e, ao entrar no c. 6, direcionar a melodia até o *forte* do c. 10 com métrica estável.

**Figura 2.4** – Construção na **subseção A1** em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-7.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 2.2** – Condução na **subseção A1** em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-13.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Sobre o Tema 1, tendo em vista que todas as notas são acentuadas, parece-nos mais uma vez o caso de proeminência textural e *cantabile*, com flexão de frases e sonoridade generosa, além disso, nos deparamos com a expressão em francês *toujours bein chanté*<sup>42</sup>. Nesse contexto, sugere-se que o intérprete conceba a dinâmica dessa melodia como *forte* e com muito contorno. A única nota da melodia que não recebe acento é o segundo Dó# do c. 5, quem sabe por se tratar de um final de frase suave. Uma possibilidade interpretativa para esse trecho é atrasar um pouco o tempo entre o primeiro e segundo Dó#, como que mais chorado o segundo acorde (Figura 2.4 em azul e Exemplo 2.3). Como sugestão para o fraseado desse Tema 1, pode-se tocar o compasso 4 mais intenso que o compasso 5, fazendo distinção entre os dois Dós# do c. 5 (o primeiro mais que o segundo). Apesar de os compassos 4 e 6 possuírem o mesmo material, conceber o compasso 6 com menos som favorece a amplitude da frase ao direcionarmos o discurso musical em crescendo até o compasso 8, conforme a Figura 2.5 e o Exemplo 2.3 a seguir:

**Figura 2.5** – Fraseado do Tema 1 em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-7.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 2.3** – Fraseado do Tema 1 em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-7.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O trecho compreendido entre os c. 8-13 é mais dramático por elevar a melodia para uma região mais aguda do piano, além de potencializá-la com a inserção de um unísono em oitavas na mão direita entre os c. 9-12. Do ponto de vista interpretativo, concebeu-se o c. 8 mais sonoro que o c. 9 em detrimento da sensação harmônica. Sentir um espaço de tempo para que se possa ouvir a mudança harmônica parece-nos uma boa possibilidade, contudo, recomenda-

<sup>42</sup> Tradução: sempre bem cantado.

se não realizar um *rallentando* entre esses dois compassos, de maneira que a nova harmonia surja surpreendentemente (Figura 2.6 em vermelho).

Figura 2.6 – Consequente do Tema 1 em *O Gatinho de Papelão*, c. 8-13.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O motivo melódico descendente composto pelas notas Ré#-Dó#-Si aparece quatro vezes (Figura 2.6 em verde) e cada hora de um jeito diferente, cabendo ao intérprete encontrar quatro possibilidades distintas para a realização da condução desta passagem, de modo que sempre haja um *diminuendo* para a última nota, o Sib, entretanto, um *diminuendo* exagerado pode fazer perder a intensidade da melodia como um todo, por isso, recomenda-se que a dinâmica aliada ao timbre se mantenha em *mf:f*.

Entre os c. 9-10, cabe um cuidado especial em relação à pedalização, pois o arpejo em notas pequenas (Figura 7 em azul) não deve interromper a ressonância e nem a continuidade da linha melódica e a dinâmica é notada na nova edição em *f*. Os arpejos dos c. 10 e 11 podem soar diferentes: mais sonoro no c. 10 e menos no c. 11. O *mf* (Figura 2.6 em roxo), apesar de parecer ser indicado para o *ostinato*, pode estar se referindo à dinâmica da textura geral, como se o compositor reiterasse a importância do *cantabile* apesar da retirada do uníssono em oitavas.

Salienta-se que os compassos 8 e 9 são repetidos nos compassos 10 e 11, de maneira que o compositor prepara a transição para a **subseção A2** por meio da insistência do motivo Ré#-Do-Si até que esse mesmo motivo é dilatado no compasso 13 com as indicações de *Cédez* e chave de som em *diminuendo*. Em outras palavras, a insistência do motivo termina no compasso 13, que é a transição para a **subseção A2** (Figura 2.6 em laranja).

Nota-se a inserção de tercinas na melodia do c. 13 (Figura 2.6 em laranja), primeira vez que aparecem nessa peça, para tanto, recomenda-se buscar uma sensação

rítmica mais arredondada em contraposição às síncopas predominantes até então. As tercinas podem “arredondar” o discurso, não bastando apenas fazer o ritmo certo e sim tocar com muita expressividade sem acentuar nenhuma nota, especialmente Dó# e Sib. Uma preparação antes da anacruse Dó# para o c. 13 pode ser feita no intuito de diferenciar o Tema em uníssino do Tema em nota simples<sup>43</sup>.

Cabe aqui um comentário a respeito das notas longas que compõem a textura na **Seção A**, pois, na mão esquerda, o pianista terá que deixar a mão aberta numa extensão de décima, caso esteja dentro de suas próprias possibilidades físicas (de acordo com o tamanho e elasticidade de cada mão). Aos que possuem mãos menores, sugere-se, quando possível, tocar as décimas sem arpejar (Exemplo 2.4), especialmente quando o intervalo ocorre entre duas teclas brancas.

Uma maneira de estudar é tocar a décima sem a quinta (dedo dois), cuidando em manter-se relaxado quanto possível, pois a mão fica aberta por uma quantidade razoável de tempo. Se após alguns dias de prática o alongamento não gerar um resultado eficiente no que concerne a tocar o intervalo de décima simultaneamente, recomenda-se que o pianista faça um arpejo sutil e rápido (Exemplo 2.5).

**Exemplo 2.4** – Notas longas tocadas simultaneamente no acompanhamento do Tema 1 em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-9.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 2.5** – Notas longas em arpejo no acompanhamento do Tema 1 em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-9.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

<sup>43</sup> Salienta-se que a edição da Max Eschig de 2007 foi a primeira a apresentar a dinâmica *f* no c. 10, as anteriores não trazem indicação de dinâmica nesse compasso.

No intuito de se conquistar cores texturais distintas e ainda condução/fluência nos eixos verticais (equilíbrio) e horizontais (fraseado), recomendam-se os seguintes procedimentos de estudo.

1. Praticar isoladamente cada um dos três componentes texturais, de acordo com suas respectivas funções:
  - a. *Ostinato*;
  - b. Melodia (Tema 1);
  - c. Notas longas (harmonia);
2. Combinar os componentes texturais estudados:
  - a. Melodia + *Ostinato* (Exemplo 2.6);
  - b. *Ostinato* + Notas longas (Exemplo 2.7);
  - a. Melodia + Notas longas (Exemplo 2.8).

**Exemplo 2.6** – Melodia + *ostinato* em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-13.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 2.7** – *Ostinato* + notas longas em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-13.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Exemplo 2.8 – Melodia + notas longas em *O Gatinho de Papelão*, c. 4-13.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.2.1.2 Subseção A2 (c. 14-23)

Esta **subseção** caracteriza-se pelas modificações agógicas indicadas pelo compositor já que a **subseção** anterior possui agógica praticamente estável em todo o seu discurso. Tais modificações estão atreladas ao contorno melódico que se impõe aqui de modo libertador no sentido das amplitudes intervalares e rítmicas. Além disso, a transposição do *ostinato* em um tom nas alturas de Solb-Fá (Figura 2.7 em vermelho) também corrobora para dividirmos as **subseções A1** e **A2**. Homero de Magalhães (1994, p. 215) comenta que “a intensidade emocional da peça determinada pela força harmônica do genial ‘Un peu animé’ até o ‘Muito lento’ não nos sugere nenhum gatinho! ... Talvez um felino bem maior!” Segundo ele, a frase pode ser considerada:  $6(3+3) + 4 = 10$ .

Figura 2.7 – Tema 2 em *O Gatinho de Papelão*, c. 14-21.

The musical score for 'Tema 2' in *O Gatinho de Papelão*, measures 14-21, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Un peu animé' and the instruction 'Cédez'. The second system includes the tempo change to 'Tempo I°' and 'Animé', followed by 'a Tempo'. The third system features a 'gliss.' (glissando) and a 'p' (piano) marking. The score is annotated with green circles and a red box highlighting specific melodic and rhythmic elements.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No processo de construção da performance, parece apropriado considerar as expressões *Un peu animé* e *Animé* como geradoras de movimento, tensão e densidade, como se houvesse uma aproximação das notas da melodia em *stretto*. Para tanto, recomenda-se não acelerar demais no último tempo do c. 14 para que o tempo não soe afobado. Em outras palavras, pensar nas expressões como aumento de densidade, tensão e movimento ou invés de um acelerando súbito.

Apesar do *diminuendo* marcado no compasso 13, Villa-Lobos indicou *mf* para a dinâmica deste trecho, caracterizado por uma melodia intensa que tem seu ponto culminante no Lá<sup>b</sup> do c. 16, cabendo fazer bem expressivo o intervalo de sétima ascendente entre Si e Lá no c. 15 (quase como um *glissando* vocal), ainda assim, sugere-se não crescer o *ostinato* a fim de evitar um *crescendo*, que é indicado na partitura apenas no terceiro tempo do c. 17 (Figura 2.7 em azul).

No Tema 2, há um intervalo de segunda maior descendente que se repete quatro vezes, sempre nas alturas Si<sup>b</sup>-Lá<sup>b</sup> nos c. 14, 17, 20 e 21 (Figura 2.7 em verde). Esse mesmo intervalo é presente na canção folclórica da **Seção B** “*A moda da carranquinha*” onde aparece também quatro vezes. Parece-nos que o compositor utilizou o material da própria melodia folclórica como fonte geradora dos Temas da **Seção A**.

Podemos inferir que o projeto composicional da obra tem sua gênese na canção Anquinhas. Esta proximidade se acentua pela presença da síncopa do início desta melodia, à qual se conformam o *ostinato* e boa parte das variações rítmicas dos temas da seção A (NERY, 2012, p. 106).

Para intérpretes, entender essa relação motivica entre as melodias pode servir como um guia para a concepção de fraseado e/ou intenções musicais. Neste caso específico, escolheu-se tocar esse intervalo com importância textural e cada um deles de maneira diferente, por exemplo, o c. 17 mais que o c. 14 e o c. 21 mais que todos os anteriores.

No *Cédez* do c. 16, recomenda-se não diminuir a dinâmica da frase até *piano* e sim manter a sonoridade no âmbito de *mf*. A dinâmica *piano* só é notada no c. 21, logo após a aparição no único *rf* da obra. Observe-se que no c. 17, o *crescendo* é notado enquanto há uma nota longa na mão direita (Lá<sup>b</sup> em mínima), podemos depreender daí que o compositor desejasse um *crescendo* também para o lamento (*ostinato*), assim, nos c. 17-19, o *ostinato* pode crescer gradualmente em conformidade com a intensidade da melodia que ganha volume pela inserção da oitava e rítmica estreitada, porém, sempre muito bem conduzida em sonoridade ampla. Assim, o *crescendo* do *ostinato* também colabora na construção/direção



para o ponto culminante da **Seção A**. Um procedimento de estudo para esse trecho é tocar os c. 14-20 com a atenção voltada para a escuta do *ostinato* (Exemplo 2.9).

**Exemplo 2.9** – Controle sonoro do *ostinato* em *O Gatinho de Papelão*, c. 14-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Na **subseção A2**, é importante que o intérprete execute com precisão as indicações agógicas, a saber: *cédez, un peu animé, tempo 1º, Animé e Rall*. De modo geral, há uma tendência a não realizar as indicações “a tempo” nos c. 17/19-20. Assim, pode-se estudar essa passagem sem as inflexões agógicas (em rítmica regular), no intuito de, ao fazê-los depois, se tornarem claros e convictos (Exemplo 2.10). Contudo, vale salientar que a tendência é descaracterizar o lamento (condução do *ostinato*) em detrimento dessas inflexões agógicas, cabendo ao intérprete acuidade para que isso não ocorra (Exemplo 2.11). Em outras palavras, procurar manter sempre a nota superior (Sol<sup>b</sup>) um pouco mais que a inferior (Fá).

**Exemplo 2.10** – Agógica regular na **subseção A2** em *O Gatinho de Papelão*, c. 14-23.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 2.11** – Agógica: *cédez, un peu animé, tempo 1º, Animé e Rall* na **subseção A2** em *O Gatinho de Papelão*, c. 14-23.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ainda dentro do contexto de condução desta **subseção**, salienta-se a expressividade e dramaticidade que envolve a melodia em oitavas da mão direita nos c. 18-19 onde o arpejo no segundo tempo do c. 18 na mão direita pode ser concebido como um efeito, sem a necessidade de crescer em cada nota até chegar nas oitavas, pois ele apenas traslada a melodia de uma região a outra. É importante manter a intensidade da melodia, seja em oitavas ou nota simples, até o final do c. 20, em dinâmica *f* e *cantabile* (Exemplo 2.12).

Sobre o *glissando* no c. 20, sugere-se tocá-lo subitamente *forte* com diminuendo no final, para que o Sib em *mf* do c. 21 se faça bem presente na textura. Salienta-se que a primeira nota do *gliss.* é a nota mais aguda desta peça (Exemplo 2.13).

**Exemplo 2.12** – Melodia em oitavas na **subseção A2** em *O Gatinho de Papelão*, c. 18-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 2.13** – *Glissando* na **subseção A2** em *O Gatinho de Papelão*, c. 20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Entre os compassos 21-23, temos a transição entre as **Seções A** e **B**. A sugestão é preparar a chegada da **Seção B** de maneira que a sensação evidencie uma atmosfera bem diferente em relação à **Seção A**. Sugere-se, para tanto, fazer o *Rall.* indicado dando o tempo necessário para sentirmos que algo novo está por vir. Nota-se que o compositor marcou com barra dupla a divisão entre as **Seções**, no intuito de pontuar o fim da **Seção A**. Para fantasiar: pode ser que nos c. 17-20, o lamento representado pelo *ostinato* ganhe força ao libertar-se sonoramente e, em seguida, perde subitamente seu ímpeto até transfigurar-se no *ostinato* da **Seção B**, tendo em vista sua diluição rítmica e *rallentando* indicado. Interessante perceber que no c. 23, o Láb já é a anacruse da canção folclórica, coincidentemente, a mesma nota que inicia a peça.

### 2.2.2 Seção B (c. 24-43)

Duas expressões marcam o início da **Seção B**: *Molto lento*, para o andamento e *mollemente*, para o caráter, que traz algo de acolhedor/protetor. O *cantabile* também foi concebido por este pesquisador como mais acolhedor (íntimo) e menos denso em relação ao *cantabile* utilizado na **Seção A** (Exemplo 2.14). O Tema é a canção folclórica *A moda da carranquinha*, que finalmente surge acompanhada de outras três vozes, além do motivo cromático. Assim, existe a predominância de uma textura a 4 vozes, onde há uma singela valorização para a nota longa (mínima) da mão direita (Figura 2.8 em azul), uma melodia bem definida com a mesma profusão de acentos em todas as notas e um elemento que parece estar fora disso: o motivo cromático descendente, um lamento, insistente e sempre muito expressivo, ora formado por três notas, ora por duas. Nota-se que este motivo acompanha toda o Tema, de modo que, quando o Tema cessa, ele cessa também. De certa forma, pode-se considerar que esse motivo surgiu da transfiguração do *ostinato* da **Seção A**, sendo claramente notado nesta **Seção B** com chaves de som em *diminuendo* todas as vezes que aparece (Figura 2.8 em vermelho). O fato de Villa-Lobos indicar todas as vezes sem exceção a mesma intenção de *diminuendo* está atrelado ao caráter *mollemente* que permeia toda a **Seção B**, como se o murmúrio/lamento tornasse o clima preguiçoso e lânguido. Evidentemente que as notas longas e o sofrimento que paira sobre a melodia da canção folclórica também corroboram para o caráter.

O Tema é tocado duas vezes, na primeira vez, numa estrutura de frase de 7 compassos (c. 24-30) que desembocam em dois compassos de transição (c. 31-32), trazendo uma lembrança do *ostinato* da **Seção A**. Na segunda vez, tem-se o Tema potencializado em oitavas por mais 7 compassos (c. 33-39) que desembocam em 4 compassos de uma *coda* suspensiva (c. 40-43), dando-nos a sensação de que a música não acaba, em outras palavras, não existe para essa canção folclórica uma frase conclusiva.

Acerca da construção sonora desta **Seção**, cabe uma atenção especial em relação ao motivo cromático lamentoso, de maneira que ele soe apenas como uma cor dentro da textura, atentando-se para o sinal de *diminuendo* notado na partitura para que a última nota soe menos que as anteriores (Exemplo 2.14). A tendência, no momento da performance, é de tocar todas as notas iguais, especialmente quando a última nota é tocada pelo polegar. De modo geral, o polegar da mão direita precisa soar sempre leve. Outro aspecto relevante em relação ao motivo cromático é sentir e ouvir a diferença rítmica entre os motivos, especialmente nos c. 28-29 (Figura 2.8 em verde).

Figura 2.8 – Melodia, *ostinato* e notas longas em *O Gatinho de Papelão*, c. 24-30.

The image displays a musical score for 'O Gatinho de Papelão' by Villa-Lobos, spanning measures 24 to 30. It is presented in three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Rall.' and 'Moito lento'. The second system is marked 'p mollemente'. The third system is marked 'Poco rall.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red and blue circles highlight specific notes and patterns, likely related to the 'ostinato' and 'notas longas' mentioned in the caption.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 2.14 – *Ostinato* em *O Gatinho de Papelão*, c. 24-29.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

O Tema desta **Seção** “‘Muito lento’ é a ‘Moda da carranquinha’ apresentado de maneira menos dançada, menos rítmica, ‘mollemente’ e até ‘Grandioso e sempre mollemente’ como pede o autor” (MAGALHÃES, 1994, p. 216-217).

Figura 2.9 – *Anquinhas*, versão do *Guia Prático*, p. 17.

N. 9

**ANQUINHAS**

(a 2 vozes)

Ambientado no ritmo de Habanera

ANDANTINO (♩ = 76)

Arr. de H. Villa-Lobos

A mo da das taes an - qui nhas, E'uma mo da es - tran - gu - la - da. De -  
Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum!

6  
pois de joe - lho em ter - ra Faz a gen - te fi - car pas - ma - da E... ma - da.  
Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum! Tum!  
Tum! O-lé!

1. | 2. FIM.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

Em *O Gatinho de Papelão* embora mantenha-se a mesma estrutura fraseológica, o caráter é modificado de maneira contundente no intuito de expressar de maneira quase literal a mensagem que diz o texto da canção, muito diferente do caráter que se conhece no *Guia Prático*. Assim, é recomendável conceber o fraseado da melodia desta **Seção B** a partir do próprio cantar da melodia, neste caso, conduzindo para o terceiro tempo do compasso (Exemplo 2.15). Dentro desse contexto, cabe frasar os intervalos de tom descendentes dos c. 25, 27 e 29 tocando o Dó mais que o Sib (c. 25); o Sib mais que o Lá $\flat$  (c. 27) e o Lá $\flat$  mais que o Sol $\flat$  (c. 29). Tendo em vista essa construção em degraus, pode-se ainda tocar cada degrau sutilmente mais suave que o precedente. De modo geral, aconselha-se a pensar menos no metrônomo, tocando com mais liberdade e calma, e, assim, valorizar as síncopas.

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*) (NERY, 2012, p. 105).

Exemplo 2.15 – Fraseado de *Anquinhas* em *O Gatinho de Papelão*, c. 24-31.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

O clímax desta obra é evidenciado pelo *ff* do c. 33, assim, o intérprete necessita pensar na construção sonora para que a chegada nesse ponto culminante se dê de forma surpreendente. Uma alternativa seria iniciar o *crescendo* de maneira econômica no c. 31 e com amplitude sonora no c. 32, mais precisamente nas duas últimas notas do *ostinato*, como se a melodia surgisse da transformação do próprio *ostinato*. Sugere-se neste trecho realizar movimento de som na mão direita, fazendo o primeiro Ré $\flat$  (com *tenuto* e acento) um pouco mais que o segundo e o terceiro como que *crescendo* para o quarto, lembrando a mesma prosódia presente no início da canção folclórica (Figura 2.10). Além disso, pode-se agitar com descrição o tempo, segurando as duas últimas colcheias do c. 32: Sib-Lá $\flat$  (Figura 2.10 em vermelho). Na nova edição (Figura 2.10), há na cabeça do c. 31 a indicação *p f*, que podemos interpretar justamente como uma sonoridade leve no início que se desenvolve logo para *forte* e culmina no *ff* (Exemplo 2.16). De qualquer forma, a edição antiga da *Max Eschig* não traz nenhuma dinâmica escrita nesse compasso e o mais natural seria a notação contrária, *f p*, considerando *f* para a cabeça do c. 31, proveniente de um possível *crescendo* do compasso anterior e *p* para o *ostinato*.

Figura 2.10 – Transição para o *Grandioso* em *O Gatinho de Papelão*, c. 31-32.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 2.16** – Transição para o *Grandioso* em *O Gatinho de Papelão*, c. 31-32.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao chegar ao clímax, à mesma proporção de equilíbrio entre os componentes texturais pode ser observada no *mollemente* e no *grandioso e sempre mollemente*. Em outras palavras, é necessário fazer os planos de maneira que se ouça esse murmúrio/lamento do *ostinato*. Quanto às oitavas da mão direita, sempre muito expressivas e bem conduzidas. Nos compassos 33-34, sugere-se valorizar as *apogiaturas* da mão esquerda tocando-as sentindo expressivo o salto entre as notas graves e os acentos, depois, o *diminuendo* vai ocorrer naturalmente pela ausência delas. No c. 35, ocorre o mesmo que no c. 13, o compositor retira no último tempo do compasso as oitavas, e a melodia passa a ser nota simples, contudo, deve-se manter a dinâmica forte a fim de fazer um decrescendo gradativo.

Nos c. 34-38, reiteramos a importância de tocar a última nota do *ostinato* sempre menos que as demais, neste caso, o  $Mi\flat$  que é tocado muitas vezes pelo polegar. No c. 36, não há o bemol para a nota Lá, mas entendemos que se trata de um erro. No c. 39, cabe um crescendo nos tempos três e quatro para o c. 40. Apenas na repetição da melodia folclórica Villa-Lobos marca um *Ritardando* para as notas  $Dó-Si\flat$  (Figura 2.11 em vermelho), assim, pode-se valorizar essa indicação com um espaço de tempo entre o  $Sol\flat$  e o  $Dó$ , ouvindo-se bem o intervalo de sétima maior (Figura 2.11 em verde).

Figura 2.11 – *Grandioso e sempre mollemente* em *O Gatinho de Papelão*, c. 33-40.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system begins with the tempo marking 'a Tempo' and includes a 'cresc.' marking. The second system features a 'ff grandioso e sempre mollemente' marking. The third system includes a 'Poco rall.' marking. A red circle highlights the 'Rit.' marking above a measure in the third system, and a green circle highlights a note in the bass line below it.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 2.17 – *Grandioso e sempre mollemente* em *O Gatinho de Papelão*, c. 33-40.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O desfecho da obra compreende os compassos 40-43 em clima lento e mórbido, direcionando para uma finalização especial (Figura 2.12 em vermelho), como descreve Souza Lima:

Muito inesperado é o trecho final da peça: um si-bemol central do piano, que deverá ser atacado em fortíssimo, encimando um acorde com si natural na região mais grave do piano em “pianíssíssimo” (*ppp*), dá a impressão de um toque de gongo (LIMA, p. 46-47).



Tendo em vista o *ff* da mão direita para a última nota da obra, aconselha-se não esperar o som se rarefazer devido à quantidade de ressonância do instrumento. Assim, acuidade em relação ao pedal direito é aconselhável em sua retirada, caso contrário, poderá ser audível o corte brusco da ressonância (Exemplo 2.18). O rascunho em manuscrito pertencente ao Museu Villa-Lobos (Figura 2.13) não demonstra indicações de dinâmica, contudo, há de se considerar que elas foram inseridas pelo compositor posteriormente.

Figura 2.12 – “Gongo” em *O Gatinho de Papelão*, c. 43.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 2.18 – “Gongo” em *O Gatinho de Papelão*, c. 43.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Figura 2.13 – Rascunhos em manuscrito de *O Gatinho de Papelão*, MVL 1994-21-0060, p. 3.

*«Pisole do Rabão N.º 2»*  
*Recit. «O gatinho de papelão»*  
*«he petet de carton»*

*rallm*

*7*

Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

### 2.2.3 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Tabela 2.2 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Gatinho de Papelão*.

Pianistas	Vagaroso <i>Lentement</i> (♩ = 69)	Molto lento <i>mollemente</i>	Grandioso
	(c. 1-23)	(c. 24-32)	(c. 33-43)
Bärentzen	♩ = 64	♩ = 67	+ Rápido
Brzezinska	♩ = 43	♩ = 50	+ Rápido
Castro	♩ = 72	♩ = 53	♩ = 62
Echániz	♩ = 69	♩ = 46	♩ = 46
Estrella	♩ = 76	♩ = 58	♩ = 60
Freire	♩ = 56	♩ = 44	♩ = 54
Garosi	♩ = 53	♩ = 46	♩ = 53
Hamelin	♩ = 54	♩ = 48	♩ = 56
Krimsky	♩ = 60	♩ = 46	+ Rápido
Monteiro	♩ = 70	♩ = 76	♩ = 88
Oliveira	♩ = 52	♩ = 45	+ Rápido
Rubinsky	♩ = 72	♩ = 60	♩ = 66
Schic	♩ = 76	♩ = 58	+ Rápido
Vacher	♩ = 69	♩ = 38	♩ = 44
Gonçalves <sup>44</sup>	♩ = 64	♩ = 50	♩ = 66
Gonçalves <sup>45</sup>	♩ = 66	♩ = 50	♩ = 60

Fonte: Elaboração própria.

*O Gatinho de Papelão* é a obra mais lenta da suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, assim, sugere-se que o intérprete busque como expressão a nostalgia e a reflexão de modo que a memória emocional seja construída para a prática da performance. As concepções de andamento analisadas nas gravações não diferem consideravelmente do metrônomo indicado pelo compositor para o *Vagaroso* (Sem.=69) e o *Molto lento* também é levado em consideração, colocando esta peça como a que tem menos

<sup>44</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>45</sup> Performance de 19/06/2022

contradição de tempo por parte dos intérpretes. Por outro lado, notou-se que praticamente todos tocam mais fluentemente o *Grandioso* no compasso 33. Uma hipótese para tal liberdade interpretativa é a intensidade sonora gerada a partir das *apoggiaturas* na região extremo-grave do piano que difere de tudo o que veio até então, principalmente nos quesitos tessitura e amplitude sonora. Ao compararmos o comportamento da textura ao longo da peça, percebeu-se que a quantidade de componentes texturais simultâneos é maior ou igual a três quase que em sua totalidade (exceção para o c. 22). No que diz respeito à intensidade sonora, a **Seção A** possui mais intensidade de *cantabile* que a **Seção B**. No processo de construção da performance dessa peça, entendemos que é importante estudar tudo bem regular, a fim de libertar a agógica posteriormente com plena consciência na concepção geral. Além disso, no processo inicial de uma obra lenta como *O Gatinho de Papelão*, sugere-se estudar em andamento mais rápido do que indicado na partitura, a fim auxiliar tocar com mais direção, por exemplo 72 ou 76 (semínima).

## 2.3 O CAMUNDONGO DE MASSA

A terceira peça da suíte *Prole do Bebê n.º 2, O Camundongo de Massa*, “é peça de bravura, de fôlego, na qual o pianista exhibirá grandes recursos técnicos” (LIMA, 1969, p. 47). Tais recursos serão apontados ao longo do texto, que pretende auxiliar na construção da performance pela demonstração detalhada dos procedimentos de estudo utilizados na construção da performance. A forma é um tradicional ABA, claramente definida pelos contrastes de caráter, textura e andamento entre as **Seções**. Há no acompanhamento da **Seção A** um *ostinato* em semicolcheias que utiliza uma fórmula proveniente da relação topográfica do piano (teclas brancas e pretas) enquanto a melodia constitui-se de Temas alegres e extrovertidos, com todas as notas acentuadas. A **Seção B** “destaca o lado percussivo do instrumento” (HUGON, 2007, p. 6) e traz um emaranhado de componentes texturais e indicações na partitura, responsáveis pela equalização/equilíbrio sonoro dos mesmos, não obstante, há um fundo rítmico formado por colcheias em *staccato* que permeia toda a **Seção**. Distribuída em 173 compassos, 10 páginas e cerca de 3 minutos, *O camundongo de massa* está dentre as três peças de maior luminosidade e alegria da suíte. Tendo em vista os eventos musicais e as indicações de andamento/caráter do compositor, apresenta-se a estrutura formal da peça a seguir.

**Tabela 3.1** – Forma em *O Camundongo de Massa*.

SEÇÕES	A			B				A'
SUBSEÇÕES	A1	A2	A3	B1	B2	B3	B1'	
COMPASSOS	1-13	13-27	28-48	49-83	84-96	97-113	114-124	125-173

Fonte: Elaboração própria.

### 2.3.1 Seção A (1-48)

#### 2.3.1.1 Subseção A1 (c. 1-13)

Os dois primeiros compassos apresentam o *ostinato*, “uma figura giratória e simetricamente construída em semicolcheias (...) mantém o som contínuo durante a exposição dos três temas” (HUGON, 2007, p. 6), criado a partir das relações topográficas do teclado do piano, alternando teclas pretas e brancas (Figura 3.1). A mesma estrutura é observada nos c. 1-4 de *A Baratinha de Papel* (Figura 1.1, p. 60), onde é apresentado também um *ostinato* proveniente da topografia do teclado.

Figura 3.1 – *Ostinato de O Camundongo de Massa, c. 1-2.*



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tendo em vista os acentos na primeira semicolcheia de cada pulsação, sugere-se um movimento sutil de som ao considerarmos cada compasso como uma ideia musical que cresce e diminui, ou seja, um leve crescendo para o terceiro tempo, cabendo ao intérprete fazer soar os acentos com clareza. Salienta-se a importância de restringir esse movimento de som apenas às notas acentuadas (Figura 3.2 e Exemplo 3.1), assim como em *A Baratinha de Papel*, as notas não acentuadas do *ostinato* não farão parte da condução. Não obstante, temos também a alternância de *ostinato* entre as mãos do pianista: na introdução, o *ostinato* é tocado no primeiro compasso pela mão direita e no segundo pela mão esquerda, portanto, acuidade é necessária para que as duas mãos estejam bem condicionadas para realizá-los com a mesma qualidade musical.

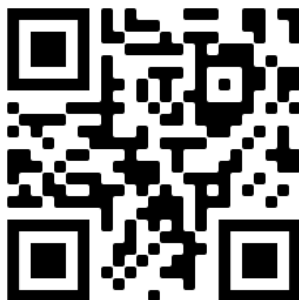
O “ostinato” circular sugere a rapidez do comungo. O mestre serve-se nestas passagens em semicolcheias de uma fórmula já explicada na peça anterior, que percorre todo o teclado com os dedos 1234 (vêr c/7 a 12) tomando como base o 2º dedo nas teclas pretas, fórmula essa apenas tecladista, diria mesmo pentatônica se nos referirmos apenas aos polegares (MAGALHÃES, 1994, p. 219).

Figura 3.2 – Condução das notas acentuadas no *ostinato* de *O Camundongo de Massa, c. 1-2.*



Fonte: Elaboração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 3.1 – Condução das notas acentuadas no *ostinato* de *O Camundongo de Massa, c. 1-2.*

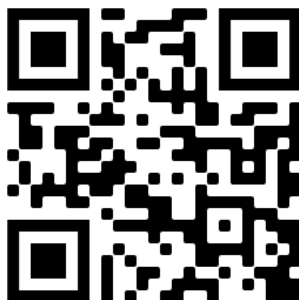


Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Constituído de oitavas simultâneas, oitavas quebradas e gestos rápidos em notas pequenas, surge na mão direita do c. 3 o Tema 1, de difícil realização pianística. Nota-se que todas as notas são acentuadas com cunhas ou acentos. Na prática da performance, entendeu-se que as cunhas funcionam como *staccati* potencializados, dada a predominância textural e dinâmica *ff*, o mesmo ocorre com os acentos, interpretados como *tenuti* potencializados. Em outras palavras, cunhas para notas curtas e mais agressivas e acentos para notas longas. Quanto à condução, escolheu-se direcionar o apoio da frase para os dois acentos (Exemplo 3.4). Tecnicamente, pode-se estudar em três passos as oitavas paralelas/quebradas agrupando em movimento de baixo para cima, no intuito de conquistar fluência:

- 1º Passo:** somente polegares (Exemplo 3.2);
- 2º Passo:** em oitavas (Exemplo 3.3);
- 3º Passo:** como está escrito (Exemplo 3.4).

**Exemplo 3.2** – Estudo dos polegares do Tema 1 na mão direita de *O Camundongo de Massa*, c. 3-7.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.3** – Estudo em oitavas do Tema 1 na mão direita de *O Camundongo de Massa*, c. 3-7.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.4** – Condução do Tema 1 na mão direita de *O Camundongo de Massa*, c. 3-7.



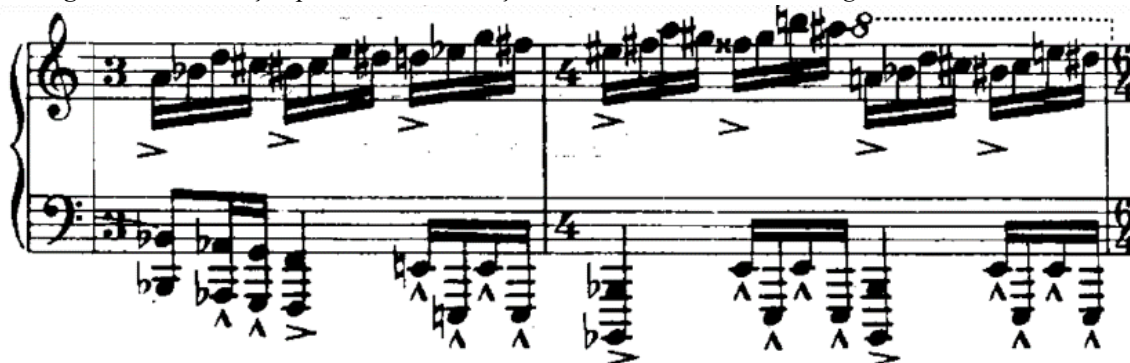
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No c. 7, há uma inversão dos elementos, o Tema 1 é tocado pela mão esquerda e, nesse momento, o *ostinato* passa a ser tocado pela mão direita.

O tema inicial, em oitavas e diatônico em Mi $\flat$  Maior, entrecorta a peça já partir do compasso 3 e, em gestualidade descendente, impõe-se à uma rítmica de tercinas contrastante com a figuração em semicolcheias do plano de base. Novamente aqui a noção de figura e fundo surge como uma possibilidade composicional dentro da poética musical modernista de Villa-Lobos (NERY, 2012, p. 5).

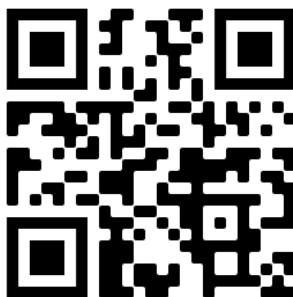
Depois de apresentado o Tema 1 na mão esquerda a música direciona o seu curso para a entrada no Tema 2, numa transição (c. 10-12) que explora insistentemente a região extremo grave do piano enquanto o *ostinato* ascende para a região aguda (Figura 3.3), desmanchando aquela ideia musical de frase apresentada até então, porém, mantendo os acentos. Salienta-se a importância de o intérprete definir bem a articulação notada pelo compositor para a mão esquerda, tendo em vista a região extremo grave do piano, considerando-se as cunhas mais curtas e os acentos mais longos e apoiados (Exemplo 3.5).

Figura 3.3 – Transição para A2 com ascensão do *ostinato* de *O Camundongo de Massa*, c. 10-11.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 3.5 – Articulação na transição para A2 de *O Camundongo de Massa*, c. 10-12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O ápice dessa insistência é uma sequência de oitavas em teclas pretas na mão esquerda onde o compositor indica *quasi gliss.* (Figura 3.4), passagem de grande desafio em termos de



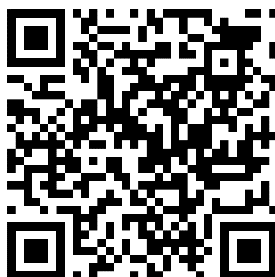
resolução pianística que pode determinar o andamento a ser escolhido pelos intérpretes para esta **subseção**. No c. 12, observa-se que a última oitava de Si $\flat$  na oitava *bassa* mantém-se soando com ligaduras contínuas indicadas pelo compositor. Nota-se também a inserção de uma pausa entre parênteses no c. 20, provavelmente no intuito de apenas justificar a ausência de uma figura musical que preencheria aquele compasso. De qualquer maneira, a oitava permanece soando até ser tocada novamente no segundo tempo.

**Figura 3.4** – Transição para A2 com ascensão do *ostinato* de *O Camundongo de Massa*, c. 10-11.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Ainda sobre a sequência de oitavas *quase gliss.*, a análise de gravações apontou maneiras distintas de realização para essa problemática pianística. Na gravação da pianista Anna Stella Schic (Exemplo 3.6), observa-se a ausência das três últimas oitavas Lá $\flat$ -Si $\flat$ -Ré $\flat$ , talvez porque a realização da passagem completa atrasaria a chegada para o Vivo seguinte. A gravação da pianista Aline Van Bärenzen traz uma resolução bem-sucedida da passagem, pois notam-se presentes na escuta todas as alturas, que passam pela mão da pianista com leveza e agilidade (Exemplo 3.7). Outra gravação que vale ser mencionada é a do pianista Marc-André Hamelin por tocar a **subseção A1** extremamente rápida e, ao realizar o trecho do *quase gliss.* de oitavas, percebe-se que o pianista segura o tempo com um generoso *ritardando*, a fim de realizá-la plenamente (Exemplo 3.8).

**Exemplo 3.6** – Resolução do *quase gliss.* pela pianista Anna Stella Schic em *O Camundongo de Massa*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.7** – Resolução do *quase gliss.* pela pianista Aline Van Bärenzen em *O Camundongo de Massa*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.8** – Resolução do *quase gliss.* pelo pianista Marc-André Hamelin em *O Camundongo de Massa*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No processo de aprendizado da peça, recomenda-se estudar essa passagem com progressão de metrônomo entre 66-120 de maneira bem gradual, assim, poderá decidir o intérprete qual será o seu próprio andamento em termos de conforto para a realização desta passagem. Os passos a seguir podem auxiliar na resolução pianística:

- 1º Passo:** tocar somente o polegar no andamento (Exemplo 3.9);
- 2º Passo:** tocar em oitavas com extensão de uma oitava (Exemplo 3.10);
- 3º Passo:** tocar como está escrito, com extensão de duas oitavas (Exemplo 3.11).

**Exemplo 3.9** – Estudo do polegar no *quase gliss.* de *O Camundongo de Massa*, c. 12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.10** – Estudo de oitavas *quase gliss.* com extensão de uma oitava de *O Camundongo de Massa*, c. 12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.11** – Estudo do *quase gliss.* com extensão de duas oitavas de *O Camundongo de Massa*, c. 12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.3.1.2 Subseção A2 “Vivo” (c. 13-27)

A sequência de oitavas que emerge do c. 12 culmina com força total no Tema 2, que caracteriza a **subseção A2** por ser uma melodia muito alegre e festiva, lembrando uma cantiga folclórica pela tonalidade em  $Mi^b$  maior e pela estrutura fraseológica de  $4+4=8$  (c. 13-20) seguida de  $4+3=7$  (c. 21-27). A irregularidade da segunda frase provém da falta de conclusão ou ainda, porque a conclusão é o início do Tema 3 no c. 28. Villa-Lobos indica para esta **subseção** o andamento *Vivo*, dando-nos a entender que este é mais rápido que o *Animato molto* indicado anteriormente. O *ostinato* segue com sua estrutura em semicolcheias com a primeira do grupo de quatro acentuada e o compositor reitera sua intenção ao somar cunhas aos acentos já existentes entre os dois últimos tempos do c. 12 e c. 13-14 do *Vivo*. Acuidade é necessária pois, tecnicamente, é mais fácil tocar as semicolcheias com movimento em direção à nota aguda, ou seja, o contrário do que está indicado na partitura. Para tanto, recomenda-se que o movimento surja a partir do impulso do polegar para baixo (Exemplo 3.12).

Figura 3.5 – Subseção A2 de *O Camundongo de Massa*, c. 13-19.

Vivo

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 3.12 – Movimento para o *ostinato* de A2 em *O Camundongo de Massa*, c. 13-14.

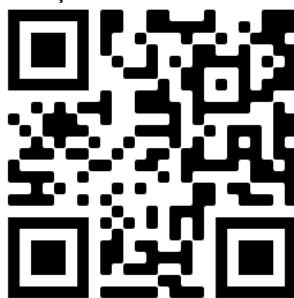


Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Quanto ao Tema, sabe-se que faz parte da idiomática pianística villalobiana notar todas as notas de uma melodia com acentos, cunhas e *tenuti*, mas esta é a única vez na *Prole do Bebê n.º 2* em que as notas são notadas com *rf>* (Figura 3.5 em vermelho). Já vimos essa notação no *ostinato* de *A Baratinha de Papel*, mas nunca numa melodia. Esse fato pode estar também atrelado à preocupação do compositor com o acúmulo de ressonância do piano, gerado pelos eventos texturais nas extremidades, a qual o Tema 2 terá de ser sobreposto em predominância. Sugere-se então um toque percussivo e praticamente *non legato* para este Tema, o que colaborará também para a coordenação com o *ostinato* da mão direita de modo a não comprometer a rítmica da passagem. Por

exemplo, separar as notas Ré (c. 19) e Lá $\flat$  (c. 23 e 27) de suas semicolcheias precedentes auxilia na coordenação rítmica entre as mãos (Exemplo 3.13). Ainda sobre essas notas, sugere-se conduzir o fraseado em direção a elas e diminuir em seguida, sem acentuar o segundo Lá $\flat$  dos c. 23 e 27. Salienta-se ainda, a importância de tocar com clareza a *apoggiatura* de Fá no c. 15 marcada com acento (Exemplo 3.13).

**Exemplo 3.13** – Articulação e condução do Tema 2 em *O Camundongo de Massa*, c. 13-27.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.3.1.3 Subseção A3 “Poco meno mosso” (c. 28-48)

Na **subseção A3**, “o Mestre constrói uma conclusão, variando de diferentes maneiras a cabeça do Tema do ‘Vivo’, sobre um baixo descendente, até a cadência dos c/39 a 47” (MAGALHÃES, 1994, p. 221). O Tema 3 é notado com *chanté*, expressão que remete à *cantabile* expressivo e *legato* profundo, não obstante, todas as notas recebem acentos (Figura 3.6).

**Figura 3.6** – Tema 3 em *chanté* na **subseção A3** de *O Camundongo de Massa*, c. 28.

Poco meno mosso  
Un peu moins

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Vale comentar a importância de definir os distintos andamentos de **A1**, **A2** e **A3**, de modo que o *Vivo* (**A2**) seja o mais rápido entre eles, o *Poco meno mosso* (**A3**) menos rápido que o *Vivo* precedente e o *Animato molto* (**A1**) o andamento do meio. Quanto à pedalização da **Seção A**, tanto as ligaduras quanto as pausas entre parênteses (Figura 3.7 em azul) sugerem que o pedal direito seja acionado continuamente, contudo, sugere-se abaixá-lo parcialmente na **subseção A1** tendo em vista o cromatismo presente no *ostinato*. Nas **subseções A2** e **A3**, pode-se utilizar o pedal direito em todo o seu alcance, dado o centro tonal em  $Mi^b$  maior e os baixos sustentados por largas ligaduras. De uma maneira ou de outra, o objetivo é realizar as trocas de maneira imperceptível, para que não se ouçam falhas na ressonância do piano.

Figura 3.7 – Pedalização na Seção A de *O Camundongo de Massa*, c. 20-24.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A transição para a **Seção B** fica a cargo de um gesto rápido em *fff* no c. 48. A pausa entre parênteses nesse mesmo compasso (Figura 3.8 em azul) pode sugerir a não interrupção da ressonância proveniente dos compassos 45-47.

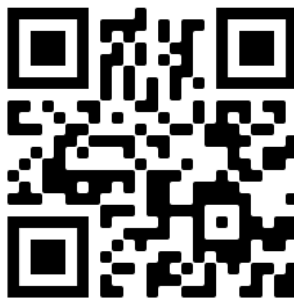
Figura 3.8 – Ressonância contínua na transição entre as Seções A e B de *O Camundongo de Massa*, c. 43-48.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No estudo ao piano, considerou-se como principal desafio a coordenação entre *ostinato* (semicolcheias) e os Temas, assim, no intuito de colaborar com a resolução dessa problemática, propõem-se os seguintes procedimentos de estudo:

- a) Tocar simultaneamente as quatro semicolcheias de cada pulsação do *ostinato*. Caso o intérprete opte por uma sequência padronizada de dedilhados, se formarão moldes uniformes tanto para a mão direita como para a mão esquerda, a saber: mão direita (1-2-4-3) e mão esquerda (4-3-1-2). Salienta-se a importância de evidenciar os acentos indicados ao sentir a gravidade do movimento para baixo (Exemplo 3.14);

**Exemplo 3.14** – *Ostinato* com semicolcheias simultâneas em *O Camundongo de Massa*, c. 1-2.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- b) *Ostinato* separado com progressão de metrônomo entre 44-104 (**subseção A1**) e 112-144 (**subseção A2**), com os acentos em *f:ff* e as demais notas piano (Exemplo 3.15);

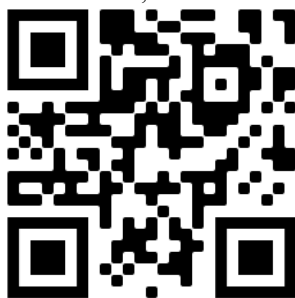
**Exemplo 3.15** – *Ostinato* das **subseções A1** e **A2** com metrônomo em *O Camundongo de massa*, c. 1-27.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- c) Tocar o *ostinato* em moldes e os Temas, lentamente e depois mais rápido, em torno de 44-88 para a **subseção A1**. Já na **subseção A2**, recomendam-se os andamentos entre 120-144, priorizando precisão rítmica, condução no Tema da mão esquerda e clareza nos acentos da mão direita (Exemplo 3.16);

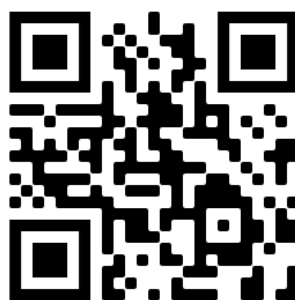
**Exemplo 3.16** – *Ostinato* em moldes, **subseções A1 e A2**, com os Temas em *O Camundongo de Massa*, c. 1-27.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- d) Tocar somente as notas acentuadas do *ostinato* com os Temas, chegando até o andamento final (Exemplo 3.17);

**Exemplo 3.17** – Notas acentuadas do *ostinato*, **subseções A1 e A2** com os Temas em *O Camundongo de Massa*, c. 1-27.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- e) Estudar lentamente realizando progressão de metrônomo entre 44-80 para a semínima, com acuidade nos acentos do *ostinato* e na condução fraseológica dos Temas (Exemplo 18);

**Exemplo 3.18** – Progressão de metrônomo das **subseções A1 e A2** de *O Camundongo de Massa*, c. 1-27.

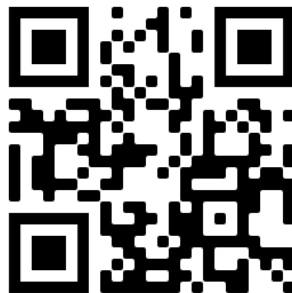


Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- f) Ritmos em grupo para a **subseção A1**, organizados em oito notas rápidas (semicolcheias) e oito notas lentas (colcheias); o inverso; quatro lentas, oito rápidas e quatro lentas; quatro rápidas, oito lentas e quatro rápidas, com progressão de metrônomo entre 44-66 (Exemplo 3.19).



**Exemplo 3.19** – Ritmos em grupo para a **subseção A1** de *O Camundongo de Massa*, c. 1-10.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

- g) Ritmos deslocados somente para o *ostinato* nas **subseções A1 e A2**, com o apoio na segunda, terceira e quarta semicolcheia, com progressão de metrônomo entre 60-100 (semínima) (Exemplo 3.20).

**Exemplo 3.20** – Ritmos deslocados para as **subseções A1 e A2** de *O Camundongo de Massa*, c. 1-27.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O rascunho que há no Museu Villa-Lobos desta peça é o mais próximo da partitura encontrada. Curiosamente, esta é uma das peças que a editora Max Eschig considera o manuscrito como não localizado. Outro fato interessante de notar no rascunho é o símbolo de retorno para a **Seção A**, que pode desmitificar as alterações apontadas na **Seção A'**.

Figura 3.9 – Fragmentos do manuscrito de *O Camundongo de Massa*, MVL 1993-21-0364, p. 1-2.

3, *O Camundongo de Massa* -  
*Muito animado*  
*Más animé*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "3, O Camundongo de Massa" with the tempo marking "Muito animado" and "Más animé". The score is written in a cursive hand and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The second system continues with similar notation. The third system features a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The fourth system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The fifth system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The sixth system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The seventh system is a grand staff with a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as "cresc" and "p". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also some handwritten annotations and corrections. The first system is marked with '8a' at the beginning. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

mvl: 1993.21.0364

MV160 - mvl: 93.21.693

### 2.3.2 Seção B (c. 49-124)

Esta **Seção** contrasta com a anterior em três parâmetros musicais principais:

- a) Andamento: tendo em vista o *Meno mosso* indicado por Villa-Lobos;
- b) Textura: enquanto a **Seção A** é constituída basicamente de melodia acompanhada em dois componentes, a **Seção B** possui vários compassos com quatro componentes texturais simultâneos;
- c) Caráter: a alegria da **Seção A** é substituída por um ambiente musical austero e atinge seu ponto culminante emocional em *bien chanté*.

A divisão em três **subseções** deu-se principalmente em termos de densidade e volume sonoro, pois vemos que a **subseção B1** é mais articulada, **B2** é sombrio e gera expectativa enquanto **B3** é o clímax da peça. Assim, nota-se o aumento de densidade pela estreitamento dos eventos, ritmo e pedalização.

#### 2.3.2.1 Subseção B1 (c. 49-83)

Caracterizada pela sobreposição de muitos componentes texturais, pode-se dizer que a **Seção B** tem como protagonista a mão esquerda. Há um motivo formado pelas notas Si-Lá-Sol que hora aparece em acordes com cunha e *staccato* (c. 49-52), hora em terças com *tenuto* ou acento (c. 55-56) e até mesmo em quinta composta com a indicação *fff>p* (c. 60, 62 e 64). Conclui-se através das indicações da partitura que Villa-Lobos as inferiu no intuito de dar-se importância textural para esse motivo, contudo, é na mão esquerda que temos as expressões *en dehors* (c. 49) e *ff en dehors* (c. 53 e 69), apontando que, ao menos nesses trechos, a mão esquerda terá supremacia textural.

A parte B (“Menos” - c/49) lembra evidentemente Stravinsky. A escrita extremamente minuciosa deixa este pianista um pouco pensativo quanto às reais possibilidades de uma execução inteligível. O problema interpretativo aqui é grande: o número de diferentes acentos e valores simultâneos que o autor indica tornam o “Camundongo de massa” uma peça de enorme dificuldade! (MAGALHÃES, 1994, p. 221).

Tabela 3.2 – Hierarquia de articulações na Seção B de *O Camundongo de Massa*.

SIMBOLOS ARTICULATÓRIOS	COMPASSOS (49-65)	RESULTANTE SONORA
<i>fff</i> >	60, 62, 64	Estridente
<i>fff</i> >	49	Acento muito enfático
<i>rf</i> >	51, 52, 57, 58, 59, 61, 63, 65	Acento enfático
˘	49-52	Curto e incisivo
>	52, 53, 55-58, 60, 61	<i>Cantabile</i> sonoro
—	62-65	<i>Cantabile</i> menos sonoro
·	49-50	Curto com importância
.	Todos	Curto e leve

Fonte: Elaboração própria.

Em resumo, podemos deprender que Villa-Lobos utiliza os símbolos articulatórios para hierarquizar os componentes texturais.

Figura 3.10 – Notação da Seção B de *O Camundongo de Massa*, c. 49-53.

The musical score shows five measures of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is 'Meno mosso'. The score includes various articulation marks such as accents (>), dynamic markings (rf, p, ff), and phrasing slurs. The bass line is marked 'en dehors' and 'ff en dehors'.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No intuito de elucidar os componentes texturais, a Figura a seguir mostra-os separadamente:

Figura 3.11 – Componentes texturais da Seção B de *O Camundongo de Massa*, c. 49-53.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Salienta-se a importância de, ao impulsionar o ataque para os *rf*>, reduzir imediatamente a intensidade da dinâmica para *piano*, como bem indica o compositor. Nos c. 53-56 e 69-72, temos na mão esquerda um Tema de caráter grotesco, notado com *ff* *en dehors*. Sugere-se então o ataque diretamente *ff*, sem hesitar. Segundo Hugon (2007, p. 6) “a parte central B, **Menos** [*less*], destaca o lado percussivo do instrumento, com pesados acordes repetidos que contém o Tema IV em terças, de caráter primitivo e quase barbárico (...)”. Vale lembrar que Villa-Lobos reforça a dinâmica *p* (Figura 3.12 em vermelho) para as colcheias da mão direita, exigindo acuidade de execução para que não se aumente o volume do polegar.

Figura 3.12 – Equilíbrio na Seção B de *O Camundongo de Massa*, c. 69-72.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Sobre as cunhas com *staccato* que notam os acordes da mão direita nos c. 49-52, pode-se concebê-las como um brilho ou cor textural (Figura 3.13 em vermelho). De certa forma, essa notação nos remete à característica villalobiana de utilizar acentos como *cantabile*. Quanto aos *tenuti* com *staccato* na mão esquerda (Figura 3.13 em azul), parece-

nos apropriado concebê-los como curtos, mas, ao mesmo tempo, com um leve apoio. A expressão *en dehors* (Figura 3.13 em verde) indica a supremacia textural para as oitavas da mão esquerda. Os *staccati* que aparecem “puros” são de natureza leve, sempre indicados pelo compositor com dinâmica *p* (Figura 3.13 em laranja).

Figura 3.13 – Supremacia textural da mão esquerda na Seção B de *O Camundongo de Massa*, c. 49-50.

The image shows a musical score for two staves, piano (top) and bass (bottom). The tempo is marked 'Meno mosso'. The piano staff contains a series of chords with staccato markings. The bass staff contains a series of chords, some with staccato markings. There are four circled annotations: two red circles above the piano staff, one blue circle above the piano staff and one blue circle below the bass staff, and one orange circle below the bass staff. The text 'en dehors' is written in green below the bass staff. Dynamics include *fff>p* and *p*.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

“Mais adiante, toda uma parte em efeito de percussão, com acentuações violentas, dá um novo aspecto à Música, aparecendo em sonoridade tremenda e aguda (*ffff*), as primeiras notas do Tema, como uma clarinada penetrante” (LIMA, 1969, p. 47-48). Tal “clarinada” se refere às mínimas dos c. 60, 62 e 64 e depois, c. 76, 78 e 80 notadas com *fff>p*, única vez em toda a *Prole do Bebê n.º 2* que Villa-Lobos utiliza o *rinforzando* com três *fff* seguido de um *p*. Tendo em vista os *staccati* presentes na textura, recomenda-se a utilização do pedal tonal para as mínimas (Figura 3.14 e Exemplo 3.21), ainda assim, pode-se utilizar sutilmente o pedal de sustentação (direito) aproximadamente na metade do seu alcance para auxiliar no equilíbrio desta passagem, pois facilmente os *rf>p* na região grave (cordas espessas) da mão esquerda nos c. 61, 63 e 65 podem sobrepor as mínimas na região aguda (cordas finas).

Figura 3.14 – Pedalização na Seção B de *O Camundongo de Massa*, c. 60-61.

The image shows a musical score for two staves, piano (top) and bass (bottom). The piano staff contains a series of chords with staccato markings. The bass staff contains a series of chords, some with staccato markings. There are two circled annotations: one red circle above the piano staff and one blue circle below the bass staff. The text 'en dehors' is written in green below the bass staff. Dynamics include *fff>p* and *p*.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 3.21 – Pedalização na Seção B de *O Camundongo de massa*, c. 60-65.

Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

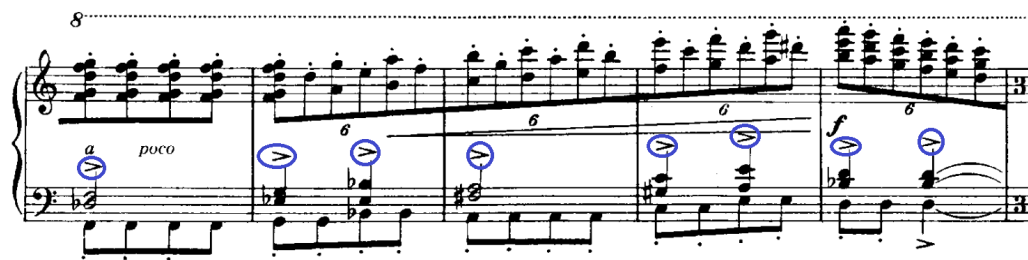
### 2.3.2.2 Subseção B2 (c. 84-96)

Em dinâmica *piano*, um novo Tema surge na mão esquerda do c. 84, de caráter austero e misterioso. Tem-se a impressão de que as notas Fás repetidas e/ou em oitavas que permearam a **subseção B1** em caráter ameaçador e até mesmo repressor, finalmente alcançam a liberdade ao se transformar neste Tema da **subseção B2** e os *rf>p* que eram presentes em todos os compassos de **B1** desaparecem, a não ser pelo ponto de chegada de um gesto rápido no c. 90 (Figura 3.15 em vermelho). Nestes 13 compassos que compõe **B2**, a música surge das profundezas (região grave do piano) e ascende pouco a pouco em direção à região média do instrumento, que culminará no c. 96.

Ao tocar o todo, recomenda-se acuidade para manter todos os componentes texturais notados com *staccato* em segundo plano, especialmente a mão direita que já começa na região médio-aguda do piano, lembrando que a dinâmica base é *p*. Em outras palavras, o protagonista é o Tema em notas longas notado com acentos (Figura 3.15 em azul).

Figura 3.15 – Subseção B2 de *O Camundongo de Massa*, c. 84-96.



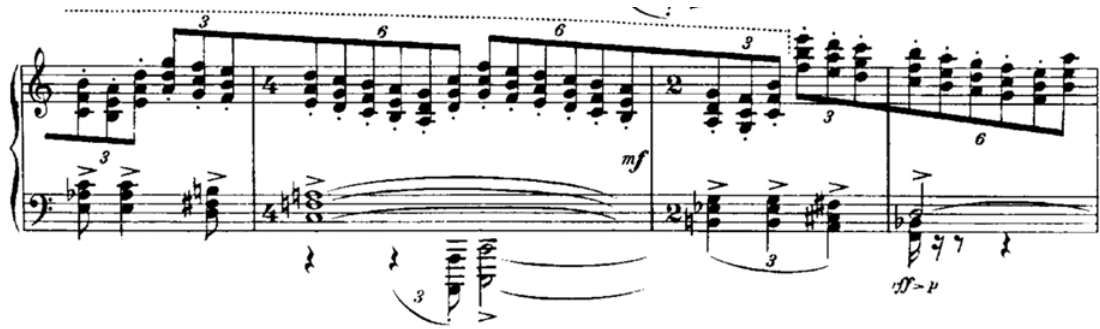


Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

### 2.3.2.3 Subseção B3 (c. 97-113)

Esta **subseção** é o próprio clímax de *O Camundongo de Massa* (Figura 3.16). Claramente composta por três componentes, a textura abrange em sua tessitura os extremos graves e agudos do instrumento e um novo Tema surge no c. 99 em *ff* com a expressão *bien chanté* na região média do piano e caráter muito expressivo. Nesse sentido, o clímax é evidenciado pelo potencial de ressonância do piano, gerado pela harpa do instrumento totalmente aberta e, sobretudo, pelo ápice emocional da peça. Considerando-se os diferentes contextos e estilos, esse tipo de textura para o clímax faz-se comparável ao clímax da *Mephisto-Waltzer n.º 1* de Franz Liszt (Figura 3.17), conforme demonstram os exemplos a seguir:

Figura 3.16 – Clímax de *O Camundongo de Massa*, c. 98-109.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 3.17 – Clímax da *Mephisto-Waltzer*, c. 791-795.

Fonte: Recorte a partir do original de Franz Liszt (Editora: Peters).

Na mão direita “a sequência de acordes de sétima ‘intervalos de quarta sobre quarta’, são de um efeito garantido e de realização trabalhosa” (LIMA, 1969, p. 47-48). Tal realização pode ser construída a partir dos procedimentos de estudo a seguir:

- Tocar somente o dedo 1 (Exemplo 3.22);
- Tocar o dedo 1 e o dedo 5 (Exemplo 3.23);
- Tocar o dedo 1 e o dedo 2 (Exemplo 3.24);
- Tocar os dedos 2 e 5, sem o polegar (Exemplo 3.25);
- Tocar a mão direita como está escrita com movimentos de cima para baixo (Exemplo 26).

**Exemplo 3.22** – Polegar dos intervalos de quarta sobre quarta em *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



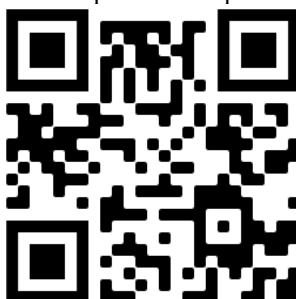
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.23** – Dedos 1 e 5 dos intervalos de quarta sobre quarta em *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.24** – Dedos 1 e 2 dos intervalos de quarta sobre quarta em *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.25** – Dedos 2 e 5 dos intervalos de quarta sobre quarta em *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.26** – Mão direita nos intervalos de quarta sobre quarta em *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Recomenda-se para cada um dos procedimentos de estudo acima que seja feita uma progressão de andamento com metrônomo entre 80 e 120 para semínima. Após bem aprendida à mão direita pode-se estudar os três componentes texturais com combinações:

- a. Tocar somente o Tema da mão esquerda priorizando fraseado e dinâmica (Exemplo 3.27);
- b. Tocar a mão direita (componente superior) mais o componente inferior (Exemplo 3.28);
- c. Tocar a mão esquerda separada: Tema mais o componente inferior (Exemplo 3.29);
- d. Tocar a mão direita (componente superior) com o Tema da mão esquerda (Exemplo 3.30).

**Exemplo 3.27** – Tema do clímax de *O Camundongo de Massa*, c. 99-109.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.28** – Componentes superior e inferior no clímax de *O Camundongo de massa*, c. 97-113.



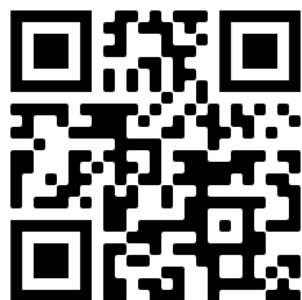
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.29** – Mão esquerda em dois componentes no clímax de *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 3.30** – Mão direita e Tema no clímax de *O Camundongo de Massa*, c. 97-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Vale salientar que as **subseções B2 e B3** possuem um fluxo continuado de dinâmica (Exemplo 3.31) e cabe ao intérprete construí-lo de acordo com as indicações do compositor, a saber:

**Tabela 3.3** – Direcionamento e construção da dinâmica na **Seção B** de *O Camundongo de Massa*, c. 84-114.

Compassos	Dinâmica
84	<i>p</i>
92	<i>cresc. poco a poco</i>
97	<i>f</i>
99	<i>ff</i>
105	<i>f</i>
108	<i>mf</i>
114	<i>p</i>

Fonte: Elaboração própria.

### 2.3.2.4 Subseção B1' – Transição para Seção A' (c. 114-124)

Entre os c. 114-118, temos na mão direita o mesmo Tema apresentado nos quatro compassos iniciais da **Seção B** (c. 49-52), desta vez, notados com acentos (Figura 3.18 em vermelho), dando-nos a referência para um toque *cantabile* e *legato*. De alguma forma, esses quatro compassos são um ponto de fusão entre as **subseções B1** e **B3**, haja vista o componente inferior nos c. 115-116 na mão esquerda. Os *tenuti* nas semínimas incluídos pelo compositor no c. 118 (Figura 3.18 em azul) transformam pouco a pouco o ambiente musical preparando o retorno da **Seção A'**. Nota-se que a nota Ré é ouvida várias vezes durante as **subseções B2** e **B3** em diferentes regiões do piano até fixar-se no Ré3 (o mesmo que inicia a peça) nos c. 109, 112 e 115 (Figura 3.18 em verde), criando no ambiente uma expectativa do que está por vir, e, finalmente, surge o *ostinato* do “camundongo” no c. 119 (Figura 3.18 em roxo). A concomitância do Tema da mão direita da **Seção B** com o *ostinato* da **Seção A** marcam a transição (c. 119-124) para a **Seção final A'**.

Figura 3.18 – Transição entre as Seções B e A' em *O Camundongo de Massa*, c. 115-124.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Sobre a pedalização da **Seção B**, sugere-se na **subseção B1** que o pedal direito seja pouco ou não acionado tendo em vista a profusão de *staccati* que permeiam o trecho. Em **B2**, faz-se necessário o uso do pedal direito nos c. 89-90 para manter-se sustentada a mínima da mão esquerda. Então, podemos pensar para **B2** um crescendo gradativo de pedal que construirá a ressonância necessária para atingir o clímax da peça. Enquanto à **subseção B3**, também é recomendável o uso do pedal direito para sustentar as notas longas da melodia da mão esquerda nos c. 98, 101, 104 e 107. Salienta-se que o

compositor indicou pedalização (momento raro na *Prole do Bebê n.º 2*) para os c. 111-112 e 115-116 o que nos leva a crer que a partir do c. 109, o pedal direito passa a ser acionado somente nos lugares citados.

### 2.3.3 Seção A' (c. 125-173)

São três as diferenças entre as **Seções A e A'**.

1ª O *ostinato* introdutório mantém-se sozinho por três compassos, um compasso a mais que A (Figura 3.19);

Figura 3.19 – Introdução da Seção A' em *O Camundongo de Massa*, c. 125-128.

Tempo I:

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

2ª O ritmo da mão direita no c. 131 (Figura 3.21 em vermelho) é diferente do ritmo do c. 6, seu equivalente na exposição (Figura 3.20);

Figura 3.20 – Comparação rítmica entre A e A' em *O Camundongo de Massa*, c. 5-6.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 3.21 – Comparação rítmica entre A e A' em *O Camundongo de Massa*, c. 129-132.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

3ª O último compasso de A' não possui um gesto rápido e sim uma única nota Dó em *ffff* que se encarrega de terminar essa obra de fôlego e muita luminosidade (Figura 22).

Figura 3.22 – Final de *O Camundongo de Massa*, c. 170-173.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Por fim, notou-se que o *ostinato* que permeia a **Seção A** é constituído de intervalos de segunda e o *ostinato* da **Seção B** também é formado por segundas harmônicas (simultâneas), assim, podemos inferir que o elemento de ligação dessa peça como um todo é o *ostinato* de segundas, intervalo que bem pode ter sido escolhido por Villa-Lobos para representar a miudeza do camundongo.



### 2.3.4 Andamentos: quadro comparativo de gravações

A análise de gravações demonstra que há para a **Seção A**, uma diferença significativa entre o menor andamento escolhido pelos intérpretes, ♩ = 122 e o maior andamento, ♩ = 168. No entanto, considera-se esta discrepância um resultado das escolhas de cada um, que estabelece a regra de tocar essa passagem com interesse musical, conforto e fluência. Quanto ao *Meno mosso* da **Seção B**, nota-se que os intérpretes Echániz e Monteiro optaram por não o realizar, tocando-o mais rápido que a **Seção** anterior, enquanto Bärenzzen, Brzezinska, Garosi, Hamelin, Oliveira, Rubinsky e Schic diminuem 20 pontos ou mais do metrônomo ao chegar no *Meno mosso*. Percebe-se ainda que as intérpretes Castro e Krimsky diminuem apenas 6 e 3 pontos do metrônomo, respectivamente. Essa diferença pode estar relacionada com o caráter escolhido por cada um. Notou-se ainda que quanto mais rápido se toca a **subseção A1**, menos enfática é a diferença com o Vivo da **subseção A2**.

**Tabela 3.4** – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Camundongo de Massa*.

Pianistas	<i>Animato molto</i>	<i>Vivo</i>	<i>Poco meno mosso</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Vivo</i>	<i>Poco meno Mosso</i>
	(c. 1-12)	(c. 13-27)	(c. 28-48)	(c. 49-124)	(c. 125-137)	(c. 138-152)	(c. 153-173)
Bärenzzen	♩ = 144	♩ = 155	♩ = 146	♩ = 118	♩ = 144	♩ = 162	♩ = 152
Brzezinska	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 108	♩ = 140	♩ = 138	♩ = 138
Castro	♩ = 152	♩ = 179	♩ = 148	♩ = 146	♩ = 152	♩ = 179	♩ = 148
Echániz	♩ = 168	♩ = 186	♩ = 160	♩ = 172	♩ = 172	♩ = 187	♩ = 169
Garosi	♩ = 144	♩ = 178	♩ = 126	♩ = 88	♩ = 140	♩ = 176	♩ = 122
Hamelin	♩ = 166	♩ = 185	♩ = 150	♩ = 144	♩ = 170	♩ = 185	♩ = 156
Krimsky	♩ = 122	♩ = 149	♩ = 118	♩ = 119	♩ = 122	♩ = 149	♩ = 122
Monteiro	♩ = 144	♩ = 150	♩ = 142	♩ = 148	♩ = 144	♩ = 147	♩ = 141
Oliveira	♩ = 139	♩ = 155	♩ = 128	♩ = 116	♩ = 140	♩ = 155	♩ = 122
Rubinsky	♩ = 138	♩ = 168	♩ = 126	♩ = 108	♩ = 138	♩ = 168	♩ = 126
Schic	♩ = 122	♩ = 126	♩ = 120	♩ = 86	♩ = 119	♩ = 126	♩ = 120
Vacher	♩ = 138	♩ = 170	♩ = 120	♩ = 110	♩ = 136	♩ = 170	♩ = 130
Gonçalves <sup>46</sup>	♩ = 130	♩ = 144	♩ = 133	♩ = 120	♩ = 130	♩ = 147	♩ = 124
Gonçalves <sup>47</sup>	♩ = 122	♩ = 139	♩ = 131	♩ = 109	♩ = 116	♩ = 130	♩ = 105

Fonte: Elaboração própria.

<sup>46</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>47</sup> Performance de 19/06/2022

## 2.4 O CACHORRINHO DE BORRACHA

Uma atmosfera inusitada é o que podemos esperar da quarta peça da *Prole do Bebê n.º 2, O cachorrinho de Borracha*: um acorde de seis notas formado de quartas sobrepostas em dinâmica *pp* e um baixo se desmembrarão em todo o material composicional através de processos metamórficos complexos. A narrativa musical segue um fluxo praticamente contínuo, com algumas pontuações, o que nos fazem considerar a forma desta peça como unária. Em geral, numa obra musical, muda-se de **Seção** quando nos deparamos com consideráveis mudanças de um ou mais parâmetros como tessitura, timbre, textura, dinâmica, andamento e, sobretudo, caráter.

No caso desta peça, tem-se, em suma, o material inicial adquirindo novas dimensões texturais, tessituras e dinâmicas. Assim, escolheu-se falarmos em pontuação e não em segmentação, entendendo que se trata de um fluxo contínuo a não ser, evidentemente, pela “*coda* latido do cachorro” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). “Toda a peça é uma divagação improvisada, com uma frase indecisa que paira sempre sobre grupos de som formando acordes de grande beleza harmônica” (LIMA, 1969, p. 49).

Não obstante, esse texto abordará os parâmetros musicais Textura e Métrica; trará uma reflexão sobre o Andamento e discorrerá de forma linear – do primeiro ao último compasso - as Questões Interpretativas e os procedimentos de estudo que colaboraram para a construção da performance.

Para tanto, foi utilizada a estrutura formal a seguir que direciona o fluxo do texto, onde se dimensionam parâmetros como fraseados, textura, equalização, pedalização, dinâmica, timbre, dedilhado, memorização e ritmo/polirritmia. Disposta em quatro páginas ao longo de seus 29 compassos, e com duração aproximada de 2 minutos e meio, é a segunda peça mais lenta da suíte depois de *O Gatinho de Papelão*.

**Tabela 4.1** – Forma em *O Cachorrinho de Borracha*.

	Lento					Animé	Moins	Tempo Iº	
<b>Seção A</b>	A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8
<b>Compassos</b>	1-2	3-4	5-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29

Fonte: Elaboração própria.

### 2.4.1 Textura

Ao analisarmos as gravações, notou-se que os intérpretes concebem essa peça como melodia acompanhada, contudo, ao longo da pesquisa, consideraram-se todos os acentos notados com a mesma importância, independente de possuírem perfil melódico ou não, ou seja, mais linearidade em termos de igualdade entre os componentes. O enfoque será diferenciar notas que possuem *tenuto*, acento e *rfz* daquelas que não apresentam indicação. Partindo do conceito de frases musicais como ideias que surgem, se desenvolvem, atingem seu clímax e se esvaem, observou-se que esta mesma condução é presente em *O Cachorrinho de Borracha*, apresentando seu Tema principal que passa por ampla ascensão linear em fluxo contínuo até atingir o clímax no c. 17, potencializado em densidade e amplitude sonora, desfazendo-se em seguida mediante processo de iteração (como uma cadência) e retornando ao Tema na configuração original no c. 24. A surpresa é a “*coda* latido de cachorro”, como bem expressa Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 395).

Podemos observar logo nos dois primeiros compassos (Figura 4.1), que o acento está indicado para as notas Dós na região grave, enquanto o Tema é notado com *tenuti*. Pode-se depreender então que o baixo estará sempre presente na textura e que os eventos acontecerão por “de trás dele”, em outras palavras, ouvimos os graves acentuados num plano e os demais eventos em outro.

Figura 4.1 – Dimensão textural em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

The image shows a musical score for the first two measures of 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos. The score is for piano and is marked 'Lento' (M: 144 F). It shows a complex texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features accented notes (Dós) and tenuto marks. The right hand has a melodic line with tenuto marks. The score is marked 'pp' (pianissimo).

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tendo em vista a complexidade textural, escolheram-se os compassos 1-2 (Figura 4.2) e 9-10 (Figura 4.3) das **subseções A e A2** para elucidar os componentes através das figuras a seguir.

Figura 4.2 – Divisão textural em quatro componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

The image displays four systems of musical notation for the piece "O Cachorrinho de Borracha" by Villa-Lobos. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The time signature is 8/8, with a note value of 3/8 indicated above the staff. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo). The first system includes a first finger (*1*) marking and a *pp* dynamic. The second system includes a first finger (*1*) marking and a *pp* dynamic. The third system includes a first finger (*1*) marking and a *pp* dynamic. The fourth system includes a first finger (*1*) marking and a *pp* dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents, with some notes marked with a circled 7 (*7*) in the bass staff.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 4.3 – Divisão textural em cinco componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/8 time. The first system shows the initial texture with dynamics *f*, *ff*, and *mf*. The subsequent systems show the same texture with different dynamics and articulation marks, illustrating the division into five components. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Nota-se ao longo da peça que outros componentes de perfil melódico notados com acentos surgem na região média-aguda do instrumento, porém, o compositor mantém os acentos nas notas longas e graves do componente inferior da mão esquerda, nos dando a impressão de que as notas acentuadas são igualmente importantes na resultante sonora da textura, que não carece de uma melodia bem definida. Na *Ciranda n.º 15 “Que Lindos Olhos...”* (Figura 4.4), o compositor utiliza o mesmo recurso ao sugerir *pp* para a mão esquerda numa região que naturalmente possui muita reverberação (acompanhamento) e *ppp* para a melodia folclórica na mão direita.

Figura 4.4 – Dimensão textural em *Que Lindos Olhos*, c. 34-39.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Em *O Cachorrinho de Borracha*, a hierarquia textural é escalonada de acordo com as dinâmicas individuais; diferenciação de acentos e *tenuti* (acentos mais que *tenuti*) e *rf*> (mais que os acentos). A ênfase é explorar uma textura com muitos componentes simultâneos sem uma melodia definida, em narrativa lenta e estática, onde a junção dos componentes forma um todo vertical. Neste sentido, *O Cachorrinho de Borracha* salienta o olhar de Villa-Lobos como um compositor voltado para a contemporaneidade, muito mais ligado/vinculado ao seu tempo do que à escrita do século XIX que tem essa prerrogativa romântica de melodia acompanhada. Ainda que sua obra traga a valorização das melodias folclóricas, Almeida Prado explica que “a canção não tem nada a ver. *A Baratinha de Papel* tem a canção No Itororó, que não tem nada de barata. Aquele *ostinato* de trítonos... Ele manda a canção passear e vira outra coisa” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). No mesmo relato, deixa claro que Villa-Lobos não

estava só vinculado ao seu tempo, mas antecipando o que muitos compositores viriam a fazer posteriormente, associando-o com Olivier Messiaen (1908-1992):

Messiaen tirou muitas das texturas do piano da Prole do bebê nº. 2 de Villa-Lobos. (...) A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da Prole nº. 2. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (assistia a aula para depois almoçar com ele e a Yvonne) e trazia os LPs como presentes (Mandú Sarará, as Serestas, A Prole 2). Ele dizia: ‘Quel cadeau!’, porque não se gravava tanto Villa-Lobos nos anos setenta. E aquilo que Nadia Boulanger achava prolixo, confuso e que não era filtrado em Villa-Lobos – era o que Messiaen gostava! ‘C’est le chaos Amazonique’. Era aquele rrrrr, tudo misturado. Ele guardava isso e organizava – como um bom francês – mas o caos vem de Villa-Lobos (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

Podemos observar, entre os compassos 5-16, o procedimento que chamamos de *Klangfarbenmelodie*<sup>48</sup>, (melodia de sons e cores ou melodia de timbres) isto é, uma “técnica de justapor ínfimos fragmentos melódicos de timbre e registro contrastantes, resultando em uma melodia criada pela rápida mudança de cores dos sons” (KOSTKA, 2012, p. 649). Segundo Cramer (2002, p. 01), “o termo foi aceito como o nome para uma prática comum do século XX na qual os timbres de sons sucessivos ganham importância melódica comparável àquelas das notas (alturas)”. Esses fragmentos melódicos são notados com acentos na partitura (Figura 4.5), bem como as notas longas e graves do componente inferior que formam o fundo.

A concatenação que envolve os componentes texturais dessa passagem está relacionada com a busca por “inovações estilísticas que primeiro apareceram nos trabalhos expressionistas de Schoenberg, especialmente suas inovadoras ideias sobre elaborar eixos de contraponto omnidirecionais” (CAMPBELL, 2016, p. 59).

Evidentemente que é um desafio equacionar uma textura com muitos eventos ocorrendo simultaneamente, pois ainda que haja certa distinção entre os diferentes registros do piano (grave-médio-agudo), ela se torna ínfima quando comparada aos timbres dos instrumentos de uma orquestra, que são sobremaneira díspares. Nesse sentido, os acentos funcionarão como guias de projeção sonora para os intérpretes, aos

---

<sup>48</sup> O termo foi introduzido por Arnold Schoenberg, e a técnica é associada com o terceiro movimento de sua composição *Cinco Peças para Orquestra, Op. 16*, que foi originalmente publicada sob o título de *Farben* (cores). Quando ouve-se a gravação desta peça, pode ser útil tentar escutar associações entre timbres e ritmos ao invés das notas (KOSTKA, 2012, p. 512).

quais será incumbida sensibilidade no bom uso dos recursos pianísticos, como os três pedais e uma paleta generosa de sonoridades.

Figura 4.5 – Melodia de Timbres em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-16.

The musical score for 'Melodia de Timbres' from 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos, measures 5-16, is presented in four systems. The piece is in 3/8 time and marked 'a Tempo'. The right hand features a complex melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a dense, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The score is divided into four systems of four measures each.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

## 2.4.2 Métrica

Em todas as peças da suíte *Prole do Bebê n.º 2 "Os Bichinhos"*, com exceção de *O Cachorrinho de Borracha*, Villa-Lobos parte do pressuposto que a semínima (número 4) é a unidade de tempo que está subentendida (Figura 4.6). A métrica é notada pelo compositor com apenas um número, responsável por estabelecê-la como binária, ternária ou quaternária, conforme a figura a seguir:



Figura 4.6 – Primeiro compasso das peças 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9 de *A Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Portanto, a quarta peça da suíte é a única a ter sua métrica notada com fórmula de compasso: um  $\frac{11}{8}$  que também pode ser um  $\frac{6}{8} + \frac{5}{4}$ , ou ainda um  $\frac{3}{4} + \frac{5}{8}$  (Figura 7).

Figura 4.7 – Métrica em *O Cachorrinho de Borracha*.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A razão de Villa-Lobos ter grafado a fórmula de compasso dessa maneira está atrelada com o padrão rítmico presente em praticamente toda a peça, estabelecido desde o primeiro compasso. Observa-se que as mínimas do componente textural inferior da mão esquerda pontuam o início do compasso de 6 (mínima pontuada) e o início do compasso de 5 (mínima e uma pausa de colcheia entre parênteses). Nos compassos 12-15, apenas a primeira mínima é ouvida em detrimento da ligadura de valor entre a primeira e a segunda, isso porque o discurso melódico já não sugere uma divisão clara de 6+5. Evidentemente

que a alternância entre 6 e 5 acaba por descaracterizar tanto um quanto o outro. Em outras palavras, qualquer regularidade não será auditivamente perceptível.

O compasso 17, momento de triunfo do Tema inicial, possui o 6 e o 7 no lugar do 5 por ter duas colcheias a mais, caracterizando uma expansão métrica, enquanto o compasso 18, parece estreitar a rítmica original para culminar mais ansiosamente no clímax (c. 19), um  $\frac{8}{4}$ .

A *coda* de *O Cachorrinho de Borracha* (c. 26-29) possui métrica em 4, entretanto, a complexa configuração rítmica proveniente da variação espacial entre os acordes em semicolcheias arpejadas garante um resultado que goza da libertação da métrica, ainda que se toque absolutamente de forma metrônômica. Ao analisar as gravações, nota-se que praticamente nenhum intérprete segue a rítmica notada pelo compositor.

No que diz respeito à escrita, parece-nos que as barras de compasso atuam no sentido de coordenar a sincronização das mãos do pianista, de modo que fique claro quais componentes são simultâneos ou não, mas sem pressupor uma métrica. Nesse sentido, as linhas pontilhadas dividem as 11 colcheias do compasso em 6+5 (ou 6+7, no caso do c. 17 em  $\frac{13}{8}$ ), servindo também como um guia de auxílio para a leitura. Assim, sugere-se que o intérprete não hierarquize as pulsações, sem apoiar “os tempos fortes”, evitando qualquer tipo de sensação métrica desde os primeiros contatos com a partitura. Para o ouvinte, *O Cachorrinho de Borracha* pode causar certo desconforto, afinal, somos imbuídos (enquanto ocidentais) a uma literatura pautada em tempo regular. Assim, justamente por não possuir uma métrica explícita, esta peça acaba colocando a nossa percepção em cheque.

Para um músico que lê partitura, métrica é a fórmula de compasso e as barras de compasso: “a métrica da valsa é  $\frac{3}{4}$ ”. Para um músico em uma tradição oral ou de improvisação, ou para um ouvinte, métrica é localizada no som: “a canção é em três”. Um dançarino, em contraste, pode localizar a métrica no corpo: “eu a sinto em quatro”. (...) Felizmente, três destas quatro maneiras de caracterizar a métrica colaboram ao invés de competirem; elas são aspectos interligados de um mesmo sistema de relações. Para o ouvinte, o som proporciona o estímulo, a mente busca e identifica padrões no estímulo e o corpo expressa esses padrões, representando para a mente o que é reconhecido. O ponto fora da curva neste esquema é a notação, que é adequada a uma minoria da música métrica do mundo (REHDING, RINGS; 2019, p. 208).

Décadas mais tarde, o compositor György Ligeti (1923-2006) teceria o seguinte comentário para a peça *Touche Bloquées*, seu estudo nº. 3 para piano (primeiro livro):

Um metro com barras de compasso não é desejado nesta peça. As barras de compasso servem apenas como meio de orientação. Elas não possuem função métrica nem indicam qualquer articulação. A duração dos ‘compassos’ individuais resulta apenas do número de teclas soantes e silenciosas atacadas em sucessão entre as duas barras de compasso; ou seja, os ‘compassos’ se diferem em duração (LIGETI em SHIMABUCO, 2005, p. 145).

**Figura 4.8** – Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Touches bloquées*, c. 1-5.

Fonte: Recorte a partir do original de György Ligeti (Editora: Schott Music).

**Figura 67** – Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Cordes à vide*, c. 21-22.

Fonte: Recorte a partir do original de György Ligeti (Editora: Schott Music).

Nos exemplos demonstrados acima, observa-se que as barras de compasso organizam de certa forma o discurso musical, mas não estabelecem uma métrica. Observa-se ainda o uso das linhas pontilhadas para indicar ao intérprete as notas que serão ou não tocadas simultaneamente. Ao compararmos com *O Cachorrinho de Borracha*, parece-nos ser este mais um exemplo de que Villa-Lobos esteve à frente do seu tempo, capaz de influenciar toda uma geração de compositores e tendências composicionais que estavam por vir, como citado por Almeida Prado (MOREIRA, 2008, p. 394).

Um último aspecto que vale ser mencionado sobre métrica é que há nesta peça uma notação peculiar: pausas entre parênteses (Figura 4.10 em vermelho) que se localizam da mesma forma no discurso musical, nos componentes superior e inferior da mão esquerda. Mais curioso ainda é o fato de existir apenas uma exceção: a pausa de colcheia do c. 5 (Figura 4.10 em azul) não está entre parênteses. Salienta-se que tanto a edição antiga quanto a nova possuem a mesma notação e isso nos faz refletir sobre a razão de Villa-Lobos ter utilizado as pausas dessa maneira. Será que o compositor indicou os parênteses porque na prática as pausas não serão perceptíveis em detrimento da pedalização? Será que essas pausas estão no manuscrito? Ou o copista teve a necessidade de colocá-las para preencher o compasso? A

verdade é que, segundo Gérald Hugon (2017, p. 4), o manuscrito está perdido e não podemos concluir precisamente de qual caso se trata.

Figura 4.9 – Pausas entre parênteses em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-6.

The image shows a musical score for the piano piece 'O Cachorrinho de Borracha' by Villa-Lobos, measures 1 through 6. The score is written for piano and features a 6/8 time signature. It is marked 'Lento' with a metronome marking of 144. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Lento' and 'pp'. The second system is marked 'Rit.' and 'pp'. The third system is marked 'a Tempo'. Red circles containing the number 7 are placed below the notes in measures 2, 3, 4, and 5. A blue circle containing the number 7 is placed below the note in measure 6.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Parece-nos o caso de experimentar se há uma resultante sonora que justifique a inserção dessa notação entre parênteses, assunto que será discutido em Questões Interpretativas.

### 2.4.3 Andamento

O metrônomo indicado pelo compositor é 144 para a colcheia, junto da expressão *Lento* para o Andamento. Podemos nos perguntar por que Villa-Lobos escreveu *Lento* para uma música que tem a colcheia a 144 como referência e a resposta pode estar relacionada com a sensação de estaticidade que envolve a atmosfera dessa peça. Se considerarmos as relações de notas longas e curtas, podemos observar na partitura que as colcheias são o fio condutor no sentido de gerar movimento em todos os compassos. Ainda que se toque absolutamente no metrônomo a 144 para a colcheia, a resultante é uma sensação estática/lenta com a ausência de uma pulsação regular.

“‘O Cachorrinho de Borracha’ é de ambiente lento, animando-se apenas no decorrer do desenvolvimento, onde uma passagem pianística de bonito efeito de timbres atinge grande volume de som, voltando, em seguida, à primeira atmosfera” (LIMA, 1969,

p. 49). A partir deste comentário, podemos depreender que para Souza Lima, a ambientação do *Lento* é comprometida de alguma maneira no desenrolar do discurso musical, como se a inserção de componentes texturais junto da complexidade rítmica dos mesmos corroborassem para sentirmos uma intensa movimentação agógica, além da amplitude dinâmica, tessitural e rítmica estreita resultante da junção dos componentes. Talvez por esse motivo seja esta a peça onde há a maior divergência de tempo entre os intérpretes, considerando o andamento mais lento 80 para colcheia e o mais rápido 155 para colcheia. É provável que os pianistas que escolheram para a colcheia um andamento muito abaixo de 144 tenham questionado e/ou se impressionado com a razão de um metrônomo rápido em contraste com a indicação *Lento* do compositor. O fato é que não encontramos outra peça da suíte com tanta divergência de andamento.

Vale mencionar que uma música rápida pode vir a ter uma indicação lenta de metrônomo, isso porque o compositor provavelmente indicou o pulso para o compasso e não para a unidade de tempo. Quando a música é lenta, em geral subdividimos no intuito de garantir a regularidade rítmica. Portanto, se Villa-Lobos indicou 144 para a colcheia, temos a semínima a 72 e o compasso (agrupando as 11 colcheias) a 13.1 (aproximadamente). Dessa forma, *O Gatinho de Papelão* em seu andamento *Vagaroso* com a semínima a 69 é a única peça da suíte *Prole do Bebê n.º 2* mais lenta que *O Cachorrinho de Borracha*, com a semínima a 72. Não obstante, têm-se as duas como as mais lentas da suíte, seguidas de *A Baratinha de Papel* com metrônomo 76 para a semínima (*Quasi lento*).

Dentro desse contexto, escolheu-se como andamento de referência o metrônomo 130, pensando principalmente no conforto do trecho que compreende os compassos 9-12 de amplas aberturas para ambas as mãos. Salienta-se que essa escolha não impacta o *Lento*, pois a atmosfera da peça em sua estaticidade atrelada ao uso do pedal de sustentação (direito) acionado poucas vezes (deixando a harpa do piano aberta) corroboram para a atmosfera do lento indicado pelo compositor. A seguir, observamos a diversidade de escolhas de tempo entre os intérpretes.

Tabela 4.2 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Cachorrinho de Borracha*.

	Lento (♩ = 144)	Animé (semínima)	Moins (semínima)	Tempo I (colcheia)	Coda (semínima)
	(c. 1-18)	(c. 19)	(c. 20-23)	(c. 24-25)	(c. 26-29)
Bärentzen	♩ = 122	♩ = 76	♩ = 80	♩ = 112	♩ = 76
Brzezinska	♩ = 80	♩ = 83	♩ = 75	♩ = 80	♩ = 53
Casara	♩ = 122	♩ = 84	♩ = 76	♩ = 142	♩ = 73
Castro	♩ = 155	♩ = 77	♩ = 76	♩ = 153	♩ = 80
Echániz	♩ = 80	♩ = 73	♩ = 86	♩ = 83	♩ = 66
Garosi	♩ = 122	♩ = 53	♩ = 92	♩ = 106	♩ = 62
Hamelin	♩ = 95	♩ = 104	♩ = 80	♩ = 95	♩ = 69
Krimsky	♩ = 138	♩ = 64	♩ = 64	♩ = 121	♩ = 70
Monteiro	♩ = 110	♩ = 80	♩ = 89	♩ = 110	♩ = 78
Rubinsky	♩ = 100	♩ = 70	♩ = 84	♩ = 98	♩ = 76
Schic	♩ = 112	♩ = 70	♩ = 70	♩ = 118	♩ = 44
Oliveira	♩ = 122	♩ = 70	♩ = 73	♩ = 119	♩ = 98
Smirnov	♩ = 112	♩ = 88	♩ = 92	♩ = 110	♩ = 56
Vacher	♩ = 133	♩ = 112	♩ = 93	♩ = 130	♩ = 112
Gonçalves <sup>49</sup>	♩ = 115	♩ = 92	♩ = 85	♩ = 116	♩ = 65
Gonçalves <sup>50</sup>	♩ = 140	♩ = 92	♩ = 71	♩ = 128	♩ = 78

Fonte: Elaboração própria.

A tabela a seguir demonstra detalhadamente as relações de andamento por **subseções** na interpretação de Sônia Rubinsky. Nota-se que, de modo geral, a pianista mantém a proporção da colcheia inicial, variando apenas entre 92-100.

Nos primeiros contatos com a obra, a sensação inicial ao ouvir as gravações é que os intérpretes aceleravam entre os c. 5-13, contudo, notou-se que a própria escrita do compositor induz essa sensação.

Tabela 4.3 – Comparação metronômica entre **subseções** na interpretação de Rubinsky em *O Cachorrinho de Borracha*.

Seção A	Lento						Animé	Moins	Tempo I°		
	A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8		
Compassos	1-2	3-4	5-7	8-11	12-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29
Rubinsky	100	92	99	102	100	100	104	70	84	98	65

<sup>49</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>50</sup> Performance de 19/06/2022

Fonte: Elaboração própria.

#### 2.4.4 Questões Interpretativas

A emissão sonora do primeiro acorde requer do intérprete sensibilidade ao toque na intenção de criar uma atmosfera suave, condizente com o *pp* indicado pelo compositor para o acorde de quartas sobrepostas. Sugere-se que o intérprete posicione as mãos no teclado do piano momentos antes da emissão do som para escolher o timbre desejado (Exemplo 4.1), considerando uma cor diferenciada para o Lá com haste para cima que leva um acento. O musicólogo Gerald Hugon (2007), descreve a atmosfera o fluxo musical dos primeiros compassos de *O Cachorrinho de Borracha*.

Com um compasso de  $\frac{11}{8}$  ( $\frac{6}{8}$  (ou  $\frac{3}{4}$ ) +  $\frac{5}{8}$ ), um tema diatônico (quarta, terça menor e segunda) é estabelecido sobre acordes misteriosos em superposição de 4as ao estilo de Scriabin. Sobre longas notas pedal no baixo e harmonias não usuais em um ritmo insistente, uma figura melódica no registro do tenor, lentamente ascende em direção ao registro agudo com uma contramelodia interna, altamente cromática, antes descendente ao registro médio (HUGON, 2007, p. 6).

**Exemplo 4.1** – Emissão do primeiro acorde de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1.

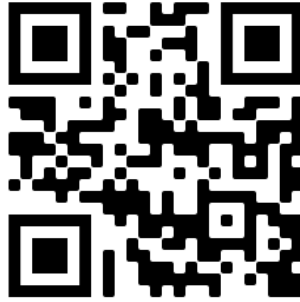


Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nos c. 1-2, os baixos acentuados funcionam como uma espécie de fundo/base que se estabelece e tudo parece vir de dentro disso. Nas gravações analisadas, não foram encontrados intérpretes que optaram por tocar mais sonoros os acentos nas notas graves que o Tema na voz superior da mão direita, ainda assim, pode-se considerar esta maneira de tocar como uma intenção do compositor, dado seu olhar para a contemporaneidade, dando justamente essa ideia de suspensão para o clima da peça. Em termos de projeção sonora, recomenda-se tocar essas notas graves acentuadas com importância e igualdade. Um procedimento de estudo é tocar o Tema da mão direita (somente a voz superior) com a mão esquerda tal como escrita no intuito de não acentuar involuntariamente nenhuma nota da melodia, ouvindo discretamente a condução para a nota Si em semínima

(Exemplo 4.2). É curioso o fato de mesmo não tendo a intenção de tocar o Tema com supremacia textural ele é audível na textura.

**Exemplo 4.2** – Melodia em *tenuti* mais a mão esquerda de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-3.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Interessante perceber que justo quando desaparece o baixo há a predominância de um componente agudo na mão direita, notado entre os compassos 3-5 com acentos. Observa-se claramente a hierarquia textural proposta pelo compositor indicada por acentos e/ou dinâmicas: notas acentuadas em primeiro plano (Figura 4.11 em vermelho); acordes longos em *tenuto* sugerindo um segundo plano no componente inferior da mão esquerda (Figura 4.11 em azul); acordes sem acentuação indicados com a dinâmica *pp* (Figura 4.11 em verde) em terceiro plano e um Ré agudo na mão direita (c. 4) que também não recebe acentuação no quarto plano (Figura 11 em roxo). Salienta-se ainda que o primeiro *rf*> da peça aparece no Si do c. 3 (Figura 4.11 em laranja) e todos os outros aparecerão no mesmo Si, nos c. 20, 26 e 27 (Figura 4.12 em laranja).

**Figura 4.10** – Hierarquia textural indicada com *rf*>, acentos, *tenuti* e dinâmicas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 3-5.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Figura 4.11** – Ênfase nas notas Si com *rf*> em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 20, 26 e 27.

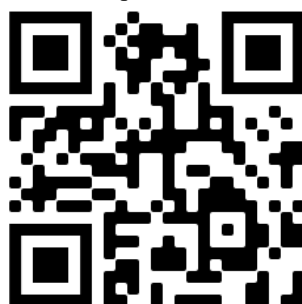


**Moins**

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Sobre as pausas entre parênteses mencionadas em Métrica, notou-se ao longo da pesquisa que realizá-las tal como estão é absolutamente possível, desde que a mão esquerda segure o acorde de semínima pontuada no componente superior (Exemplo 4.3).

**Exemplo 4.3** – Realização das pausas entre parênteses em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-5.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

A análise de gravações evidenciou uma diversidade de realizações entre os intérpretes. De modo geral, o pedal utilizado é sincopado e trocado junto com as notas longas da mão esquerda (componente inferior). Contudo, há uma problemática ao trocar o pedal no meio do compasso com o componente inferior da mão esquerda: o acorde de duas semínimas ligadas perderá a sua duração pela metade.

Considerando o ambiente textural da peça, pareceu-nos apropriado deixar o pedal direito acionado durante o compasso inteiro, mudando somente no início de cada

compasso, junto com a pausa de semínima entre parênteses. Essa possibilidade vai ao encontro com a hipótese de que Villa-Lobos notou os parênteses em detrimento do pedal direito que se mantém acionado, ignorando de certa forma a pausa como indicador de troca de ressonância. Os próximos exemplos evidenciam este pensamento. Chamo a atenção para a gravação do pianista Marc-André Hamelin (Exemplo 4.4) que concebeu largas ressonâncias para esta peça. A pianista Aline Van Barentzen (Exemplo 4.5) também parece deixar o pedal acionado no compasso inteiro.

**Exemplo 4.4** – Pedalização do pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

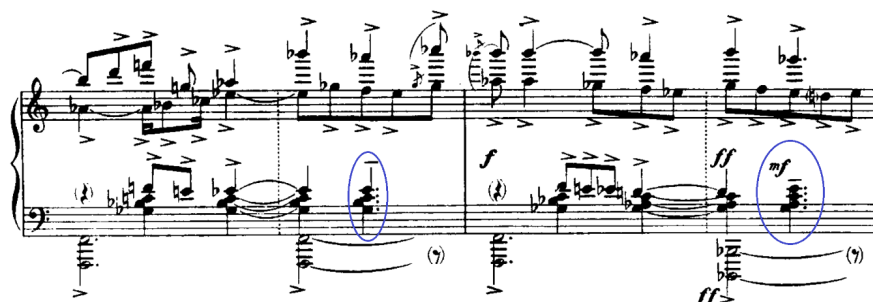
**Exemplo 4.5** – Pedalização da pianista Barentzen em *O Cachorrinho de Borracha*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Entre os compassos 5-16 (Figura 4.5), nota-se uma expansão tessitural dos componentes em direção ao clímax da **subseção A2** no c. 10 em caráter de insistência. Durante esse processo, Villa-Lobos retorna os baixos acentuados no c. 6 e insere outros componentes melódicos (ou lineares) na textura. Quase tudo possui acento, com exceção de alguns acordes da mão esquerda na intenção de concebê-los em suaves cores texturais. Nos c. 9 e 10 (Figura 4.13 em azul), eles aparecem com *tenuto* dentro de um contexto em que todas as notas são muito acentuadas, então, entendemos que os *tenuti* aparecem nos acordes quando o âmbito de dinâmica é *forte* ou *fortíssimo*, mostrando que, apesar de menos sonoros, são importantes texturalmente. No c. 10, ao atingir o ponto culminante da **subseção A2**, o compositor teve o cuidado de notar o acorde da mão esquerda com *mf*.

**Figura 4.12** – Acordes em *tenuto* em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Nesta passagem (Figura 4.13), não há hierarquia definida pelo compositor para notas com haste para baixo e haste para cima, sugere-se então manter todas as notas acentuadas claras e com a mesma importância sonora, ainda que a maioria dos intérpretes procure valorizar mais o componente linear superior que o inferior. Dentro desse contexto, vale mencionar a gravação dos pianistas Aline van Bärenzen, Fabiane de Castro e Marc-André Hamelin por fazerem soar todos os acentos na textura, com uma certa hierarquia entre os componentes da mão direita. Salienta-se que a tendência é que se percam alguns acentos ao longo do discurso, requerendo acuidade dos intérpretes nesse sentido. No processo de aprendizagem da peça, recomenda-se estudar com metrônomo lento para a colcheia, algo em torno de 80 (Exemplo 4.6). Depois de bem estabelecido esse metrônomo base (podemos chamá-lo de metrônomo de leitura), pode-se aumentá-lo gradativamente no intuito de colaborar para o aprendizado e coordenação dos componentes simultâneos, pedalização e dinâmica.

**Exemplo 4.6** – Metrônomo de leitura para *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-14.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Outro procedimento eficiente é tocar cada componente linear da mão direita com uma mão diferente. Por exemplo: o componente superior com a mão direita e o componente inferior com a mão esquerda (Exemplo 4.7). O objetivo é ouvir e aprimorar a independência dos dois componentes e o mesmo pode ser feito com a mão esquerda, isto é, tocar os acordes com a mão direita e os baixos com a mão esquerda (Exemplo 4.8). Praticar a mão esquerda separada (com os dois componentes) também é recomendável

(Exemplo 4.9), especialmente para a pedalização. Salienta-se a importância de diferenciar na mão direita as semicolcheias das apogiaturas.

**Exemplo 4.7** – Componentes texturais da mão direita divididos entre duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-14.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 4.8** – Componentes texturais da mão esquerda divididos entre as duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-14.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 4.9** – Mão esquerda separada em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-14.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao tocar o todo, recomenda-se ouvir a continuidade do componente linear superior da mão direita nas notas Ré-Fá-Sol-Láb do c. 9 (Figura 4.14 em vermelho). No c. 13, pode-se diminuir o Fá do componente superior (Figura 4.14 em verde) no intuito de ouvir a continuidade do componente inferior. Entre os compassos 13-16, recomenda-se manter a sonoridade em *f* ou *mf* para sustentar a construção sonora até o c. 17, talvez pensando em dois degraus para os c. 14 e 16, respectivamente, lembrando que a dinâmica *p* (Figura 4.14 em azul) do c. 14 se refere apenas aos acordes da mão esquerda. Ainda no c. 13, observa-se que das três notas que formam a tercina do componente inferior da

mão direita (Figura 4.14 em roxo), somente a primeira é acentuada, cabendo diminuir esse componente até o c. 14. No c. 10 (Figura 4.14 em marrom), não há tercina indicada no componente superior da mão esquerda em ambas as edições, contudo, o compositor indica tercina para o mesmo motivo no c. 11.

Figura 4.13 – Condução e fluxo musical em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-16.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Quanto as três últimas colcheias da mão direita nos c. 14 e 16 (Figura 4.14 em laranja), percebeu-se que apenas os intérpretes Casara, Hamelin, Krinsky e Smirnov tocam-nas ritmicamente tal como elucidado na partitura, os demais, tocam-nas como se fossem tercinas. Contudo, ao observar atentamente as proporções rítmicas na partitura, não se encontrou motivo que sustentasse tal modificação. Os fragmentos dos rascunhos do Museu Villa-Lobos apontam uma diferença com a edição: no c. 12, nota-se na partitura editada duas vezes o Sol bequadro no componente superior da mão direita, enquanto no manuscrito, observa-se Sol $\flat$  seguido de Sol bequadro. Além disso, nota-se a expressão “Lento e vago”, sendo que o “vago” foi omitido na edição (Figura 4.15).

Figura 4.14 – Rascunhos em manuscrito de *O Cachorrinho de Borracha*, MVL 1993-21-0366, p. 7.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "O Cachorrinho de Borracha". The manuscript is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. At the top left, the number "44" is written. The title "4. O cachorrinho de borracha" is written in the center, and the tempo marking "Moderado" is written to the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "ppp". There are also some markings like "lento e raso" and "11/8". The manuscript is heavily scribbled over with dark ink, particularly in the first system, and has a large "S" written at the bottom right. A circled number "97" is visible in the top right corner.

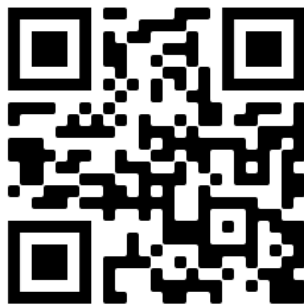
Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

Após atingir o clímax da **subseção A2** no c. 10, nota-se um relaxamento de tensão momentâneo nos compassos seguintes, até que a partir do c. 14, a narrativa começa a direcionar para o grande clímax da peça, compreendido entre os c. 17-18-19 em dinâmicas *ff*–*fff*–*ffff*, respectivamente (Figura 4.16 em vermelho). O Tema exposto do início retorna com força total no c. 17, justo onde se tem a nota mais grave do instrumento e um canto em acordes bem expressivos e *cantabile* na mão esquerda (Figura 4.16 em azul). Talvez seja esse um dos únicos compassos da peça onde podemos sentir mais claramente uma condução fraseológica (Exemplo 4.10) que culminará no c. 19, onde alcançamos a maior amplitude tessitural da peça nos extremos agudo e grave do piano.

Figura 4.15 – Clímax em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-19.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 4.10 – Condução no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-18.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

No intuito de obter organização e precisão rítmica entre os compassos 18 e 19, recomendam-se os seguintes procedimentos de estudo (Exemplo 4.11): a) estudar o terceiro tempo do c. 18 e a chegada no c. 19; b) estudar os tempos 1 e 3 do c. 18 (ainda sem tocar o segundo tempo) e a chegada no c. 19; c) tocar os tempos 2 e 3 do c. 18 (sem o primeiro tempo) e a chegada no c. 19. Por fim, ao tocar todo o compasso 18 e a chegada no c. 19, sugere-se sentir os tempos 2 e 3 do c. 18 como *anacruse* para o c. 19.

**Exemplo 4.11** – Procedimento de estudo para precisão rítmica no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O grande clímax é rapidamente dissipado com uma cadência *Animé* utilizando a topografia do teclado em mãos alternadas, consideradas também em dinâmica forte pelo contexto. Observa-se a presença de um Si natural e um Dó $\flat$  (Figura 4.17 em vermelho): será que devemos considerá-los? De alguma forma ele pode se relacionar com o Si natural do próximo compasso, como uma cor diferente. Os intérpretes selecionados optaram por realizar esta passagem seguindo o mesmo padrão de topografia, isto é, consideraram o Si natural uma inconsistência de edição. Os fragmentos de rascunho em manuscritos pertencentes ao Museu Villa-Lobos (Figura 4.18) apresentam essa passagem escrita de maneira diferente se comparada com as edições da Max Eschig, contudo, como trata-se de rascunhos, não podemos afirmar se tais modificações foram mais tarde reconsideradas pelo próprio compositor. O musicólogo Gérald Hugon (2007, p. 66) afirma que o manuscrito completo desta peça não foi localizado.

**Figura 4.16** – Cadência em teclas pretas e brancas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.

*Animé*

The musical score shows a complex cadence in 8/4 time. The right hand part consists of a series of chords and single notes, with two notes highlighted in red boxes: a natural B (Si) and a flat C (Dó). The left hand part consists of a rhythmic accompaniment with many beamed notes. The score is marked with a forte dynamic (fff) and includes a tempo marking of *Animé*.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).



Figura 4.17 – Rascunhos em manuscrito de *O Cachorrinho de Borracha*, MVL 1993-21-0366, p. 2.

Handwritten musical manuscript for *O Cachorrinho de Borracha* by Villa-Lobos, page 2. The manuscript is on aged paper and contains several systems of musical notation. The first system features a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The second system shows a single staff with a treble clef and a large, sweeping melodic line. The third system includes a treble clef with a "rall." marking and a large, curved line. The fourth system is divided into two sections labeled "Branco" and "Pastorinha", each with its own staff and musical notation. The manuscript is filled with handwritten notes, including fingerings, dynamics, and performance instructions.

MVL: 1993-21-0366      ANTIC - MVL: 93.21.695

Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

Um processo eficiente de estudo deste trecho é estudar somente as quartas descendentes (fio condutor) e a nota superior *legato* e sonora, em seguida, tocar tudo ouvindo as quartas com bastante continuidade e as outras notas um pouco menos; primeiro lentamente e depois mais rápido (Exemplo 4.12).

**Exemplo 4.12** – Procedimento de estudo para a cadência de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Entre os compassos 18 e 21, há uma problemática a ser solucionada pelos intérpretes: a inserção de ligaduras de valor nas oitavas da mão esquerda sugerem que se ouça toda essa passagem com a harpa do piano aberta, ou seja, em ressonância contínua. No c. 18, a oitava de Lá (Figura 4.19 em vermelho) fica até o fim do compasso e a oitava de Dó (Figura 4.19 em azul) mantém-se na ressonância do c. 19 pela inserção da ligadura de valor. Se o pianista optar por mudar o pedal direito na oitava de Dó, perderá a oitava de Lá, por outro lado, se optar manter o pedal direito, o compasso 18 permanecerá na ressonância minimamente até o c. 21, onde cessam as ligaduras na oitava de Sib (Figura 4.19 em verde). No c. 20, observamos uma notação de *mf* em tamanho pequeno, provavelmente para indicar que essa dinâmica se refere ao “recheio” em fusas alternadas, então, recomenda-se manter esse compasso sonoro com ênfase nos *mf* nas notas Si do componente superior e começar a diminuir apenas onde indicado pelo compositor, no c. 21.

O pianista Gabriel Casara (Exemplo 4.13) é o único dentre as gravações analisadas a utilizar o pedal tonal no c. 19 com o objetivo de evitar acúmulo de ressonância entre o clímax e o c. 22 proveniente da utilização continuada do pedal de sustentação (direito). A pianista Aline Van Bärenzen (Exemplo 4.14) retira abruptamente o pedal de sustentação no início do c. 22, enquanto o pianista Marc-André Hamelin (Exemplo 4.15) mantém o pedal de sustentação até a *anacruse* para o c. 24.

Figura 4.18 – Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.

The image displays three systems of musical notation for the piece "O Cachorrinho de Borracha".

- System 1:** Labeled "Animé" and "fff". It features a red circle around a "V" marking in the bass clef and a blue circle around a "fff" marking in the treble clef. A green box below shows a diagram of the pedal mechanism.
- System 2:** Labeled "Moins" and "mf". It shows a change in dynamics and tempo. A green box below shows a diagram of the pedal mechanism.
- System 3:** Labeled "Rall." and "pp". It includes the instruction "dim. e rall." in the bass clef. A green box below shows a diagram of the pedal mechanism.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 4.13 – Uso do pedal tonal pelo pianista Gabriel Casara em *O Cachorrinho de Borracha*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Exemplo 4.14** – Retirada abrupta do pedal direito pela pianista Bärenzzen em *O Cachorrinho de Borracha*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 4.15** – Pedal direito contínuo pelo pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

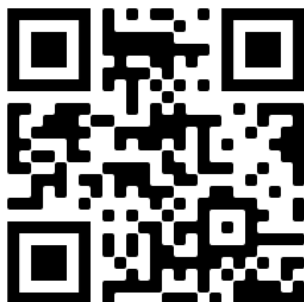
Ao experimentar as diferentes maneiras de utilização dos pedais, notou-se a possibilidade de tocar o primeiro tempo do c. 18 com pedal tonal e retirá-lo ao tocar o primeiro tempo do c. 19 (Exemplo 4.16). Outra possibilidade é utilizar o pedal direito desde o compasso 18 até o 22, deixando com que a própria ressonância se encarregue de esvair-se pouco a pouco até que, finalmente, seja levantado o pedal direito no  $Sib$  do c. 22. Na verdade, recomenda-se levantar lentamente o pedal direito mesmo antes desta nota, para que haja uma filtragem gradativa da ressonância (Exemplo 4.17). Com o intuito de fazer soar surpreendentemente o *pp* na *anacruse* para o c. 24, sugere-se que as notas  $Sib$  e  $Sol$  do c. 22 sejam tocadas em dinâmica *mf* e *mp*, respectivamente.

**Exemplo 4.16** – Uso do pedal tonal em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Exemplo 4.17 – Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

A *anacruse* para o c. 24 inicia o Tema, “um breve retorno à abertura com sua harmonização original em quartas, precede quatro compassos conclusivos que tem um Si sustentado, com acordes em *staccati* afiados que são como se fossem ‘latidos’ irregularmente” (HUGON, 2007, p. 6). Dessa vez, o Si que inicia a *coda* é indicado com mais ênfase em *fff*, não obstante, por perdurar *Senza Ped.* por quase dois compassos inteiros. Tendo em vista a questão rítmica, salienta-se a importância do solfejo do c. 27; não se sabe por que o compositor indicou quátera de seis semicolcheias e depois quátera de três colcheias, de qualquer maneira, a indicação *f très sec.* sugere que os arpejos soem quase juntos, valendo estudar tocando-os simultaneamente para depois arpejá-los com o devido efeito (Exemplo 4.18). Assim, “o cachorrão de borracha termina a peça com latidos furiosos” (MAGALHÃES, 1994, p. 228).

Figura 4.19 – *Coda* “latido de cachorro” em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 4.18** – Procedimento de estudo para a *coda* de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Os aspectos apresentados ao longo do texto demonstraram que, na suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, *O Cachorrinho de Borracha* difere das demais por possuir características exclusivas: uma textura constituída em grande parte por quatro ou cinco componentes texturais simultâneos; a ausência de uma melodia bem definida dando lugar a um fluxo linear presente em mais de um componente; uma fórmula de compasso que não imbuí uma métrica claramente perceptível atrelada a uma indicação de metrônomo “rápida” para um andamento lento e estático, num contexto onde a colcheia=144 pode ser sentida como subdivisão; pausas entre parênteses e longas ligaduras de valor que sugerem uma pedalização que privilegie ressonâncias contínuas; a ausência de uma canção folclórica e, por fim, um fluxo de movimento contínuo do início ao fim que nos fez entender a forma como unária, assim, a coerência interpretativa é importante, pois uma escolha impacta diretamente o desenrolar da peça: do que vem antes e o do que está por vir.

Dentro da suíte, essa peça está localizada entre duas outras de grande luminosidade<sup>51</sup> e virtuosismo e, por esta razão, foi notada por Villa-Lobos com o segundo andamento mais lento ( $\downarrow = 72$ ) depois de *O Gatinho de Papelão* ( $\downarrow = 69$ ).

Se houver espaço para fantasiarmos, podemos inferir que o fluxo contínuo mencionado e até mesmo a questão da elasticidade exigida para as mãos dos pianistas em detrimento de amplas aberturas nos remete à borracha, material resistente e ao mesmo tempo muito maleável; o cachorro em si, surge apenas na “*coda* latido de cachorro” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395).

<sup>51</sup> Pela ordem: 3. O Camundongo de Massa; 4. O Cachorrinho de Borracha e 5. O Cavalinho de Pau.

## 2.5 O CAVALINHO DE PAU

*O Cavalinho de Pau* é a peça central da *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, dividindo a suíte pela metade com I-*Baratinha*, II-*Gatinho*, III-*Camundongo* e IV-*Cachorrinho* de um lado e VI-*Boizinho*, VII-*Passarinho*, VIII-*Ursozinho* e IX-*Lobosinho* de outro. Sua indicação de andamento *Animato* está atrelada ao caráter alegre. Entretanto, nota-se na ambientação musical certa nostalgia que pode ser vinculada à infantilidade/cenas de infância, já que cavalinho de pau é um brinquedo típico do entretenimento infantil. A obra traz em dois momentos (**subseção A2** e **Seção C**) a canção folclórica *Garibaldi foi a missa*, que se parece muito com *Marcha Soldado*. Considerando os títulos de Villa-Lobos como o ponto de partida para a criação de fórmulas composicionais e guia das sonoridades escolhidas, “o galope ‘ostinato’ é obvio” (MAGALHÃES, 1994, p. 229) e o cavalinho está muito bem representado pela rítmica empregada ao longo do discurso musical, não obstante, o choque de dissonâncias em dinâmicas *f-ff-fff-ffff* numa tessitura que vai da região médio-aguda até o extremo grave do instrumento, colocam *O Cavalinho de Pau* como sendo uma das peças de maior rugosidade dentro da série. Salienta-se que há nesta peça a predominância de uma articulação que privilegia a ausência do *legato*, pois não há para as melodias indicações de ligaduras de frase e os acentos tampouco fazem alusão à um *cantabile* expressivo; não obstante, há *staccati* em todas as 7 páginas da peça. A duração aproximada é de 3 minutos e a estrutura formal que será apresentada a seguir considera mudanças de andamento, caráter, dinâmica, tessitura, entre outros, bem como as barras duplas notadas pelo compositor.

Tabela 5.1 – Forma em *O Cavalinho de Pau*.

SEÇÕES	A		B	C	CODA
SUBSEÇÕES	A1	A2		<i>Melodia Folclórica</i>	
COMPASSOS	1-16	17-34	35-68	69-97	98-138

Fonte: Elaboração própria,

### 2.5.1 Seção A (c. 1-34)

#### 2.5.1.1 Subseção A1 (c. 1-16)

Um discurso musical de dezesseis compassos (8+8) forma a **subseção A1**, que apresenta uma “figura galopante” (HUGON, 2017, p. 6) apelidada neste texto de “motivo do

cavalinho”, constituído em suma por uma célula rítmica de três notas que referenciam o trotar de um cavalo e, de tão emblemática, permeará todas as páginas dessa obra.

**Figura 5.1** – Motivo do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 1.



Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tecnicamente, há complexidade de realização pianística em detrimento da condução de cada motivo para a última nota e da chave de som em crescendo, que agrupa os quatro motivos sequenciais numa ideia musical única. Vale mencionar que, ao trotar, o cavalo não transfere o peso de uma pata para outra e isso pode bem relacionar-se com os *staccati* inseridos pelo compositor, bem como o fato da peça praticamente não possuir *legato*, com exceção para os gestos rápidos em fusas ou semicolcheias nos c. 34, 61, 62, 73 e 130 notados com ligaduras por conta do efeito de *glissando*.

**Figura 5.2** – Gestos com efeito de pequenos *glissandi* em *O Cavalinho de Pau*, c. 34, 61, 62, 73 e 130.





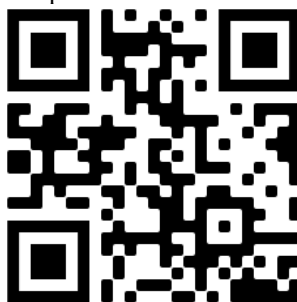


Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Ao longo da pesquisa, foram experimentados três movimentos distintos para a realização do motivo do cavalinho e, para cada um deles, foram aplicados alguns procedimentos de estudo por passos, a saber: a) Praticar as notas Sol-Lá-Si da mão direita nas teclas brancas, no intuito de compreender o movimento escolhido, depois, incluir a nota inferior da mesma mão; b) Tocar as notas simultaneamente e depois separá-las rapidamente; c) Retornar a configuração original (pretas e brancas) e repetir os passos anteriores. Os três movimentos possuem o mesmo princípio: a ideia de otimizar, ou seja, realizar as três notas do motivo num único gesto, de modo a fazê-lo quase que imperceptivelmente, porém, com mobilidade, conforme os exemplos a seguir.

1. Movimento de pulso de cima para baixo (Exemplo 5.1)
2. Movimento de pulso de baixo para cima (Exemplo 5.1)
3. Movimento de pulso de baixo para cima e de cima para baixo (Exemplo 5.1)

**Exemplo 5.1** – Movimentos de pulso para o motivo do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 1.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao tocar os quatro motivos do cavalinho em sequência, recomenda-se também agrupá-los em um único movimento (Exemplo 5.2):

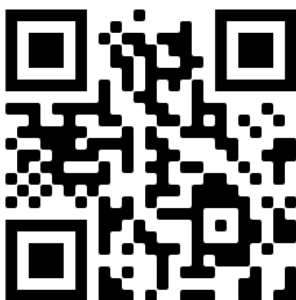
**Exemplo 5.2** – Motivo do cavalinho com agrupamento de movimento em *O Cavalinho de Pau*, c. 1-2.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Dentro desse contexto, vale praticar “errado” o motivo do cavalinho, com o pulso totalmente baixo (Exemplo 5.3), assim, os dedos são os únicos responsáveis pela articulação e clareza do motivo, fazendo-se necessário abaixar a tecla e voltar à superfície do teclado com velocidade, gerando uma suave tensão muscular. Este movimento equivocado salientará a necessidade de movimentar o pulso sutilmente de baixo para cima (ou de cima para baixo), ou seja, a própria mão mostrará a necessidade do movimento correto e consolidará a consciência corporal.

**Exemplo 5.3** – Motivo do cavalinho com pulso estático e baixo em *O Cavalinho de Pau*, c. 1-2.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Quando se utiliza o pulso, os dedos exercem apenas a função de descer a tecla, uma vez que são retirados do teclado pelo pulso. Assim, ficam mais tempo em repouso na tecla gerando conforto na passagem e conseqüentemente alívio de tensão. A única preocupação vai ser mover o polegar, ouvindo “duas vozes” ao invés de notas duplas. Outra forma de estudar é tocar somente os intervalos de 7<sup>a</sup> simultâneos conduzindo para a mínima, agrupando-os em um único gesto (Exemplo 5.4).

**Exemplo 5.4** – Condução das sétimas no motivo do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 1-2.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nota-se que os compassos 1, 4, 8 e 12 são direcionados duas vezes em crescendo para uma nota longa e, para cada um dos casos, há eventos musicais diferentes que sucedem. Assim, depois de aprendido o movimento do motivo do cavalinho, salienta-se a importância de agrupar todo o compasso no intuito de realizar o crescendo que vai de *p* a *f*, no qual participam tanto o motivo do cavalinho na mão direita quanto às colcheias da mão esquerda.

Na primeira vez (c. 2-3 e 10-11), o motivo desemboca numa intervenção binária que amolece o discurso com semínimas e tercinas, notadas com *tenuto* e *mf*, uma espécie de parêntese entre o primeiro motivo e o segundo; a pianista Aline van Bärenzen (Exemplo 5.5) inclusive faz um rubato que evidencia essa ideia. Apesar de o caráter em suma ser alegre, essa intervenção aponta uma certa nostalgia nas entrelinhas. Para tanto, recomenda-se um toque macio para as semínimas, com leve proeminência para o quinto dedo da mão direita; o uso do pedal direito ou tonal se faz necessário tendo em vista as ligaduras de valor indicadas. Na segunda vez, o crescendo culmina na sobreposição de três componentes simultâneos: um Lá<sup>b</sup> em mínima no componente superior da mão direita (Figura 5.3 em vermelho); o motivo do cavalinho no componente inferior da mão direita (Figura 5.3 em azul) e tercinas “malucas” na mão esquerda, que figura um cavalinho desajeitado (Figura 5.3 em verde).

**Figura 5.3** – Direcionamentos distintos do motivo do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 1-16.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.5 – Subseção A1** pela pianista Barentzen em *O Cavalinho de Pau*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nos compassos 5-8 e 13-16, o motivo do cavalinho no componente inferior da mão direita pode seguir a mesma condução do compasso 1, ou seja, com direção para o tempo forte (colcheia) e pouco som no  $Mi^b$ . A sobreposição dos três componentes resultará em polirritmia, para tanto, recomenda-se praticar somente o componente inferior da mão direita com a mão esquerda (Exemplo 5.6). Vale lembrar que o apoio é somente para o  $Dó$  colcheia na mão direita, o  $Si$  da mão esquerda não deve ser acentuado. Ainda nesses compassos, sugere-se tocar o  $Lá^b$  com dedo 4 e o componente inferior com dedos 2-1-1.

**Exemplo 5.6 – Componente inferior da mão direita com a mão esquerda** em *O Cavalinho de Pau*, c. 5-8.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.5.1.2 Subseção A2 (c. 17-34)

A **subseção A2** é a canção folclórica *Garibaldi foi à Missa* modificada, duas frases de oito compassos, tocada pela mão esquerda do pianista e notada com ***f en dehors***. Considerando o contexto de ausência de *legato* e o caráter, recomenda-se para o Tema um toque *non legato* e sonoro. Quanto à condução, observa-se que a segunda frase deve ser mais sonora que a primeira e tem sua construção em três degraus (2 compassos + 2 compassos + 4), a ideia é tocar cada degrau mais sonoro que seu antecessor. Especial atenção é recomendada para o Ré# dos compassos 25, 27 e 29 (Figura 5.4 em vermelho), pois o intervalo de quarta no componente inferior da mão esquerda pode colaborar para a ausência de projeção dessa nota comprometendo a condução da linha melódica. Para estes compassos, cabe salientar com o devido impulso o polegar da mão esquerda para que o timbre não seja comprometido (Exemplo 5.9). Enquanto isso, o motivo do cavalinho apresentado no início da peça transforma-se na figura de acompanhamento na mão direita. Um procedimento de estudo para a mão direita é dissociar as notas superiores e inferiores, tocando-as com seus respectivos dedilhados e movimento de pulso, priorizando o *staccato* e a condução para a colcheia (Exemplo 5.10).

Figura 5.4 – Subseção A2 de *O Cavalinho de Pau*, c. 17-34.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.7** – Timbre do Tema na mão esquerda da **subseção A2** em *O Cavalinho de Pau*, c. 25-32.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.8** – Dissociação da mão direita no acompanhamento da **subseção A2** em *O Cavalinho de Pau*, c. 25-32.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao tocar de mãos juntas, nota-se a complexidade rítmica em detrimento da polirritmia, assim, pode-se praticar tocando uma das mãos ouvindo a gravação da mão oposta com metrônomo, no intuito de desembaraçar a rítmica e ouvir o equilíbrio sonoro necessário, já que temos *f en dehors* para o Tema e supostamente *p* para o acompanhamento, e, em seguida (c. 24-33) *ff* para o Tema e *mf* para o acompanhamento.

**Exemplo 5.9** – Tocar de mãos separadas ouvindo a mão oposta em *O Cavalinho de Pau*, c. 17-32.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Outro procedimento válido para o aprendizado de mãos juntas é tocar a nota inferior da mão direita com a mão esquerda completa e a nota superior da mão direita com a mão esquerda completa.

**Exemplo 5.10** – Dissociação da mão direita junto com a mão esquerda em *O Cavalinho de Pau*, c. 17-33.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No que diz respeito à pedalização da **Seção A**, sugere-se para a **subseção A1** que o pedal direito seja acionado pontualmente: nos c. 2 e 10 para as notas longas e nos c. 5, 7, 13 e 15 para os *mf* da mão esquerda. Já na **subseção A2**, percebeu-se que o pianista Hamelin (Exemplo 5.11) optou por pedalizar a canção folclórica de forma econômica entre os c. 17-24 e bem generosa a partir do c. 25, enquanto Bärenzzen (Exemplo 5.12) e Castro (Exemplo 5.13) pedalizaram uniformemente, acionando o pedal direito em praticamente todo o seu alcance. De fato, a utilização do pedal direito é necessária tendo em vista as ligaduras para a mão esquerda no trecho que compreende os c. 25-32, contudo, durante o aprendizado desta peça e a pesquisa, observou-se que os *staccati* se tornam mais evidentes ao utilizar o meio pedal para esta **subseção**, além disso, pedalizar diferente o antecedente (c. 17-24) e o conseqüente (c. 25-32) da canção folclórica pode modificar o timbre do Tema, assim, o recurso de meio pedal auxilia nessa problemática.

**Exemplo 5.11** – Pedalização na **subseção A2** com Hamelin em *O Cavalinho de Pau*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.12** – Pedalização na **subseção A2** com Bärenzzen em *O Cavalinho de Pau*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.13** – Pedalização na **subseção A2** com Castro em *O Cavalinho de Pau*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No c. 33, há a indicação de uma chave de som, inferindo-se que este compasso deve começar com menos intensidade e crescer até o *forte* do compasso 34, onde surge o primeiro gesto rápido em fusas com efeito de *glissando*. Essa extensão de dois compassos (33-34) faz a transição entre a **Seção A** e a **Seção B**.

### 2.5.2 Seção B (c. 35-68)

As mutações do motivo do cavalinho são o fio condutor da **Seção B**, caracterizada por intensas modificações de tempo e caráter. O *Meno mosso* do início é dolente - é a parte triste dessa peça - como uma lembrança de um adulto que o remete à infância, contudo, ele não pertence mais a esse universo. Entre os compassos 35-40, nota-se uma construção musical que repete três vezes a mesma ideia e, somente na terceira, muda de direção. O mesmo acontece em torno do *Animato*, três ideias musicais idênticas que seguem depois da terceira repetição, ainda assim, salienta-se que a dinâmica de referência é *piano*, sugerindo-se um crescendo apenas nos c. 46 e 47 em direção ao *forte* no c. 48. Vale lembrar que essa construção em degraus ecoa da **Seção A** (c. 25-32). O *Molto animato* marca uma mudança súbita de personalidade, com direção obstinada para a região aguda do piano até atingir o clímax dessa **Seção B** nos c. 54-57 em *ff*. Tanto as fusas do c. 54 quanto às semicolcheias dos c. 55-57 são furiosas e demandam energia com toque *martellato* (Exemplo 5.14), em detrimento do *fortíssimo* indicado e da região tessitural no grave do instrumento (c. 55-57).



**Figura 5.5** – Transformações do motivo do cavalinho na **Seção B** de *O Cavalinho de Pau*, c. 35-57.

35 **Meno mosso**

39 **Animato**

43

47 **Molto animato**

51 **8va**

54 **ff**

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

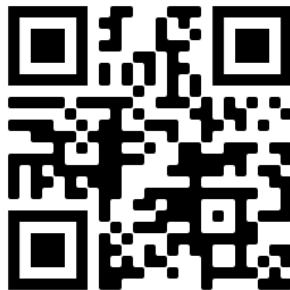
**Exemplo 5.14** – Motivo do cavalinho em toque *martellato* em *O Cavalinho de Pau*, c. 55-57.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Nota-se que toda a passagem que compreende o início da **Seção B** até a chegada no clímax é indicada com *staccati*, assim, sugere-se para cada um dos três andamentos indicado (*Meno mosso/Animato/Molto animato*) diferentes abordagens de toque para execução dos *staccati*, tendo em vista o conforto físico do intérprete. Para o *Meno mosso*, recomenda-se um *staccato* parcialmente curto, que ajude na ambientação do caráter triste e nostálgico (Exemplo 5.15); no *Animato*, pode-se agrupar os *staccati* por moldes, com pulso flexível (Exemplo 5.16); quanto ao *Molto animato*, acredita-se que o *non legato* seja o toque mais apropriado, já que o andamento é rápido e não há tempo para que os dedos levantem demasiadamente da tecla, priorizando assim um toque onde os dedos levantam o mínimo necessário para que haja uma “passagem de ar” entre as notas (Exemplo 5.17).

**Exemplo 5.15** – *Staccato* parcialmente curto no *Meno mosso* em *O Cavalinho de Pau*, c. 35-41.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.16** – *Staccati* agrupados por moldes no *Animato* em *O Cavalinho de Pau*, c. 42-47.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.17** – Toque rápido e econômico no *Molto animato* em *O Cavalinho de Pau*, c. 48-54.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Depois dos *staccati martellato* já comentados do clímax, o “trotar do cavalo” é ouvido na região do extremo grave do instrumento, mais precisamente, nas três teclas brancas mais graves do piano. Para tanto, o compositor utiliza a notação *staccati* com ligaduras, pois essa região possui muito menos dicção que as demais, ainda assim, o *staccato* não é abandonado, requerendo do intérprete um toque bastante enérgico, que extraia o máximo de clareza possível do instrumento para essas notas, considerando também o crescendo indicado pelo compositor (Exemplo 18).

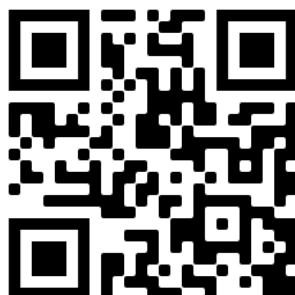
**Figura 5.6** – *Staccato* com ligadura no extremo grave do piano em *O Cavalinho de Pau*, c. 58-62.

58

The musical score shows measures 58 to 62. Measures 58-60 feature a left-hand accompaniment of staccato chords in the bass register, marked with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. A slur encompasses measures 60, 61, and 62, where the right hand enters with a melody. The first note of this melody, a D4, is highlighted in red and has a red accent above it. The score also includes a '8th' marking at the bottom of measure 58.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.18** – *Staccato* com ligadura no extremo grave do piano em *O Cavalinho de Pau*, c. 58-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A música emerge “vulcanicamente das profundezas do instrumento” de volta para a região média, num gesto musical rápido e *legato* (quase como um *glissando*) que culmina na transição para a **Seção C**, compreendida entre os c. 63-68. Salienta-se a importância de o intérprete ouvir bem as notas do gesto ascendente devido à dinâmica *fortissimo*, pois a tendência é perder-se as últimas notas que antecedem o c. 63, portanto, acuidade é necessária para as notas Sol $\flat$  e Lá natural da mão direita (Figura 5.6 em vermelho). Tal transição é caracterizada pela nota Ré, enfatizada com acentos, que será a primeira nota a ser ouvida no Tema da próxima **Seção**, além da mudança brusca de caráter, textura, articulação e dinâmica, com um acompanhamento gíngado que gera humor. Nessa passagem, é importante valorizar a *anacruse* para o c. 65 tocando-a *forte* e com clareza para depois, atacar *piano* o primeiro tempo

do c. 65. Não obstante, recomenda-se não repartir a ideia musical como que diminuindo para crescer e sim, continuar o som em direção única, sem perder energia no c. 66. O crescendo começa efetivamente no c. 67, em caráter “maluco” e de insistência. Assim, a ideia é gerar uma expectativa em relação ao que está por vir.

Figura 5.7 – Transição para a Seção C em *O Cavalinho de Pau*, c. 63-68.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tendo em vista todos os *staccati* que permeiam a Seção B, o uso do pedal direito se torna pontual, podendo ser utilizado basicamente em três momentos: 1) na ascensão para a região do extremo agudo do piano com crescendo de pedal, começando com menos pedal e aumentando gradativamente seu alcance em torno dos c. 51-54; 2) no gesto rápido quase *glissando* nos c. 61-62, começando com o pedal inteiro acionado e *diminuendo* em seguida; 3) como auxiliador do crescendo e para os c. 67-68. Um último comentário sobre a performance dessa Seção está relacionado com o equilíbrio do intérprete em relação ao seu instrumento, tendo em vista que as regiões abordadas exploram os extremos agudo e grave do piano e transitam rapidamente por elas. Nesse sentido, é importante que o intérprete tenha consciência corporal de suas pernas e pés, no sentido de estruturar seu eixo gravitacional para melhor desempenho nos deslocamentos.

### 2.5.3 Seção C (c. 69-97)

A Seção C é inteira a canção folclórica *Garibaldi foi à Missa*. O motivo do cavalinho é ouvido sorratamente nas notas pequenas do acompanhamento, enquanto a melodia é ouvida com clareza na mão direita do pianista. Percebe-se o recurso de dilatação rítmica nos primeiros compassos da canção, entre os c. 69-73, em seguida, a rítmica passa a ser igual à do *Guia Prático* (Figura 5.8). O caráter é alegre, em conformidade com o Vivo indicado pelo compositor para o andamento, entretanto, tanto as síncopas presentes da mão esquerda nos c. 71-72 (de difícil coordenação rítmica para as duas mãos) como a melodia em sétimas harmônicas, refletem uma ambientação aflita e isso pode estar relacionado com

a letra da canção folclórica, que traz uma cena intrigante de um cavalo que tropeça e deixa Garibaldi à deriva.

Figura 5.8 – *Garibaldi foi a missa* do *Guia Prático*, p. 79.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked *mf*. The lyrics are: "Ga-ri - bal-di foi à mis-sa No ca - va - lo sem es - po - ras; O ca -". The second system starts with a bass clef and continues the lyrics: "va - lo tro - pe - çou, Ga - ri - bal - di lá fi - cou\_\_\_\_\_". The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of chords in the treble.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

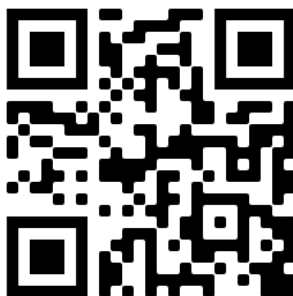
No c. 73, é importante tocar todas as notas do gesto em semicolcheias da mão direita fortes. Um bom procedimento de estudo para isso e para todos os outros gestos rápidos dessa peça é tocá-los começando pela última nota e acrescentar as precedentes nota por nota (Exemplo 5.19), já que a tendência é não ouvir as últimas notas do gesto. Tendo em vista a consistência do aprendizado e a coordenação das mãos, recomenda-se estudar toda essa **Seção** tocando uma mão com a gravação da outra.

Figura 5.9 – **Seção C** em *O Cavalinho de Pau*, c. 69-91.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled "Vivo". It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked *mf*. The second system starts with a bass clef and continues the music. The third system starts with a treble clef and continues the music. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of chords in the treble. The dynamics range from *mf* to *ff*. The score includes a crescendo marking and a fermata over a note in the second system.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.19** – Procedimento de estudo para gestos *quase gliss.* em *O Cavalinho de Pau*, c. 61-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O discurso musical é o da própria canção folclórica. Nota-se que, ao indicar ***ff***, Villa-Lobos muda a articulação da mão esquerda substituindo os *staccati* por *tenuti* que contribuem para a amplitude sonora da passagem e, justo onde começa uma insistente construção em três degraus, o acompanhamento se transforma em saltos que também colaboram no mesmo sentido. O direcionamento tem seu destino nos ***rf>*** que marcam o clímax da **Seção C** em ***ff***, bem onde termina a canção folclórica. Os implacáveis acordes arpejados em ***rf>*** mantêm a intensidade do clímax até a cabeça do c. 98. A pedalização segue a lógica da construção: pedal direito pouco ou não acionado entre os c. 69-79; acionado com mudanças a cada tempo entre os c. 80-84; por fim, generosamente acionado entre os c. 85-98, com mudanças quase imperceptíveis.

Figura 5.10 – Clímax da Seção C em *O Cavalinho de Pau*, c. 92-97.

The musical score for measures 92-97 of 'O Cavalinho de Pau' is presented in two systems. The first system (measures 92-94) shows a treble clef with a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords and triplets, with dynamics *ff*, *rf>*, and *cresc.* The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 95-97) continues the right hand's melodic line with triplets and chords, and the left hand's accompaniment. The piece concludes with a 4/4 time signature.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

#### 2.5.4 Coda (c. 98-138)

Considerando que toda mudança de **Seção** imbui contraste de algum parâmetro musical, esta última parte da música não apresenta materiais novos, e sim, conduz a um fluxo direcional até o final da peça. Sendo assim, escolheu-se chamar esta última parte de *coda*.

Esta *coda* de *O Cavalinho de Pau* é a apoteose da peça e um dos momentos de maior volume sonoro da suíte *Prole do Bebê n.º 2*. Entre os c. 98-101, há uma espécie de retorno ao motivo do cavalinho tal como é apresentado na **subseção A1**, como se esse material saísse de dentro da ressonância gerada pelo primeiro tempo do c. 98. Percebe-se que o motivo é apresentado duas vezes sobre o baixo Sol, três vezes sobre o baixo Sol $\flat$  (onde começa o crescendo) e quatro vezes sobre o baixo Fá. Em detrimento da nota longa presente no componente inferior da mão esquerda<sup>52</sup> (Figura 5.11 em azul), deve ser acionado o pedal direito ou o pedal tonal. Evitando-se mudar demasiadamente o timbre textural, escolheu-se usar o pedal direito, em conformidade com essa ideia de que o motivo sai de dentro da ressonância gerada. Na partitura, observa-se a inserção de *staccati* nos c. 100-101; pode-se depreender que o compositor desejasse que esses últimos motivos do cavalinho fossem tocados com mais dicção, remetendo à sua configuração inicial da **subseção A1**.

<sup>52</sup> Mínima pontuada para um compasso de 4 tempos.

Figura 5.11 – Compassos iniciais da *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 98-101.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 5.20 – Pedalização nos compassos iniciais da *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 98-101.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

O crescendo do c. 99 culmina no c. 102, onde surge na mão esquerda o motivo do cavalinho deslocado, com a primeira nota do motivo no tempo forte do compasso, que finalmente alcança seu triunfo em *ff en dehors*. Nota-se que, no primeiro degrau, a nota mais importante do Tema da mão esquerda é o Ré $\flat$ , notado com *rf>* onde a dinâmica do acompanhamento é *forte*; no segundo degrau o Tema é transposto e a nota Sol $\flat$  é indicada com *rff>*, num contexto de acompanhamento em *fortíssimo*. No intuito de obter-se dicção e intensidade neste Tema, recomenda-se um toque *non legato* e *martellato* (Exemplo 5.21). Nos c. 102-113, salienta-se a importância de estudar separadamente a mão direita com ritmo preciso (Exemplo 5.22). Ao tocar de mãos juntas, é importante a prática da passagem lenta priorizando o equilíbrio entre as mãos notado pelo compositor (Exemplo 5.23).

Figura 5.12 – *Coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 102-131.



112

*ff*

*ff*

*pouco*

117

*allarg.*

*pesante*

*fff*

*a Tempo*

*pouco*

122

*allarg.*

*pesante*

*a Tempo*

127

*cresc.*

*allarg.*

*fff*

*Vivo*

*fff*

*senza rallentare*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.21** – Toque *martellato* no material temático da *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 102-114.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.22** – Estudo da mão direita separada na *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 102-114.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 5.23** – Estudo lento de mãos juntas na *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 102-114.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Os compassos 116-117 firmam o acorde conglomerado que perdurará até o c. 129, direcionando o discurso musical para o grande clímax da peça, compreendido entre os c. 118-131 em atmosfera rugosa e caráter implacável. Segundo Homero de Magalhães (1994, p. 235) “Não há como montar tal Pégaso em tão desabalado galope! O cavalinho toma proporções terríveis!”.

A partir daí, nota-se a ausência do motivo do cavalinho e a ausência de um Tema. Por sua vez, os acordes conglomerados “lutam” com acordes de segundas sobrepostas tocados na região extremo grave do piano. No fim, “ganha” o acorde conglomerado que permanece até o c. 131.

Para os intérpretes, o desafio será construir um fluxo musical único entre os c. 102-131, considerando o *fff* indicado no c. 129 como o ponto máximo de intensidade sonora. Para tanto, recomenda-se que a sonoridade se mantenha estável, evitando a sensação de ir e vir com a dinâmica. Além disso, nota-se que o compositor inseriu alargando escrito: 6 notas no c. 116, 4 notas no c. 117 e 3 notas no c. 118, além das indicações de *pouco allarg.* e *pesante*. Mais uma vez, percebe-se o discurso musical em três degraus, sendo que o terceiro possui as indicações de *cresc.* e *allarg.*, ou seja, mais forte e mais lento que os anteriores: 1) c. 114-119; 2) c. 120-125; 3) c. 126-129.

**Exemplo 5.24** – Construção da *coda* em *O Cavalinho de Pau*, c. 102-131.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Pode-se conceber o *cluster* do c. 129 como uma grande suspensão, que é resolvida graças ao último gesto rápido corta o discurso e vai em direção à nota Sol do c. 131, na região grave do piano indicada com *ffff*, como explica Souza Lima.

Finaliza esta peça musical de maneira interessante: com uma nota só, que se mantém, ouvindo-se na parte mais grave do piano, a sequência de sons, lembrando as ‘Apogiaturas’ duplas que sugerem, ao mesmo tempo, o movimento de galope que desaparece como na curva de uma estrada à noite (LIMA, 1969, p. 50).

Entre os c. 132-136, ouve-se o motivo do cavalinho em ritmo estreitado (fusas) e a indicação do compositor é *Senza rallentare*. Para intérpretes, acuidade é necessária com o ritmo empregado, pois há a tendência de as fusas soarem como semicolcheias. Sugere-se então estudar essa passagem duas oitavas acima, com o intuito de obter precisão rítmica (Exemplo 5.25). Pode-se entender que esse espaçamento entre os motivos se relaciona com algo que está se desfazendo nas pausas. Há esse mesmo efeito entre as **Seções A e B** de *O Passarinho de Pano* (c. 61-67).

**Figura 5.13** – Motivos finais do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 132-138.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 5.25** – Precisão rítmica nos motivos finais do cavalinho em *O Cavalinho de Pau*, c. 132-138.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Depois de ouvir-se a *coda* praticamente inteira com o pedal direito acionado, tem-se a ausência total de pedal nos últimos compassos da peça, e o compositor retoma a articulação utilizada no c. 58-60 de *staccati* com ligaduras. Podemos inferir que, nesta peça, o pedal direito não tem a função de *legato* e sim, colaborar com o aumento de ressonância do instrumento. Os únicos trechos realmente de *legato* são os gestos rápidos em semicolcheias ou fusas dos c. 34,

54, 61-62, 73 e 130. Salienta-se ainda que esta é a única peça da suíte que possui uma textura formada por um aglomerado de sons em dinâmica *fff* por onze compassos.

### 2.5.5 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Nas gravações de *O Cavalinho de Pau*, evidencia-se que os andamentos são muito diversificados, e a razão pode estar atrelada ao fato dessa peça possuir um discurso musical amplamente rapsódico, que muda o tempo todo. Essa escrita também é refletida na textura, considerada estratificada, em suma. Por outro lado, nota-se que todos os intérpretes, sem exceção, seguem as indicações de tempo do compositor, no que diz respeito a manter as proporções de tocar mais lento ou mais rápido. Assim, ainda que não haja uma coerência em termos metrônomicos, elucida-se uma uniformidade de concepção.

Tabela 5.2 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Cavalinho de Pau*.

Pianistas	Animato	Meno mosso	Animato	Molto Animato	Vivo
	(c. 1-34)	(c. 35-41)	(c. 42-47)	(c. 48-68)	(c. 69   102)
Bärentzen	♩ = 126	♩ = 95	♩ = 128	♩ = 135	♩ = 124   134
Brzezinska	♩ = 90	♩ = 48	♩ = 104	♩ = 144	♩ = 130   130
Castro	♩ = 116	♩ = 95	♩ = 128	♩ = 135	♩ = 116   124
Échaniz	♩ = 117	♩ = 100	♩ = 108	♩ = 110	♩ = 117   126
Garosi	♩ = 92	♩ = 72	♩ = 76	♩ = 108	♩ = 96   110
Hamelin	♩ = 126	♩ = 103	♩ = 128	♩ = 136	♩ = 144   140
Krimsky	♩ = 102	♩ = 95	♩ = 100	♩ = 98	♩ = 100   116
Monteiro	♩ = 128	♩ = 123	♩ = 147	♩ = 147	♩ = 148   138
Rubinsky	♩ = 102	♩ = 78	♩ = 90	♩ = 126	♩ = 90   112
Schic	♩ = 104	♩ = 83	♩ = 102	♩ = 106	♩ = 112   115
Vacher	♩ = 120	♩ = 75	♩ = 107	♩ = 130	♩ = 133   124
Gonçalves <sup>53</sup>	♩ = 120	♩ = 75	♩ = 107	♩ = 130	♩ = 133   124
Gonçalves <sup>54</sup>	♩ = 106	♩ = 72	♩ = 94	♩ = 139	♩ = 120   114

Fonte: Elaboração própria.

<sup>53</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>54</sup> Performance de 19/06/2022

## 2.6 O BOIZINHO DE CHUMBO

Caracterizada pela exploração das extremidades do piano, essa peça possui um melancólico lirismo e ao mesmo tempo uma sensualidade advinda do *ostinato* formado pelo pedal de Lá na 8ª *bassa* do instrumento e pela rítmica que lembra o tango argentino. Quanto ao título, o boizinho e o chumbo sugerem que, entre todas as peças, essa possua a textura de maior densidade, constituída por vezes de cinco componentes texturais. Nessa peça não são utilizadas melodias folclóricas, no entanto, as melodias originais são caracterizadas por cromatismos que nos remetem ao clima de morte, comum em músicas dos séculos XVI e XVII. Escrita em seis páginas com duração de cerca de 5 minutos, a peça é estruturada em duas **seções**, conforme a tabela abaixo.

Tabela 6.1 – Forma em *O Boizinho de Chumbo*.

SEÇÕES	A	B	A'	C	Coda
COMPASSOS	1-13	13-27	28-49	50-62	63-75

Fonte: Elaboração própria.

### 2.6.1 Seção A (c. 1-13)

A peça é iniciada com uma nota pedal em *staccato* de Lá na 8ª *bassa* do piano (Lá 0), a nota mais grave do instrumento e, conseqüentemente, a de bordão com maior densidade. Talvez, por esta razão, Villa-Lobos tenha escolhido o material de maior densidade (o chumbo) para caracterizar *O Boizinho de Chumbo*<sup>55</sup>. De acordo com a indicação *mf sec*, a escolha da sonoridade desta nota (Figura 6.1 em vermelho) deve ser feita de forma consciente e precisa, justamente por esta região possuir a maior ressonância do instrumento e, conseqüentemente, uma presença massiva dos parciais dessa nota. Fatores como acústica do local da performance devem ser considerados para obtenção de uma sonoridade adequada. Sugere-se tocar com a ponta de um mesmo dedo, evitando possíveis trocas e buscando o máximo de igualdade de duração e dinâmica (Exemplo 6.1).

<sup>55</sup> Para a construção dessa diversidade de caracteres e climas musicais, Villa-Lobos elabora efeitos sonoros que, através de mecanismos sinestésicos, podem desencadear no intérprete sugestivas imagens auditivas e estéticas. Essas pistas são evocadas por efeitos onomatopaicos, de agógica (imitando a movimentação dos bichinhos), alusivos aos materiais que formam os animais-título (através da textura associada à dinâmica) [...] (GORNI, 2008, p. 3)

Figura 6.1 – Baixo, *ostinato* e entrada da melodia no c. 5 em *O Boizinho de Chumbo*, c. 1-9.

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 9. The tempo is 'Un peu modéré (M: 80)'. The bass line is marked 'mf sec' and '8va bassa'. The melody is marked 'M. G.' and '8va bassa'. The score is annotated with a red box around the bass line, a blue box around the melody, and green boxes around the melody in measures 5-9.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 6.1 – Emissão do “chumbo” em *O Boizinho de Chumbo*, c. 1.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Nos c. 2-3 a mão direita possui um motivo rítmico em Si bemol menor com nona maior acrescentada (Figura 6.1 em azul): “Este motivo pode ser considerado um *ostinato* rítmico, pois a harmonia e a melodia mudam enquanto o mesmo ritmo é preservado” (QUEIROZ, 2013, p. 96)<sup>56</sup>.

A articulação deste *ostinato* é bastante específica, tendo em vista a notação utilizada por Villa-Lobos com acentos, *portamenti*, *tenuti* e *staccati*, cabendo ao intérprete acuidade durante o estudo a fim de evitar um deslocamento da acentuação indicada (Figura 6.1 e Exemplo 6.2). A partir do c. 5 é recomendável o uso do ½ pedal,

<sup>56</sup> Original: “This motive may be considered a rhythmic *ostinato*, as the Harmony and melody change while preserving the same rhythm”. Tradução do autor.

devido à entrada da melodia acompanhada por uma harmonia arpejada que deverá ser sustentada por dois compassos.

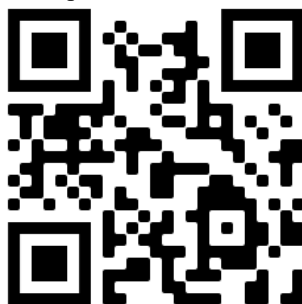
**Exemplo 6.2** – Articulação do *ostinato* em *O Boizinho de Chumbo*, c. 2-3.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Concebida por síncopas, ligaduras de valor e tercinas, a melodia (Figura 1 em verde) proporciona ao ouvinte a sensação de pulsação flutuante, ou seja, a descaracterização e a instabilidade métrica do compasso de  $\frac{3}{4}$ . Se couber uma descrição em palavras do caráter musical da melodia, os adjetivos triste, doloroso, desolado e angustiante podem ser bem empregados. Diante dos acentos escritos sobre cada uma das notas da melodia, é necessário criar uma considerável proeminência desta em relação às outras camadas, característica presente em toda a obra para piano de Villa-Lobos. É provável tal prática ter sido tão frequentemente utilizada, dada a necessidade de se orientar uma escuta linear perante texturas de dimensões orquestrais. Tendo como principal objetivo o delineamento do fraseado, é indispensável o estudo da melodia separada (Exemplo 6.3), cabendo a cada intérprete valorizar musicalmente os diferentes intervalos melódicos a partir do planejamento das intenções musicais que deverão culminar no c. 12 (Figura 6.2). Uma outra maneira de estudar a expressividade desse trecho é tocar o *ostinato* e cantar em voz alta a melodia (Exemplo 6.4). Também sugere-se tocar as harmonias em mínimas dos c. 5 e c. 7 (Figura 6.1) juntamente à melodia, sem *ostinato* (Exemplo 6. 5).

**Exemplo 6.3** – Melodia separada em *O Boizinho de Chumbo*, c. 5-11.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.4** – *Ostinato* tocado e melodia cantada em *O Boizinho de Chumbo*, c. 2-11.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.5** – Combinação de componentes em *O Boizinho de Chumbo*, c. 5-11.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O c. 11 encerra a melodia e cresce para o ápice desta **Seção**, e Villa-Lobos transforma o *ostinato* da mão direita num conjunto de semicolcheias que alternam entre nota simples e notas duplas, utilizando-se da topografia do teclado (teclas brancas e pretas), enquanto a mão esquerda conduz melodicamente os acordes em cromatismo descendente, semelhante à frase 1 (Figura 6.1).

**Figura 6.2** – Transformação do *ostinato* em conjunto de semicolcheias na mão direita em direção ao ápice melódico em *O Boizinho de Chumbo*, c. 10-12.



Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

## 2.6.2 Seção B (c. 13-27)

O motivo apresentado na mão esquerda é composto de seis notas cromáticas notadas em *mf* e possui uma rítmica de caráter improvisado pela inserção de *quálteras* e *portamenti* (Figura 6.3 em vermelho). Há também a indicação de *glissando* entre duas oitavas, referindo-



se à uma escorregada que o polegar precisa efetuar entre as teclas brancas e pretas do teclado para obter-se máximo *legato*, entendendo também todo o motivo como um *glissando*, sugerindo um efeito bastante semelhante ao mugido do boi. O diálogo proposto entre os motivos nesta **Seção** sugere uma textura inicialmente composta por três componentes, visto que a mão esquerda se encarrega de dois componentes que posteriormente se fundirão em oitavas intercaladas entre as teclas brancas e pretas do teclado (Figura 6.3 em verde).

No Boizinho, seqüências de brancas-e-pretas provam ser um importante recurso na criação de texturas e ritmos complexos; além disso, como seqüências tonais, passagens que são caracterizadas por tais seqüências apresentam importantes materiais de transições, prolongamentos ou conexão<sup>57</sup> (QUEIROZ, 2013, p. 102).

Tecnicamente, a construção da performance desta passagem é uma das mais complexas da peça. Recomenda-se estudar de mãos separadas em progressão metronômica, a partir da Semínima = 40 (Exemplo 6.6). Dessa maneira, poderão ser observadas as indicações de articulação e dinâmica da mão esquerda e seus respectivos deslocamentos na acentuação. A mão direita (Figura 6.3 em azul) é composta de notas duplas, especialmente difícil por intercalar teclas brancas e pretas na linha superior com intervalos maiores que uma segunda. É indicado estudar, então, apenas a nota superior e depois a nota inferior, para obtenção do *legato* e do controle da igualdade sonora (Exemplo 6.7). Por último, pode-se estudar de mãos separadas, ouvindo a gravação da mão oposta (Exemplo 6.8).

Figura 6.3 – Agógica e Textura. Aparição do motivo do boi em *O Boizinho de Chumbo*, c. 13-19.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the section from measures 13 to 19. The score is written for piano and bass staves. The tempo is marked 'Tempo I°' and the performance instruction is 'p et très lié'. The piano part (top staff) features a melodic line with triplets and slurs, starting with a dynamic marking of 'p'. The bass part (bottom staff) is more complex, featuring a 'boi' motif (a sequence of white and black keys) highlighted in a red box. This motif is characterized by glissandos and slurs, with a dynamic marking of 'mf'. The bass part also includes a section with a blue box around the piano part, indicating a specific performance technique. The score includes various dynamic markings such as 'cresc.', 'pouco', 'a', and 'f', as well as articulation marks like 'gliss.' and 'pouco'.

<sup>57</sup>Original: “In the Boizinho, Black-and-white sequences prove to be important devices in the creation of complex textures and rhythms; moreover, like tonal sequences, passages featuring such sequences represent important transition, prolongation or connection material”.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 6.6** – Progressão de andamento de mãos separadas em *O Boizinho de Chumbo*, c. 14-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.7** – Dissociação da mão direita em duas vezes em *O Boizinho de Chumbo*, c. 14-19.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.8** – Estudo de mãos separadas tocando com a gravação da mão oposta em *O Boizinho de Chumbo*, c. 14-20.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A mão esquerda terá proeminência em relação à mão direita, sugerindo-se que o motivo em oitavas seja discretamente mais importante que o motivo em nota simples. Contudo, caberá ao pianista explorar um timbre brilhante para a mão direita, especialmente quando esta atingir o extremo agudo do instrumento. Observando-se os rascunhos em manuscritos, notou-se que há uma diferença de nota no quarto tempo do c. 16 na mão direita. No manuscrito, tem-se uma sexta aumentada harmônica entre Fá bequadro e Ré# (Figura 6.4).

Figura 6.4 – Fragmentos em manuscrito de *O Bozinho de Chumbo*, MVL 1993-21-0366, p. 1.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "O Bozinho de Chumbo". The title is written in cursive at the top center. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a 2/4 time signature and a bass clef staff with a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece. At the bottom of the page, the word "Sabaikol" is written. On the right side, there are two circled numbers, 1 and 2, which likely refer to specific measures or sections of the music.

No compasso 19 (Figura 6.3), um gesto rápido em teclas brancas na mão esquerda interrompe o fluxo de movimento anterior e conecta para o trecho *Très vif*<sup>58</sup> (Figura 6.5) ♩ = 160, culminando a **Seção B** em dinâmica *fff* com notas duplas nas duas mãos. O resultado sonoro é virtuosístico, cabendo ao intérprete domínio absoluto das notas repetidas da mão direita e da topografia do teclado.

Figura 6.5 – Trecho virtuosístico e pedalização em *O Boizinho de Chumbo*, c. 20-27.

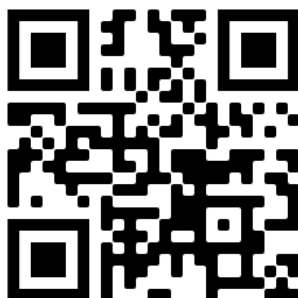
The image shows a musical score for a piece titled 'Très vif' (Allegro) with a tempo of 160 beats per minute. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a forte (fff) dynamic. The second system shows the end of the piece, marked 'poco a poco tornando'. A red box highlights the final measures of the piece, which feature a series of repeated notes in the right hand, indicating a virtuosistic and technically demanding passage.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Recomenda-se para este trecho (Figura 6.5) o estudo separado da mão esquerda com progressão metronômica iniciando com ♩ = 80 (Exemplo 6.9), e depois de mãos juntas, seguindo as mesmas proporções de metrônomo (Exemplo 6.10). Assim, se conhecerá bem a distância do deslocamento de cada uma das mãos. Também se sugere o uso do pedal inteiro nos c. 20-22 (com trocas a cada semínima) retirando-o gradativamente até o c. 26, pois, dada a natureza acústica inerente do piano, a articulação não será comprometida em detrimento do pedal inteiro na região de extremo agudo. Contudo, é importante salientar a necessidade da rarefação gradativa da pedalização na medida em que se aproxima da região média do instrumento.

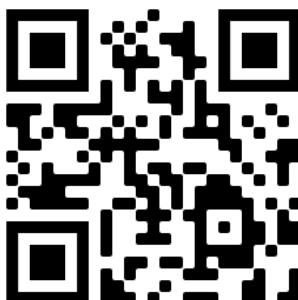
<sup>58</sup> Tradução: Muito vivo.

**Exemplo 6.9** – Mão esquerda separada com metrônomo em *O Boizinho de Chumbo*, c. 20-26.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.10** – Mãos juntas com metrônomo em *O Boizinho de Chumbo*, c. 20-26.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nos c. 26-27 (Figura 6.5 em vermelho), a depender da acústica do local da performance, recomenda-se a não utilização do pedal. A partir do c. 28, tem-se o início da **Seção A'** com o mesmo material do início da **Seção A**, mas com dinâmica *fff* e com um tempo mais rápido originário do *Très vif* da **Seção B** anterior. Na passagem entre os c. 26-28 (Figuras 6.5 e 6.6), Villa-Lobos indica *poco a poco tornando al Tempo I°* ( $\downarrow = 80$ ) e a dinâmica deve diluir-se até a entrada do canto na mão esquerda no c. 34, onde há a indicação *mf*.

### 2.6.3 Seção A' (c. 28-49)

Villa-Lobos recorrentemente utiliza o termo francês *Chanté*, para momentos especiais de expressividade em sua obra. Observa-se que, no c. 34 (Figura 6.6 em azul), a indicação *Chanté mf* para a melodia vem acompanhada de acentos e *tenuti*, indicando a dinâmica do fraseado e reforçando as intenções expressivas do compositor (Exemplo 6.11). A melodia é uma variação do “motivo do boi” (Figura 6.3 em vermelho) da **Seção B** na sua forma aumentada (notas mais longas), onde são acrescentados grupos de notas pequenas<sup>59</sup> que

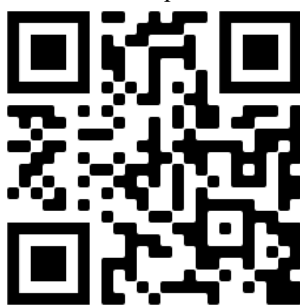
<sup>59</sup> Em inglês, *grace notes*.

estão relacionadas ao gesto musical característico utilizado por Villa-Lobos: efeito de *glissando*. Somados a esse componente textural, temos o *ostinato* e o “chumbo”, representado dessa vez por notas longas (Figura 6.6 em vermelho).

Figura 6.6 – Agógica, dinâmica e melodia no início da Seção A’ de *O Boizinho de Chumbo*, c. 28-36.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 6.11 – Tema da Seção B na mão esquerda em *O Boizinho de Chumbo*, c. 34-44.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Entre os c. 39-42, uma sutil mudança musical acontece com a transformação do *ostinato* em tercinas (Figura 6.7 em vermelho) formadas por teclas brancas e pretas (Exemplo 6.12), gerando instabilidade textural e movimento, assim como uma mudança de tessitura da linha melódica, impulsionada pelos grupos de notas pequenas, conduzindo a um clímax no c. 41 (Figura 6.7 em azul).

Figura 6.7 – Movimentação agógica em *O Boizinho de Chumbo*, c. 37-44.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 6. 12 – Tercinas em preto e branco em *O Boizinho de Chumbo*, c. 39-41.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Entre os c. 45-49 (Figura 6.8) temos o momento de maior complexidade de realização musical da peça, com quatro elementos diferentes e concomitantes. A melodia surge agora em movimento ascendente através da substituição das notas pequenas pelos *gliss.* (agora literais) nas notas brancas do teclado. Eles são responsáveis por transportar a melodia para a região média-aguda do piano até o clímax em *ff* no c. 47. O *ostinato* aparece diluído em grupos de apenas duas semicolcheias na mão direita, enquanto o “chumbo” é potencializado em oitavas melódicas na região grave.



Figura 6.8 – Movimentação agógica em *O Boizinho de Chumbo*, c. 45-49.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No c. 47 (Figura 6.8 em vermelho) um novo motivo surge na mão direita, formado também pela relação das teclas brancas e pretas utilizando uma soma de intervalos de terças maiores harmônicas com intervalos de quartas melódicas ascendentes. A resultante é dissonante e está atrelada ao movimento agógico das oitavas melódicas da mão esquerda. Cada motivo recebe dinâmicas e acentuações próprias. Assim, sugere-se o seguinte estudo dos componentes:

1. Tocar somente os elementos isolados: *glissandi*, melodia (com e sem os *gliss.*), *ostinato* diluído e o “chumbo” (notas graves no componente inferior) (Exemplo 6.13);
2. A partir do c. 47, tocar o motivo da mão direita em blocos que incluam a nota simples (acordes de quatro notas). Esse estudo auxilia o intérprete na memorização do trecho e no deslocamento das posições através da economia de movimentos (Exemplo 6.14);
3. Tocar somente *gliss.* e *ostinato* diluído, lentamente, contando em voz alta os tempos (Exemplo 6.15);
4. Tocar todos os elementos sem os *gliss.*, para que haja maior clareza visual desse trecho (Exemplo 6.16).

**Exemplo 6.13** – Elementos isolados em *O Boizinho de Chumbo*, c. 45-49.



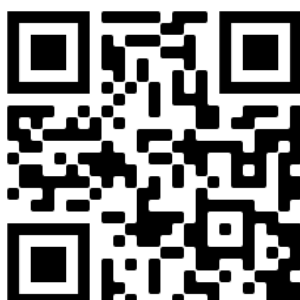
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.14** – Mão direita em blocos em *O Boizinho de Chumbo*, c. 47-49.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.15** – *Gliss. e ostinato* em *O Boizinho de Chumbo*, c. 45-47.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.16** – Tudo sem os *gliss.* em *O Boizinho de Chumbo*, c. 45-47.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A dificuldade da execução aqui também está relacionada com a agógica, pois se observa um *animé* de três compassos abruptamente seguido de um *allarg.* de apenas dois

tempos em tercinas nas duas mãos (c. 49), formando a ponte para a **Seção C**. Além disso, há uma grande ligadura de frase que indica um único fôlego a partir do ***ff***. A compactação textural através do *animé* e o contraste de dinâmicas entre as duas mãos são essenciais para uma performance bem-sucedida desta passagem.

**Exemplo 6.17** – Condução em *O Boizinho de Chumbo*, c. 45-49.



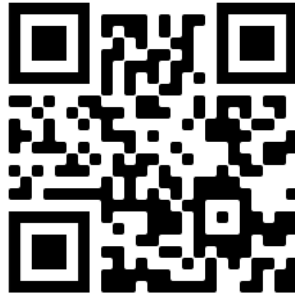
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

#### 2.6.4 Seção C (c. 50-62)

Um novo *ostinato* (Figura 6.9 em azul) surge na mão direita em dinâmica ***pp*** na **Seção C** *Lent* ( $\text{♩} = 69$ ). A constância desse *ostinato* durante onze compassos (c. 50-61) forma um pedal textural onde são somados o canto (em verde, proeminente em toda a página), o *ostinato* inicial modificado (em vermelho) e o motivo representativo do “mugido do boi” (em laranja). As relações entre os componentes texturais são cuidadosamente notadas por Villa-Lobos através da dinâmica. O canto é notado com ***f*** *très en dehors* e mais adiante com *bien chanté*, expressões ambas relacionadas com a proeminência da melodia. Contudo, *bien chanté* possui maior evocação à expressividade (assim como *chanté*) e deve ser tocado em *legato* o máximo possível. Tendo em vista à complexidade textural em três componentes, sugere-se estudá-los separadamente e, em seguida, por combinações:

- 1) Tema da mão direita separado (Exemplo 6.18);
- 2) *Ostinato* da mão esquerda separado (Exemplo 6.19);
- 3) *Ostinato* da mão direita separado (Exemplo 6.20);
- 4) Tema + *Ostinato* da mão esquerda (Exemplo 6.21);
- 5) Tema + *Ostinato* da mão direita (Exemplo 22);
- 6) *Ostinato* da mão direita + *Ostinato* da mão esquerda (Exemplo 23);
- 7) Todos os componentes juntos, priorizando equilíbrio (Exemplo 24).

**Exemplo 6.18** – Tema da mão direita separado em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-57.



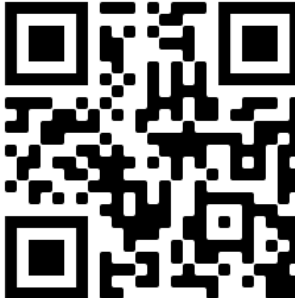
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.19** – *Ostinato* da mão esquerda separado em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-54.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.20** – *Ostinato* da mão direita separado em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-57.



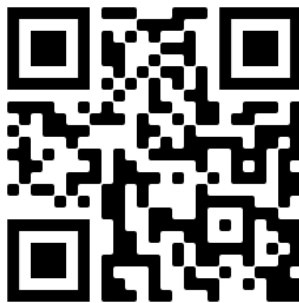
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.21** – Tema + *Ostinato* da mão esquerda em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-54.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.22** – Tema + *Ostinato* da mão direita em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-57.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 6.23** – *Ostinati* juntos, sem melodia, em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-57.



Fonte: Marcelo Fantinato, 2015

**Exemplo 6.24** – Todos os componentes juntos em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-57.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Figura 6.9 – Construção textural em três camadas na Seção C em *O Boizinho de Chumbo*, c. 50-62.

The image displays a musical score for the piece "O Boizinho de Chumbo" by Villa-Lobos, specifically the section from measures 50 to 62. The score is written for piano and voice. The tempo is marked "Lent (M: 69: ♩)" and the dynamics are "f très en dehors". The score is divided into five systems. The first system shows the piano accompaniment with a blue box highlighting the upper voice part, a red box highlighting the lower voice part, and green circles around specific notes. The second system shows the piano accompaniment with a red box highlighting the lower voice part, an orange oval around a specific passage, and a green box around the vocal line labeled "bien chanté". The third system shows the piano accompaniment with an orange oval around a specific passage. The fourth system shows the piano accompaniment with the instruction "cresc. ed animato poco a poco". The fifth system shows the piano accompaniment with the instruction "cresc. animato" and a pink box highlighting the lower voice part, and "cresc. allarg." and "ffz" markings.

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O caráter musical da melodia nesta **Seção C** nos remete ao início da **Seção 1** (Figura 6.1), cabendo estudá-la separadamente, explorando o fraseado e a direção da linha melódica. O “mugido do boi”, ainda que secundário, ganhará força pela insistência a partir da indicação *cresc. ed animato poco a poco* (c. 58) até seu clímax *fffz*, seguido de oitavas em tercinas intercaladas em teclas brancas e pretas (Figura 6.9 em rosa). Na mão direita, *ostinato* e canto se fundem em acordes implacáveis de cinco notas que, somados com as oitavas em *cresc. allarg.*, preparam o clima para a *coda* final (Exemplo 6.25).

**Exemplo 6.25** – Condução para a *coda* em *O Bozinho de Chumbo*, c. 58-63.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Figura 6.10 – Rascunhos em manuscrito de *O Boizinho de Chumbo*, MVL 1993-21-0366, p. 6 e 8.





Bossa Nova

3

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and chords.

Handwritten musical notation for the second system, including a large scribble on the right side and a red 'X' mark.

Handwritten musical notation for the third system, showing rhythmic patterns and a red 'X' mark at the end.

Handwritten musical notation for the fourth system, with the word "Cresc." written above the bass line and a red 'X' mark at the end.

Handwritten musical notation for the fifth system, continuing the rhythmic and harmonic development.

MM: 1993.21.0366

ANT:60 - MM: 93.21.695

Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

### 2.6.5 Coda (c. 63-76)

*Grandioso* (♩ = 60) é a indicação para a *coda* (Figura 6.11) de *O Boizinho de Chumbo*. Aqui, o canto e o motivo representativo do "mugido do boi" fundem-se numa mesma melodia na segunda linha do primeiro sistema. Observa-se no c. 67 que as notas pequenas são aumentadas para semicolcheias em *tenuto*. O "chumbo", antes representado por notas simples na última oitava do piano, agora estão em oitavas nas duas mãos nos extremos agudo e grave do piano.

No c. 67 é rarefeita a densidade textural, e a melodia passa a ser constituída de notas simples. A indicação *dim. e rall. poco a poco* deve ser previamente planejada, pois o *mf* deverá se esvaír em *ppp* ao longo de oito compassos, atentando para que as indicações precisas de agógica e dinâmica sejam bem realizadas.

**Figura 6.11 – Coda de *O Boizinho de Chumbo*, c. 63-76.**

7

Fonte: Recorte a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O caminho da dinâmica na última página de *O Boizinho de Chumbo*, de *fff* até *ppp*, é uma dissolução gradativa dos elementos musicais apresentados e elaborados ao longo de toda a peça, inclusive uma rarefação do discurso musical, marca de expressividade do final do *Boizinho*. No manuscrito (Figura 6.12), nota-se que a indicação é de apenas um *f* no início da *coda*.

**Exemplo 6.26** – *Coda em O Boizinho de Chumbo*, c. 63-76.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Figura 6.12 – Fragmentos de rascunhos em manuscrito de *O Bozinho de Chumbo*, MVL 1993-21-0366, p. 4.



### 2.6.6 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Pela tabela a seguir, nota-se que há praticamente duas concepções de andamento em *O Boizinho de Chumbo*: aquelas que optam por um metrônomo próximo ao indicado na partitura e aquelas que optam por um metrônomo bem mais lento ao indicado. Com a prática da performance, pude notar que a escolha do primeiro tempo irá determinar o caráter de outros tempos da obra, considerando-se como mais importante as proporções indicadas por Villa-Lobos, ou seja, os c. 1, 14 e 31 devem começar no mesmo andamento; *Lent*, no c. 50 deve ser ainda mais lento, e o *Grandioso* o mais lento entre todos.

**Tabela 6.2** – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Boizinho de Chumbo*.

Pianistas	Un peu modere (♩ = 80)	Tempo I° (♩ = 80)	Très vif (♩ = 80)	Tempo I° (♩ = 80)	Lent (♩ = 69)	Grandioso (♩ = 60)
	(c. 1-13)	(c. 14-19)	(c. 20-10)	(c. 31-49)	(c. 50-62)	(c. 63-76)
Bärentzen	♩ = 56	♩ = 74	♩ = 180	♩ = 52	♩ = 60	♩ = 52
Brzezinska	♩ = 34	♩ = 53	♩ = 156	♩ = 54	♩ = 36	♩ = 44
Castro	♩ = 80	♩ = 88	♩ = 104	♩ = 82	♩ = 68	♩ = 66
Echániz	♩ = 72	♩ = 102	♩ = 180	♩ = 72	♩ = 74	♩ = 52
Estrella	♩ = 58	♩ = 72	♩ = 192	♩ = 56	♩ = 76	♩ = 72
Garosi	♩ = 48	♩ = 55	♩ = 172	♩ = 49	♩ = 49	♩ = 40
Goulart	♩ = 72	♩ = 82	♩ = 176	♩ = 69	♩ = 70	♩ = 54
Hamelin	♩ = 72	♩ = 86	♩ = 168	♩ = 72	♩ = 65	♩ = 56
Krimsky	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 148	♩ = 84	♩ = 73	♩ = 60
Monteiro	♩ = 48	♩ = 79	♩ = 176	♩ = 46	♩ = 63	♩ = 38
Rubinsky	♩ = 44	♩ = 60	♩ = 152	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 44
Schic	♩ = 44	♩ = 60	♩ = 146	♩ = 47	♩ = 44	♩ = 36
Vacher	♩ = 56	♩ = 74	♩ = 85	♩ = 59	♩ = 52	♩ = 53
Gonçalves <sup>60</sup>	♩ = 58	♩ = 58	♩ = 156	♩ = 58	♩ = 63	♩ = 44
Gonçalves <sup>61</sup>	♩ = 66	♩ = 70	♩ = 138	♩ = 69	♩ = 63	♩ = 46
Gonçalves <sup>62</sup>	♩ = 57	♩ = 74	♩ = 166	♩ = 60	♩ = 52	♩ = 50
Gonçalves <sup>63</sup>	♩ = 62	♩ = 66	♩ = 144	♩ = 63	♩ = 58	♩ = 43
Gonçalves <sup>64</sup>	♩ = 68	♩ = 62	♩ = 140	♩ = 62	♩ = 54	♩ = 47

Fonte: Elaboração própria.

<sup>60</sup> Performance de 15/07/2016

<sup>61</sup> Performance de 30/08/2017

<sup>62</sup> Performance de 18/12/2017

<sup>63</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>64</sup> Performance de 19/06/2022

## 2.7 O PASSARINHO DE PANO

Dentre todos os animais citados nos títulos das nove peças de *A Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”*, o passarinho é o mais leve, mais etéreo, por outro lado, parece-nos que a atmosfera traz uma revoada, dada a complexidade textural e sonora que envolve esta peça. De certa forma, o material pano pode ser referenciado através dos sons maleáveis, por vezes notados com ligaduras, enquanto as cunhas nos fazem lembrar o som do passarinho que, apesar de ser um animalzinho frágil, possui uma elevada capacidade de emissão sonora, capaz de atravessar grandes distâncias ou penetrar a mata densa de uma floresta. No caso da textura, nota-se a capacidade das notas marcadas com cunhas atravessarem os trêmulos contínuos. Segundo Smalley, uma paisagem sonora [*soundscape*] consiste dos sons que ocorrem em um espaço delimitado, no qual o ouvinte precisa atentar para cada evento sonoro e acumulá-lo, uma vez que não se pode ouvir tudo simultaneamente (Smalley, 2007, p. 37)<sup>65</sup>. Esse conceito dialoga com “*O Passarinho de Pano*” se pensarmos em diálogos de pássaros, bandos, revoadas ou ainda no barulho ensurdecido das maritacas. Contudo, mesmo nesses bandos ou revoadas, é possível ouvirmos um ou outro pássaro que se sobressai e o mesmo acontece na construção sonora desta peça, já que é possível distinguir determinados sons que saem de dentro do caos sonoro.

Dentro desse contexto, observa-se a riqueza de indicações notacionais utilizadas por Villa-Lobos que guiam o intérprete na busca pela resultante sonora desejada, como comenta o professor Homero de Magalhães (1994, p. 244): “As indicações do Mestre são extremamente minuciosas e é preciso segui-las à risca, o que torna a peça muito difícil. Segundo os ouvidos deste professor, não há vestígios de tonalidade”.

Pianisticamente, trata-se da peça mais temida dentre todas que compõem a suíte, raramente inserida em programas de recitais apesar de ter sido peça de confronto da última edição do Concurso Internacional de Piano Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1988). De fato, esta é uma das mais desafiadoras obras do ciclo e demanda alto virtuosismo, inteligência e sensibilidade artística. Não obstante, torna-se necessária a intervenção do tempo para tornar confortáveis todas as problemáticas que configuram essa peça, em especial, trêmulos e gestos muito rápidos. Escrita em seis páginas e aproximadamente 4 minutos de duração, a forma é um **A-B-C-D**, divisão que evidencia as mudanças de andamento, caráter e textura da peça, abrigando a canção folclórica *Olha o Passarinho Dominé* na **Seção C**.

---

<sup>65</sup> Ficha de citações elaborada por Adriana Lopes Moreira em 2016.

Tabela 7.1 – Forma em *O Passarinho de Pano*.

SEÇÕES	A	B	C	D
COMPASSOS	1-13	45-66	67-82	83-91

Fonte: Elaboração própria.

### 2.7.1 Seção A (c. 1-13)

Dennis Smalley, em seu livro *O espaço-forma e a música acusmática*, narra uma experiência vivida às margens do rio Orbieu, na França:

O som do rio constitui-se como uma textura permanente – uma fundamentação generalizada (em oposição a uma figura). Seu espaço estende-se por uma área central da imagem Sonora. Isso move-se em minha direção, assim sua resolução textural oferece tanto características distantes mais generalizadas (fluxo), como detalhes mais próximos (lapidação na superfície). Apesar da distância do meu ponto de vista, posso me concentrar em um certo grau de micro-detalle se eu me mantiver atento, mas agora estou menos interessado neste som habitual e ele tende a ocupar o fundo” (SMALLEY, 2007, p. 36)<sup>66</sup>.

O autor ainda comenta que a música acusmática é o único meio sonoro que se concentra no espaço e na experiência espacial como sendo esteticamente centrais (...)” (SMALLEY, 2007, p. 35). A partir desse conceito, nota-se na **Seção A** de *O Passarinho de Pano* trêmulos contínuos entre e os c. 1-37, ao qual motivos e gestos são sobrepostos. Ao considerar-se o conceito de paisagem sonora de Smalley, pode-se associar tal fundo com o chiado constante ouvido durante uma revoada de pássaros (Exemplo 7.1), como explica Souza Lima:

Menção especial merece nesta ‘Prole’, o ‘Passarinho de Pano’. Parece-nos que o título poderia ser: ‘A Passarada de Pano’, tal a riqueza, podemos dizer mesmo, o tesouro de efeitos descritivos dessa peça única: trinados, ‘Apogiaturas’, arpejos, notas repetidas, intervalos curiosos, combinações pitorescas, tudo resultando em efeitos de sonoridade absolutamente inéditos! É a mais bela festa de pássaros! E que dificuldade de execução! Se fossemos indicar problemas técnicos, precisaríamos indicar a música toda (LIMA, 1969, p. 52-53).

<sup>66</sup> Original: The river’s sound is a permanent texture – a generalised ground (as opposed to a figure). Its space spreads over a central area of the sonic image. Because it moves towards me its textural resolution offers both more generalised, distant features (flow), and closer detail (lapping in the shallows). Despite the distance from my vantage point I can focus on a certain degree of micro-detail if I am attentive, but I am less interested in this habitual sound right now, and I tend to background it.

## Exemplo 7.1 – Revoada de pássaros.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Entre os c. 1-5, tem-se uma introdução constituída por trêmulos e gestos rápidos e fortes em *rf*>. Salienta-se que em toda a **Seção**, as dinâmicas são notadas individualmente para cada componente textural ou motivo, em outras palavras, não se encontram notações de dinâmica para o todo. Quanto aos trêmulos, é importante realizá-los sem interrupção, sem a necessidade de priorizar rapidez e sim a constância da velocidade, além disso, por permear toda a **Seção**, é importante que seja audível todo o tempo, inalterado, valendo a imagem de um bater de asas. “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” (NERY, 2012, p. 33). Quanto às notas curtas e pequenas, recomenda-se conectá-las a fim de formar entre elas um discurso musical.

Figura 7.1 – *Ostinato* de *O Passarinho de Pano*, c. 1-5.

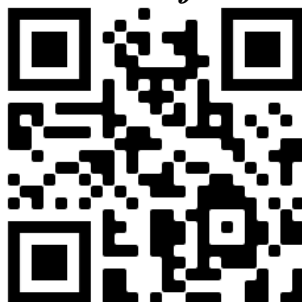
Un peu animé (♩ = 92)

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

No intuito de ouvir-se a continuidade do trêmulo, sugere-se estudá-lo sem os *rf*> (Exemplo 7.2), pois a tendência é interromper o fluxo do trêmulo em detrimento da emissão do *rf*>. Nesse sentido, eles soarão como acentos sutis. Sobre fazer a introdução com a mão direita ou com a mão esquerda, a escolha deve priorizar a uniformidade sonora ao longo da **Seção A**.



**Exemplo 7.2** – Estudo dos trêmulos sem *rf>* em *O Passarinho de Pano*, c. 1-5.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No c. 6, há a entrada do Tema em sonoridade incisiva e brilhante, notada com cunhas pelo compositor. A partir do c. 6 o material da introdução fica em segundo plano, como que “deixado para trás”, soando com menos importância. Salienta-se a complexidade rítmica deste Tema, provavelmente no intuito de imitar a irregularidade rítmica do canto dos pássaros, como explica Messiaen:

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, apud NERY, 2012, p. 15).

**Figura 7.2** – Entrada do Tema em *O Passarinho de Pano*, c. 6-12.

The musical score for Figure 7.2 shows the introduction of the theme in measures 6-12 of 'O Passarinho de Pano'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 6-8, and the second system covers measures 9-12. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The introduction begins with a piano texture featuring tremolos in the right hand and chords in the left hand. At measure 6, the main theme enters with a more incisive and brilliant sound, marked with 'sur' (sforzando) and 'rf>' (ritardando). The theme is characterized by irregular rhythms and complex intervals, including triplets and quintuplets. The notation includes dynamic markings like 'sur' and 'rf>'.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Vale mencionar que os gestos em fusas devem ser tocados com clareza, com atenção especial aos dedos 3, 4 e 5, tendo em vista a quantidade de ressonância gerada pelo pedal direito quase que contínuo. Ainda dentro do contexto de pássaros, é possível distinguir um ou outro quando estão mais próximos ou mais distantes, e, a partir o c. 13, parece-nos que surge na mão direita outro pássaro, aumentando assim o âmbito sonoro da textura, de modo que o desafio para os intérpretes passa a ser equilibrar a textura, que, apesar de cheia, deve soar transparente em termos de projeção sonora, já que a tendência é não emitir claramente os sons da textura.

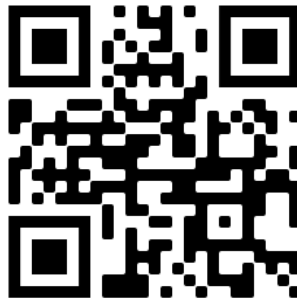
**Figura 7.3** – Diálogos no Tema de *O Passarinho de Pano*, c. 13-16.



Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Um procedimento de estudo eficiente para adquirir regularidade rítmica é tocar a passagem sem as notas pequenas da mão esquerda (Exemplo 7.3), com precisão, tendo em vista que o rubato já está inserido na agógica escrita.

**Exemplo 7.3** – Estudo de mãos juntas sem as apogiaturas da mão esquerda em *O Passarinho de Pano*, c. 6-12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A seguir, outros procedimentos importantes para o meu aprendizado da peça:

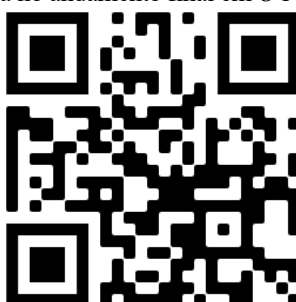
1. Tocar a mão esquerda separada no andamento final (Exemplo 7.4);
2. Tocar a mão direita no andamento final (Exemplo 7.5);
3. Estudar toda a **Seção** de mãos juntas, tocando a mão esquerda em notas longas, sem trêmulos (Exemplo 7.6).

**Exemplo 7.4** – Mão esquerda no andamento final em *O Passarinho de Pano*, c. 1-37.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.5** – Mão direita no andamento final em *O Passarinho de Pano*, c. 1-37.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

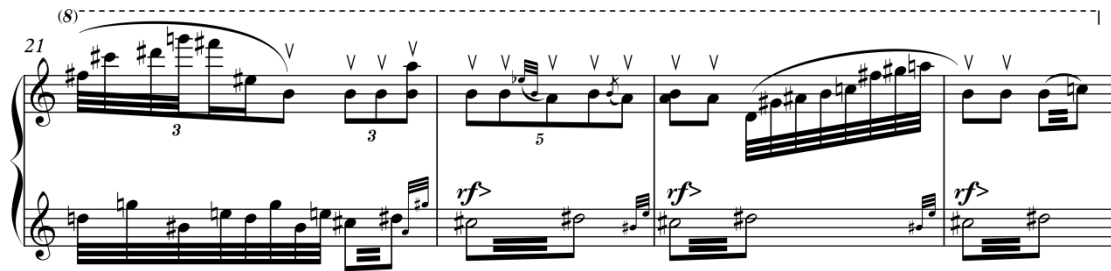
**Exemplo 7.6** – Estudo de mãos juntas com trêmulos em notas longas em *O Passarinho de Pano*, c. 5-12.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Entre os compassos 18-24 (Figura 7.4), observa-se gestos muito rápidos em fusas na mão direita. Assim, no intuito de obter-se a clareza necessária na execução, recomenda-se praticá-las lento, com progressão de metrônomo e com ritmos, conforme o exemplo a seguir (Exemplo 7.7).

**Figura 7.4** – Gestos rápidos em fusas em *O Passarinho de Pano*, c. 18-24.



Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

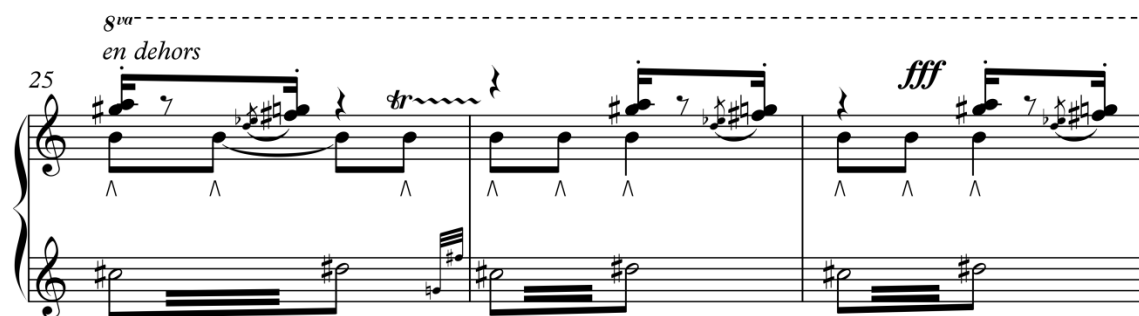
**Exemplo 7.7** – Estudo dos gestos rápidos da mão direita em *O Passarinho de Pano*, c. 18, 20, 21, 23 e 31.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Salienta-se a importância de manter o âmbito sonora da **Seção A** em dinâmica *p*, prevendo os motivos notados com *en dehors* nos c. 25-26. A primeira dinâmica escrita da peça é o *fff* do c. 27, assim, cabe considerar menos sonora toda a passagem anterior a este compasso (27), concebendo as cunhas dentro do contexto de sonoridade que estão inseridas, ou seja, não tão fortes. Nos c. 27 e 29, sugere-se tocar as duas semicolcheias do motivo em *fff* igualmente fortes. “No c/25 há a aparição de um bem-te-vi, depois dois, *fff* e *mf*, fazendo-nos crer em pergunta e resposta, o sentido tímbrico e poético da peça indicando um pássaro à distância e outro mais próximo” (MAGALHÃES, 1994, p. 242).

**Figura 7.5** – Motivos *fff* *en dehors* de *O Passarinho de Pano*, c. 25-30.



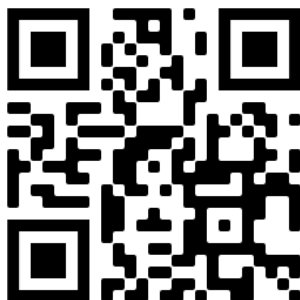
Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

“No c. 32 surge uma ideia que é a 2ª idéia do ‘Rudepoema’ com uma genial e difícil fórmula de trinados associados a pequenos motivos descendentes” (MAGALHÃES, 1994, p. 242). O *ostinato* de trêmulos passa para o extremo agudo do piano, mais precisamente nas três notas mais agudas do instrumento e, conseqüentemente, o trecho mais agudo da suíte *Prole do Bebê n.º 2*. Para tanto, recomenda-se tocá-lo suavemente, tendo em vista a condução pelas cunhas *en dehors* no componente inferior da mão direita. A realização técnica desta passagem exige alto grau de independência das mãos e dos dedos, podendo o intérprete auxiliar a resultante sonora com movimento de pulso (Exemplo 7.8) que favoreça a gravidade da mão direita para os dedos 1 e 2 que tocarão as cunhas. Quanto à mão esquerda, vale agrupar as três notas do motivo (considerando as notas pequenas) com movimento de pulso de baixo para cima (Exemplo 7.9). Aconselha-se ainda estudar o gesto rápido em fusas tocado pela mão esquerda agrupando por posições (Exemplo 7.10), do início para o fim e do fim para o início, inserindo nota por nota de trás para frente.

Figura 7.6 – Hierarquia textural em *O Passarinho de Pano*, c. 31-37.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 7.8** – Individualização sonora da mão direita em *O Passarinho de Pano*, c. 32-36.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.9** – Movimento de pulso para a mão esquerda de *O Passarinho de Pano*, c. 32-35.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.10** – Estudo do gesto rápido da mão esquerda por posição em *O Passarinho de Pano*, c. 31-32.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Os trêmulos agudos desembocam num trecho de figuração cadencial, gerado a partir da topografia do teclado. Uma alternativa de interpretação é tocar leve e com certa liberdade agógica, evitando rubato exagerado. Assim, pode-se crescer efetivamente a partir do c. 41 em direção ao **Vivo**. Um procedimento de estudo para esta passagem é tocar simultaneamente as notas de quatro em quatro, em ambas as mãos, ou uma tocando blocos e a outra como está escrito (Exemplo 7.11). No c. 44, um gesto rápido, *legato* e descendente, com efeito de *glissando*, faz a ponte entre as **Seções A e B**. Pode-se estudar esse gesto por grupos de notas de acordo com a alternância entre as mãos, parando na primeira nota do grupo seguinte (Exemplo 7.12).

Figura 7.7 – Movimento cadencial em *O Passarinho de Pano*, 38-44.

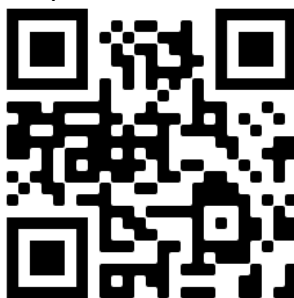
Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 7.11 – Fusas por posições: simultâneas e melódicas, em *O Passarinho de Pano*, c. 41-44.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Exemplo 7.12 – Estudo do gesto rápido descendente em *O Passarinho de Pano*, c. 44-45.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

Assim como em *O Cachorrinho de Borracha*, esta **Seção A** de *O Passarinho de Pano* possui um fluxo direcional contínuo, onde os eventos ocorrem “por cima” dos trêmulos. De modo geral, o ambiente sonoro é leve, intensificando-se durante a inserção de motivos ou gestos musicais até atingir o clímax no c. 27-30. A pedalização é contínua, tendo em vista que toda a **Seção** se passa nas regiões média e aguda do instrumento.

### 2.7.2 Seção B (c. 45-66)

Uma súbita mudança de caráter caracteriza o início da **Seção B**, não obstante, nota-se a ausência dos trêmulos, que dão lugar à motivos constituídos de apogiaturas na mão direita e terças na mão esquerda. O caráter é vivo (como bem diz o nome do andamento), incisivo e obstinado. Contudo, “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 (GORNI, 2007, p. 114). Nesse sentido, para que o Vivo soe efetivamente mais rápido que o tempo inicial, sugere-se um metrônomo em torno de 140 para a semínima.

No intuito de experimentar cores texturais para esta **Seção**, recomenda-se tocar menos a partir do c. 51 e crescer entre os c. 54-57. Nos c. 58, 60 e 67, observam-se três notas Lá longas; uma possibilidade é pensá-las em três degraus descendentes, um Lá menos que o outro, até atingir na sonoridade ideal para a atmosfera do c. 67. No que diz respeito à pedalização, recomenda-se que esta **Seção** seja tocada praticamente sem pedal; a exceção será o gesto rápido com efeito de *glissando*.

Figura 7.8 – Seção B de *O Passarinho de Pano* c. 45-67.

Vivo (♩ = 126)

The musical score consists of four systems of staves. The first system covers measures 45-48, the second 49-52, the third 53-56, and the fourth 57-67. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings such as *ff* and *acc.*. The piece ends with a rapid glissando in the right hand.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).



Figura 7.9 – Rascunhos em manuscrito de *O Passarinho de Pano*, MVL 1993-21-0365, p. 1-2.

*O Passarinho de Pano*

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper, titled "O Passarinho de Pano". The manuscript is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly detailed, with many notes and rests. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and some slurs. The third system shows a continuation of the melody and accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final cadence and a circled number "3" at the end. There are several "X" marks and other annotations throughout the manuscript, indicating corrections or specific performance instructions. The paper shows signs of age, including yellowing and some foxing.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several blue annotations and circled numbers (3, 2, 7, 9) scattered throughout the manuscript. The paper shows signs of age, including some staining and foxing. At the bottom of the page, there are two lines of text: 'MVL: 1993-21.0365' and 'ANT160-MVL: 93.21.694'.

Fonte: manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

### 2.7.3 Seção C (c. 67-82)

Nova ambientação musical, de caráter melancólico e sonoridade “profunda”, como se tudo saísse de dentro das notas Ré da mão esquerda e Lá da mão direita (Figura 7.10 em vermelho), formam uma base para os eventos musicais que acontecem. Salienta-se a importância de ter a nota Lá como referência para o *ostinato* (Figura 7.10 em azul), uma vez que encontram-se em regiões próximas do instrumento. Sem dúvida, esse é o trecho mais expressivo da peça, não obstante, apelidou-se o *ostinato* de “lamento”.

Figura 7.10 – Ambiente sonoro e *Ostinato* da Seção C de *O Passarinho de Pano*, c. 67-68.

67 Lento (♩ = 63)

The image shows a musical score for the beginning of Section C of 'O Passarinho de Pano' by Villa-Lobos. The score is in 3/2 time and marked 'Lento' with a tempo of 63 beats per minute. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Red annotations highlight the notes D4 in the right hand and G3 in the left hand, which form the harmonic base. Blue annotations highlight the A3 note in the left hand, which serves as the reference for the ostinato. The dynamic marking 'mf' is present at the start.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Apesar de ser notado com cunha, nota-se que a dinâmica indicada pelo compositor para o Tema que surge no c. 71 é *mf*; assim, sugere-se um toque claro e preciso, mas também *legato* e *cantabile*. Quanto aos trêmulos que retornam nessa Seção, recomenda-se tocá-los o mais piano possível.

A partir do c. 76, observa-se o motivo de quartas paralelas na mão direita que geram expectativa sobre o que está por vir. Assim, pode-se conceber a dinâmica *f* indicada como o início de um crescendo em direção à canção folclórica *Olha o Passarinho Dominé* no c. 78.

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 popular 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 apud NERY, 2012, p. 46).

Figura 7.11 – Seção C de *O Passarinho de Pano*, c. 69-75.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Dentro desse contexto, a figura a seguir coloca a canção folclórica do *Guia Prático* ao lado da citação dela na *Prole do Bebê n.º 2*:

Figura 7.12 – Comparação da canção folclórica *Olha o Passarinho Dominé* em *Guia Prático* e *O Passarinho de Pano*, c. 78-80.

*Olha o Passarinho Dominé!*

O - lha o pas - sa - ri - nho, Do - mi - né Ca - iu no la - ço, Do - mi -

né, Da - me um bei - ji - nho, Do - mi - né, Da - me um a - bra - ço, Do - mi - né

*O Passarinho de Pano*

78

a Tempo

80

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

De modo geral, concebeu-se o fraseado dessa passagem direcionando as semicolcheias para as colcheias procedentes, no caso da canção folclórica, uma possibilidade é tocar o Dó<sup>6</sup> como ponto culminante e as outras notas menos intensas (Exemplo 7.13).

**Exemplo 7.13** – Fraseado da canção folclórica *Olha o passarinho dominé*, citada em *O Passarinho de Pano*, c. 78-81.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Figura 7.13** – Canção folclórica *Olha o Passarinho Dominé* e transição em *O Passarinho de Pano*, c. 76-82.

76

*f*

*cresc.*

*rall.*

78

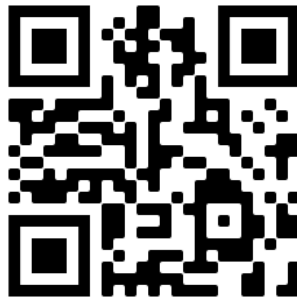
a Tempo

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Como procedimentos de estudo, cabe a dissociação dos componentes priorizando fraseado:

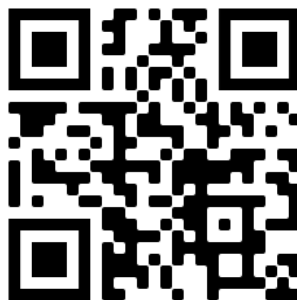
1. Tocar separadamente as quartas da mão direita (Exemplo 7.14);
2. Tocar as quartas da mão direita e as notas longas da mão esquerda (Ré e Lá) (Exemplo 7.15);
3. Tocar separadamente o *ostinato* “lamentoso” (Exemplo 7.16);
4. Tocar o *ostinato* com as quartas da mão direita (Exemplo 7.17);
5. Tocar o *ostinato* com as notas longas (Ré-Lá) (Exemplo 7.18).

**Exemplo 7.14** – Estudo separado das quartas em *O Passarinho de Pano*, c. 76-82.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.15** – Quartas da mão direita e notas longas da mão esquerda em *O Passarinho de Pano*, c. 76-82.



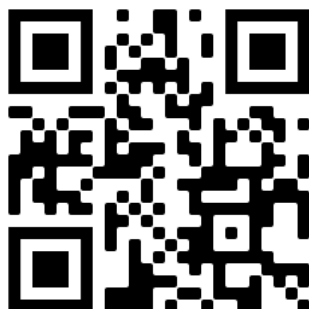
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.16** – *Ostinato em O Passarinho de Pano, c. 76-79.*



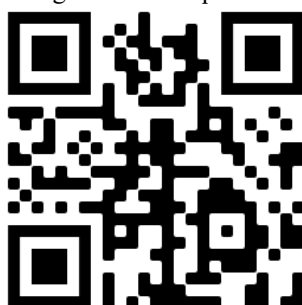
Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.17** – *Quartas e ostinato em O Passarinho de Pano, c. 76-80.*



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.18** – *Ostinato e notas longas da mão esquerda em O Passarinho de Pano, c. 76-80.*



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A pedalização desta **Seção C** será uma constante em todos os compassos, tendo em vista as ligaduras de valor das notas longas. Um último aspecto que cabe mencionar é a direção desta **Seção**, pois nota-se um *crescendo* no c. 77 e um *animando* no c. 81. Uma possibilidade interpretativa é conceber o *cresc.* indicado até a entrada da melodia folclórica no c. 78; outra possibilidade é conceber um *crescendo* contínuo e gradual até o final do c. 82. Creio que a gravação da pianista Fabiane de Castro pode ser referencial no que diz respeito à interpretação e resolução das problemáticas pianísticas e, neste trecho, é realizado um cedendo sutil com diminuendo até o c. 82. Ainda assim, tendo em vista as informações da partitura, há a possibilidade de tocar o contrário, com *animando* e *crescendo*, conforme os exemplos a seguir:

**Exemplo 7.19** – Transição para o *Très Vif* por Fabiane de Castro em *O Passarinho de Pano*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 7.20** – Transição para o *Très Vif* por Lucas Gonçalves em *O Passarinho de Pano*, c. 76-82.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A pausa entre o c. 82 e 83 é uma suspensão do discurso, como uma sensação agonizante que cessa, morre, e imediatamente ressuscita. Nesse sentido, o animando corrobora com o impacto que gerará o *Très Vif*.

A **seção 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<sup>♯</sup> - Dó<sup>♯</sup> - Ré<sup>♯</sup>, percutido na região do extremo grave do piano sob a indicação “*ffff*” (NERY, 2012, p. 50).

**Figura 7.14** – *Très vif* em *O Passarinho de Pano*, c. 83-84.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).



#### 2.7.4 Seção D (c. 83-91)

Os extremos grave e agudo do piano marcam o clímax da peça e um dos pontos mais impactantes de toda a suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* por tamanho volume sonoro, numa “notável revoada de todos os pássaros do viveiro” (MAGALHÃES, 1994, p. 243). Em outras palavras, “(...) a passarada toda, numa algazarra feliz, faz a sua revoada final para desaparecer” (LIMA, 1969, p. 53). Tecnicamente, tem-se acordes alternados gerados pela topografia do teclado (preto e branco). Uma possibilidade de execução é agrupar os dedilhados por oitavas, conforme o exemplo a seguir:

**Exemplo 7.21** – Dedilhados para o *Trè Vif* de *O Passarinho de Pano*, c. 83-84.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

“O final do compasso 84 é caracterizado por uma drástica redução da textura onde apenas o trêmulo Ré $\sharp$  - Mi $\natural$  remanesce e transpõe o limite entre **Seções**, prolongando-se até o final da peça (NERY, 2012, p. 54). A partir do c. 85 recomenda-se conceber a ideia musical como uma lembrança de algo que já passou. Para tanto, acuidade é necessária na proporção do *diminuendo* entre os c. 85-91, tendo em vista o *mf* entre os c. 85-87 para os elementos que estão em primeiro plano (componente superior), mantendo a dinâmica *p* para os elementos secundários. Ainda assim, pode-se conceber o componente superior da mão direita em *mp* no c. 88, já que há três compassos em dinâmica *p* com diminuendo até o *pp*. Além disso, deve-se considerar que ao acionar o pedal direito, a tendência é que os trêmulos cresçam gradativamente, então, é importante acionar o pedal com mais profundidade e menos trocas entre os c. 85-87 e, aos poucos, explorar o meio pedal com mais trocas, de modo que seja possível notar as mínimas em *pp* no c. 91. Não obstante, vale considerar o *allarg. poco a poco* a fim de o tempo não estar muito lento já nos c. 88-89, realizando-o gradativamente. No processo de preparação para a performance, é importante o intérprete praticar a memória desta passagem; contar os tempos em voz alta pode auxiliar nesta problemática (Exemplo 22), bem como a consciência da métrica dos

trêmulos, ou seja, saber até onde vão os trêmulos, onde começam as semicolcheias, as sextinas, as colcheias e finalmente as semínimas.

Figura 7.15 – Final de *O Passarinho de Pano*, c. 85-91.

Comme avant (♩ = 63)

*mf*

*8<sup>va</sup>*

85

*8<sup>va</sup>*

88

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

90

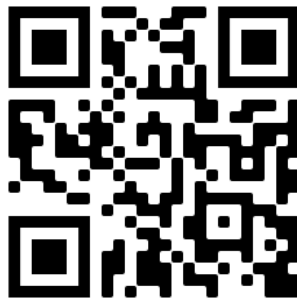
*pp* *f* *animato e rall.* *pp*

*sec* *dim.*

*sans pedal.*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 7.22 – Regularidade rítmica e memória em *O Passarinho de Pano*, c. 85-91.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

### 2.7.5 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Tendo em vista os dados contidos na tabela, pode-se depreender que o Andamento do *Vivo* foi concebido acima do indicado pelo compositor por todos os intérpretes com exceção de Echániz e Schic. Quanto às minhas gravações, ainda que por muito tempo eu tenha realizado essa passagem nestes andamentos, entendo que a sensação do mais rápido fica de certa forma comprometida. Assim, tenho adotado recentemente um andamento em torno de 160 para *semínima*. Outra questão a ser observada na tabela é a relação de tempo entre o *Lento* e o *Comme avant* (como antes), pois, apesar da indicação do compositor de se manter o mesmo andamento, observa-se que a maioria optou por tocar o *Comme avant* mais lento que *Lento*.

Tabela 7.2 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Passarinho de Pano*.

Pianistas	Un peu animé (♩ = 92)	Cadência	Vivo	Lento	Très vif	Comme avant (♩ = 63)
	(c. 1-37)	(c. 38-44)	(c. 45-66)	(c. 67-82)	(c. 83-84)	(c. 85-91)
Bärenzzen	♩ = 112	♩ = 87	♩ = 160	♩ = 90	♩ = 63	♩ = 42
Brzezinska	♩ = Livre	♩ = 64	♩ = 158	♩ = 53	♩ = 55	♩ = 43
Castro	♩ = 94	♩ = 87	♩ = 168	♩ = 112	♩ = 64	♩ = 46
Echániz	♩ = 96	♩ = 98	♩ = 126	♩ = 92	♩ = 57	♩ = 34
Garosi	♩ = 88	♩ = 89	♩ = 154	♩ = 44	♩ = 92	♩ = 53
Hamelin	♩ = 100	♩ = 96	♩ = 137	♩ = 47	♩ = 112	♩ = 118
Krinsky	♩ = 110	♩ = 122	♩ = 147	♩ = 108	♩ = 60	♩ = 50
Monteiro	♩ = 93	♩ = 109	♩ = 174	♩ = 101	♩ = 53	♩ = 48
Oliveira	♩ = 100	♩ = 70	♩ = 138	♩ = 100	♩ = 60	♩ = 46
Rubinsky	♩ = 102	♩ = 121	♩ = 144	♩ = 92	♩ = 50	♩ = 43
Schic	♩ = 74	♩ = 116	♩ = 104	♩ = 100	♩ = 60	♩ = 32
Vacher	♩ = 80	♩ = 154	♩ = 117	♩ = 118	♩ = 96	♩ = 140
Gonçalves <sup>67</sup>	♩ = 112	♩ = 53	♩ = 128	♩ = 40	♩ = 110	♩ = 46
Gonçalves <sup>68</sup>	♩ = 82	♩ = 54	♩ = 130	♩ = 40	♩ = 108	♩ = 42

Fonte: Elaboração própria.

<sup>67</sup> Performance de 12/07/2021

<sup>68</sup> Performance de 19/06/2022

## 2.8 O URZOZINHO DE ALGODÃO

Assim como *O Cavalinho de Pau*, *O Ursozinho de Algodão* também representa um brinquedo típico do entretenimento infantil. No contexto imagético, um ursinho é grande até mesmo quando se trata de um pequeno filhote. Nesse sentido, tem-se uma atmosfera bem diversificada nesta peça: um ursinho peralta, desengonçado na **Seção A**, um tom ameaçador na **Seção B**, a canção folclórica *Carneirinho*, *carneirão* na **Seção C** e um “ursão pesado” na *coda*. Tendo em vista as inúmeras indicações de andamento ao longo da peça, nota-se certa complexidade de compreensão dos tempos, já que apenas a **Seção C** possui metrônomo indicado, junto da expressão *Poco più mosso*. Desse modo, salienta-se a importância de saber qual o caráter é desejado para imprimir cada uma dessas mudanças de tempo, e, a partir daí, definir-se andamentos e pedalizações. Dentro desse contexto, considerou-se como ponto culminante emocional da peça a entrada do Tema folclórico na **Seção C**, entretanto, deve-se continuar crescendo em fluxo contínuo até atingir o ápice da peça nos três últimos compassos. Assim, cabe estabelecer os blocos de dinâmica de modo a construir a peça como um todo. A análise de gravações evidenciou um contraste significativo no que tange à concepção musical. Embora tenham aparecido vários outros trechos em *ff* nas outras obras, não foi evidenciado um Tema na região extremo grave, como ocorre no *Ursozinho*. De certa forma, é como se a dinâmica corroborasse com a tessitura, já que, em geral, é mais difícil fazer uma textura soar *ff* quando a melodia está na região aguda. Disposta em 7 páginas e aproximadamente 3 minutos, observa-se para cada mudança de andamento indicada, uma mudança textural significativa. Assim, tais mudanças corroboraram no auxílio da divisão da peça em **Seções e subseções**, conforme a tabela a seguir.

Tabela 8.1 – Forma em *O Ursozinho de Algodão*.

SEÇÕES	A			B	C	<i>Coda</i>
SUBSEÇÕES	A1	A2	A3			
COMPASSOS	1-12	13-26	27-36	36-75	76-116	117-134

Fonte: Elaboração própria.

### 2.8.1 Seção A (c. 1-36)

Constituída por cenas, esta **Seção** possui um discurso musical diversificado, com mudanças de personalidade, andamento e textura. Em termos de construção da intensidade (dinâmicas), tem-se *mf* para a **subseção A1**; *p* para a **subseção A2** com crescendo até o *f*

no c. 26 e a **subseção A3** que se mantem em *f* e cresce até culminar no *fff* dos c. 35-36. No processo de aprendizado da peça, recomenda-se estabelecer claramente esses blocos de dinâmica, pois auxiliarão na caracterização das cenas e conseqüentemente para a diversidade textural.

### 2.8.1.1 Subseção A1 – Animado e gracioso (c. 1-12)

“O ‘Animado e gracioso’ é uma dança do Urso com ‘acciaccaturas’ e acentos nos contratempos, que explora um motivo de 2 compassos (...)” (MAGALHÃES, 1994, p. 245). O caráter é *giocoso*, como um gracioso ursinho peralta desengonçado, que não é o da floresta, e sim o ursinho de pelúcia fofinho do bebê, de caráter inofensivo. Portanto, ainda que a dinâmica de referência seja *mf*, a atmosfera é leve, onde a sonoridade do início será a mais intensa para esta primeira página. Tendo em vista a profusão de símbolos articulatórios, recomenda-se dividir e criar procedimentos de estudo para que se consolidem sonoramente as indicações, valendo estudar os *rf>* separadamente priorizando construção em degraus, mais longos do que fortes. Na mão direita, cuidar para que todos os *staccati* soem iguais de duração e intensidade, especialmente o polegar, sempre piano e sem acento, já que a tendência é tocar mais forte o contratempo por influência do *rf>* da mão esquerda.

Figura 8.1 – Condução musical e articulação na **subseção A1** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 1-12.

The musical score for the first system of 'O Ursozinho de Algodão' (measures 1-12) is presented in a piano accompaniment format. The tempo is 'Animado e gracioso'. The dynamic starts at *mf*. The score includes articulation marks like *rf>* and *staccato* (stacc.). There are two red circles highlighting specific notes in measures 7 and 8. The score ends with *rit. a Tempo* and *rit.*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Entre os c. 5-6, cabe pensar num adensamento que conduz para o c. 7, no entanto, não há necessidade de se tocar forte este compasso, já que o *rf*> indicado não estabelece a dinâmica do todo do compasso; tampouco, cabe realizar o *ritenuto* antes do local indicado, e sim na pausa de semicolcheia (Figura 8.1 em vermelho). No c. 8, observa-se a indicação da dinâmica *p* para a parte forte dos dois tempos, nos fazendo entender que se trata de tocar menos esse compasso em relação ao *mf* anterior. Apesar disso, observam-se os acentos no contratempo, agora no âmbito *p*. Vale comentar a importância de se ouvir com clareza as pausas de semicolcheias entre os c. 7-8. Por fim, pode-se considerar tocar menos sonoros os c. 9-12, cuidando apenas para que o *p* se estabeleça na **subseção A2** soando ainda menos. A ideia é ser sensível às mudanças de tessitura em termos de fraseado, cuidando apenas para não prolongar os *staccati* à medida que se segue a construção por degraus. A seguir, os procedimentos de estudo que auxiliaram na construção desta **subseção**.

1. Tocar somente os polegares da mão esquerda bem conduzidos, sem *rf*> (Exemplo 8.1);
2. Tocar tudo sem as notas pequenas<sup>69</sup> (Exemplo 8.2);
3. Tocar de mãos separadas ouvindo com clareza as notas pequenas, uma vez lentas e fortes, depois no andamento e muito leves, quase que tocadas juntas, imitando um soluço (Exemplo 8.3);
4. Tocar a mão direita bem leve e com igualdade, pensando nas duas colcheias como iguais, de modo a não confundir com a mão esquerda, com muita condução para se conquistar independência e coordenação (Exemplo 8.4).

**Exemplo 8.1** – Polegares da **subseção A1** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 1-6.

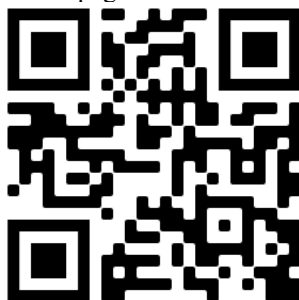


Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

---

<sup>69</sup> Em inglês, *grace notes*.

**Exemplo 8.2** – Estudo sem as apogiaturas em *O Ursozinho de Algodão*, c. 1-6.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.3** – Estudo com as apogiaturas em *O Ursozinho de Algodão*, c. 1-6.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.4** – Coordenação da **subseção A1** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 1-6.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Quanto ao andamento, recomenda-se algo em torno de 88-96 para a semínima. Já a pedalização, será utilizada econômica e pontualmente nesta passagem, explorando um quarto de pedal direito abaixado. No c. 7, pode-se acionar o pedal direito em maior alcance. Em suma, é importante nesta **subseção** definir bem o que é *staccato* e o que é longo.

### 2.8.1.2 Subseção A2 - Più mosso (c. 13-26)

O *Più mosso* parece vir do nada; é um fluxo musical que possui ritmo colaborativo com a textura em dinâmica *p*. A condução fica a cargo dos *rf*, sugerindo-se direcionar para as cabeças dos c. 15 e 18, depois, a partir do c. 20, o direcionamento da música nos leva até o c. 25. Há uma questão interpretativa a ser resolvida: a transição entre as **subseções A1** e

A2, especialmente do ponto de vista sonoro e agógico, pois vimos que em A1, que a pedalização será rasa, com o pedal direito bem pouco acionado, já em A2, pode-se pedalizar mais considerando os *tenuti* indicados e a região aguda do instrumento. Contudo, A1 é *mf* e A2 é *p*, assim, acuidade dos intérpretes é necessária para que, em detrimento de uma pedalização generosa, A2 não soe mais sonora que A1. Uma possível resolução é explorar em A1 a utilização do pedal em um quarto de seu alcance e em A2 utilizar apenas meio pedal, pouco coisa mais que em A1. Outra questão a ser levada em consideração é o tempo: “No ‘Mais Movido’ o ritmo se acelera produzindo o ternário dentro do binário” (MAGALHÃES, 1994, p. 246).

Figura 8.2 – Ambiente sonoro da subseção A2 de *O Ursozinho de Algodão*, c. 13-26.

Piú mosso

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 13-17) starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords in the right hand, with dynamics alternating between *rf>p* and *p*. The second system (measures 18-22) continues with *rf>p* dynamics, and blue circles highlight specific chords in measures 19, 20, 21, and 22. The third system (measures 23-26) begins with *rf>p* dynamics, followed by a *f* dynamic and a *poco rall.* marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Ainda que se toque no dobro do andamento o *piú mosso* não se evidencia, e a razão está baseada no fato de que na **subseção** anterior, os eventos musicais acontecem a cada duas notas (colcheias) e nesta os eventos acontecem a cada três notas, ou a cada três colcheias, ou seja, por meio da rítmica que possui sons acentuados mais esparsos em relação à **subseção** anterior. Portanto, a escrita que Villa-Lobos utiliza não nos deixa perceber o *piú mosso*. Todavia, se o compositor escreveu, é porque havia a intenção de que esse trecho soasse mais



rápido que o anterior. Nesse sentido, quão mais rápido precisa ser tocada a **subseção A2**? A análise de gravações evidencia que a média dos intérpretes dobra o andamento em relação à **subseção A1**, contudo, se o andamento escolhido de **A1** for 88 para semínima, recomenda-se 104 para mínima em **A2**, pois o mais importante é a proporção em relação ao tempo que vem antes. Uma possibilidade interpretativa é engrenar o *più mosso* aos poucos, realizando um acelerando a partir do c. 13.

Para a construção da sonoridade desta **subseção A2**, sugere-se enfatizar os *rf>p* com toque mais beliscado, com som claro e brilhante, especialmente quando há o Dó agudo, mais rítmico e atacado. Será que podemos considerar *rf>p* como *fp*? Tendo em vista que não há a indicação *fp* na *Prole do Bebê n.º 2*, parece-nos apropriado considerar desta maneira. Há apenas um outro lugar na suíte onde é encontrada essa notação, na peça *O Cavalinho de Pau* (Figura 8.3)

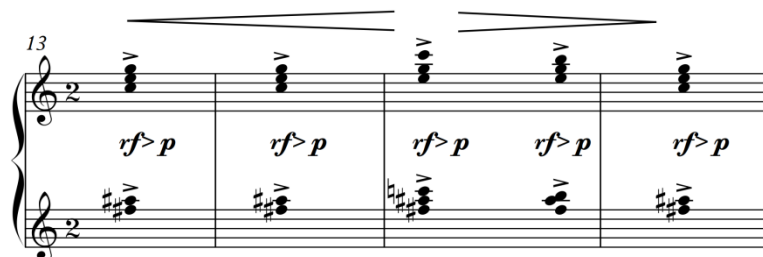
Figura 8.3 – *rf>p* em *O Cavalinho de Pau*, c. 63-64.



Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Quanto à condução desta passagem, aconselha-se frasear os acordes notados com *rf>p* conforme a figura a seguir.

Figura 8.4 – Condução dos acordes acentuados em *O Ursozinho de Algodão*, c. 13-16.



Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

A partir do c. 20, pode-se iniciar um crescendo (inclusive de pedal) dada a insistência rítmica do acorde com a nota Sol no agudo (Figura 8.2 em azul) em direção ao ponto culminante desta **subseção** no c. 25. No c. 26, recomenda-se diluir a rítmica que organiza colcheias e semicolcheias em grupos de 2, 3, 3 e 4, não marcando cada célula rítmica. Interessante notar que, apesar da indicação *poco rall.*, a escrita prevê um acelerando escrito

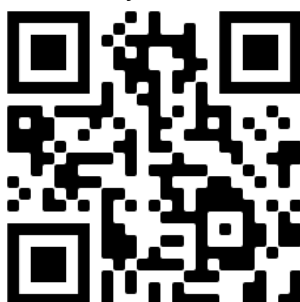
em direção ao *poco meno mosso* (c. 27). Nesse caso a escrita não colabora com a intenção do compositor. Uma maneira de resolver tal questão é realizar um *rallentando* generoso nas semicolcheias. No intuito de otimizar a complexidade de realização desta **subseção**, escolheu-se organizar diferente a disposição das notas nas duas mãos (Exemplo 8.5). Um procedimento de estudo para esta passagem é estudar a mão esquerda separada com progressão metronômica (Exemplo 8.6), valorizando os *rf>p* e as demais notas *pp*, controlando o Ré# para que não haja um crescendo por meio desta nota.

**Exemplo 8.5** – Dedilhados para a **subseção A2** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 13-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.6** – Mão esquerda da **subseção A2** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 13-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.8.1.3 Subseção A3 - Poco meno mosso (c. 27-36)

Esta **subseção** é melódica, *cantabile* e expressiva, em contraste com as duas **subseções** precedentes. Rítmicamente, nota-se a relação nota por nota, tendo em vista que todas são acentuadas com *tenuti*, que fazem referência justamente ao *cantabile*. Acuidade é recomendada na diferenciação dos grupos de duas colcheias e tercinas, valendo tocar expressivas e arredondadas as tercinas. Considerando a dinâmica *f* precedente e a *fff* que está por vir, considerou-se também *f* este trecho. Quanto ao fraseado, tem-se a indicação do compositor para conduzir até o acorde com a nota Sol no agudo, conforme a figura a seguir.

Figura 8.5 – Condução melódica na **subseção** A3 de *O Ursozinho de Algodão*, c. 27-28.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Nos c. 32-33, o caráter muda de melódico para rítmico, tendo em vista o emprego de síncopas na mão direita. Salienta-se que as primeiras notas no registro grave do piano aparecem nesse momento. Recomenda-se tocar os tempos 4 e 5 do c. 32 suaves, no intuito de ouvir a continuidade da frase, já no c. 33, realizar um crescendo nos tempos 4 e 5 em direção ao c. 35 é recomendável. Para que a apogiatura do c. 35 soe mais clara, forte e rápida, sugere-se tocar o Dó bequadro com a mão esquerda. Quanto à pedalização desta **subseção**, cabe explorar  $\frac{1}{2}$  pedal ou  $\frac{1}{3}$  do pedal tendo em vista a articulação e as notas longas no componente inferior da mão esquerda.

Figura 8.6 – Subseção A3 de *O Ursozinho de Algodão*, c. 27-36.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

## 2.8.2 Seção B (c. 36-75)

A **Seção B** de *O Ursozinho de Algodão* é um discurso musical que direciona para a canção folclórica, constituída na primeira parte (c. 36-65) por uma textura de melodia acompanhada. O caráter é *animato*, como bem indicou o compositor. Segundo Homero de Magalhães (1994, p. 247), “a **parte B** (c/37 a 75) entra com uma nova figuração percussiva de mãos alternadas e novo Tema que anunciam a Dança do Índio Branco de 1936”. Tal associação pode ser observada nos exemplos e figuras a seguir.

**Exemplo 8.7** – Semicolcheias alternadas na *Dança do Índio Branco*, por Nelson Freire.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Exemplo 8.8** – Semicolcheias alternadas na *Seção B* de *O Ursozinho de Algodão* por Hamelin.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Figura 8.7** – Semicolcheias alternadas na *Dança do Índio Branco*, c. 1-23.

The musical score for Exemplo 8.7 consists of five systems of piano and bass clef staves. The first system starts with a piano (*mf*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece. The third system includes a trill in the right hand and a dynamic change to fortissimo (*fff*). The fourth system shows a change in time signature to 3/4. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Arthur Napoleão).

Figura 8.8 – Semicolcheias alternadas na Seção B de *O Ursozinho de Algodão*, c. 36-57.

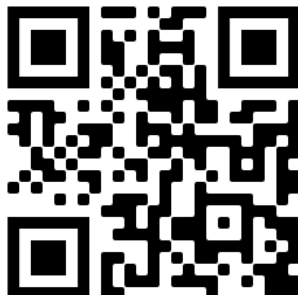
The image displays a musical score for the piece 'O Ursozinho de Algodão' by Villa-Lobos, specifically the section from measures 36 to 57. The score is written for piano and consists of six systems of music. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes, while the left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of alternating semibreves. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *en dehors*, and *ff* (fortissimo). The tempo marking is *animato*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/2. The score is numbered with measure numbers 36, 41, 44, 47, 50, and 54.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Embora haja divergências entre os andamentos dessa peça, todos os intérpretes concebem esse *animato* mais rápido que o início, e há de se considerar o caráter, que não condiz com tocar lento o Tema. Tecnicamente, esse é o trecho de maior complexidade de resolução, tendo em vista a hierarquia indicada pelo compositor com acentos em todas as notas da melodia em *mf en dehors*. Ou seja, o acompanhamento em semicolcheias alternadas entre as mãos deve soar num plano sonoro consideravelmente inferior ao do Tema. Para tanto, recomenda-se praticar as semicolcheias separadamente priorizando igualdade de som (Exemplo 8.9), pois há uma tendência de as notas simples da mão direita soarem de um jeito e as oitavas da mão esquerda de outro. Por outro lado, pode-se tocar com pequenas inflexões de frase para gerar movimento, especialmente quando há notas longas no Tema. Quanto ao Tema, recomenda-se

praticá-lo separadamente com toque profundo e sonoro, *legato* e muito conduzido (Exemplo 8.10). Ao tocar o Tema e as semicolcheias, a prioridade será o equilíbrio entre eles. No c. 43-44, por exemplo, recomenda-se crescer bastante no Tema e não nas oitavas.

**Exemplo 8.9** – Semicolcheias da **Seção B** com igualdade em *O Ursozinho de Algodão*, c. 36-49.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

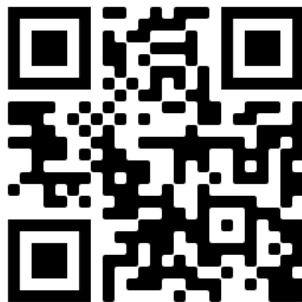
**Exemplo 8.10** – Tema da **Seção B** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 40-49.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

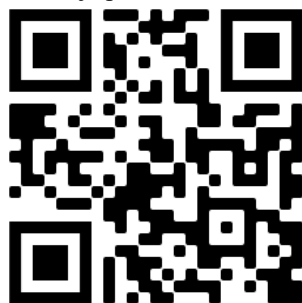
Entre os c. 58-66, o desafio de equilíbrio é ainda maior, pois uma nova frase do Tema surge em dinâmica *p*, dessa vez em oitavas, enquanto o acompanhamento permanece inalterado em semicolcheias. Deste modo, cabe estudar para controlar ainda mais o acompanhamento, tendo em vista que o equilíbrio deverá ser mantido apesar da dinâmica *p* do Tema. A construção dessa nova frase do Tema compreendida entre os c. 58-66 eleva por degraus a tessitura da região média para a região aguda do instrumento, a saber: primeiro degrau entre os c. 58-60, segundo degrau entre os c. 61-62 e o terceiro degrau “liberta-se” a partir do c. 63, ascendendo rapidamente em direção ao primeiro tempo do c. 67. Para tanto, vale estudar separadamente esta frase em crescendo gradativo, como indicado pelo compositor a partir do c. 60 (Exemplo 8.11). Como procedimento de estudo, recomenda-se, além de tocar separadamente Tema e acompanhamento, o estudo lento com progressão gradativa de metrônomo, sempre priorizando a questão do equilíbrio. No intuito de aliviar a complexidade técnica, foram exploradas algumas possibilidades de arranjo, passando algumas notas da mão direita para a mão esquerda (Exemplo 8.12).

**Exemplo 8.11** – Construção do Tema em oitavas da **Seção B** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 58-67.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.12** – Possibilidade de arranjo para **Seção B** de *O Ursozinho de Algodão*, c. 58-65.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Figura 8.9** – Complexidade técnica em detrimento do Tema em oitavas em *O Ursozinho de Algodão*, c. 58-67.

The musical score for Figure 8.9 is presented in three systems. The first system (measures 58-60) features a piano part with a dynamic marking of *p* and a violin part with accents. The second system (measures 61-63) includes a *cresc.* marking in the piano part and continues the melodic lines. The third system (measures 64-67) shows a violin part with a *8va* marking and a piano part with triplets and a *cresc.* marking. The final measure (67) is marked *anim.* and features a triplet in the piano part.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Entendendo a importância dos âmbitos de dinâmica para a **Seção B**, elucidam-se as indicações do compositor por meio da tabela a seguir.

Tabela 8.2 – Dinâmica em *O Ursozinho de Algodão*.

Compassos	Dinâmica
36	<i>p</i> para o acompanhamento
40	<i>mf en dehors</i> para o Tema
44	<i>ff</i> para o Tema
50	<i>f</i> para o Tema
54	<i>ff</i> para o Tema
58	<i>p</i> para o Tema e para o acompanhamento
60-61	Indicação de <i>crescendo</i>
66	Indicação de <i>crescendo</i>
71	<i>p</i> indicado para a anacruse do c. 72
72-74	Chaves de som em <i>crescendo</i>

Fonte: Elaboração própria.

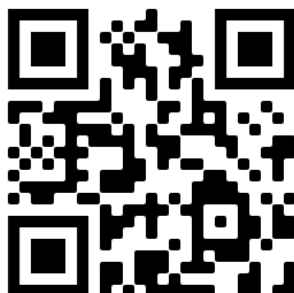
Tendo em vista as indicações da tabela anterior, recomenda-se não retomar a dinâmica e sim, criar um fluxo contínuo de crescendo que terá como ponto culminante o c. 67. Para tanto, sugere-se evidenciar sonoramente as duas últimas colcheias do c. 66 na mão direita e, ao atingir o clímax, diminuir gradativamente em direção à dinâmica *p*, considerando suave a mão esquerda entre os c. 67-71. Nestes mesmos compassos, é importante tocar a ideia musical da mão direita como um todo, sem repartir, buscando agrupar os motivos de três acordes paralelos de modo que se tenha a sensação de um gesto (Exemplo 8.13). Tendo em vista a complexidade rítmica gerada em detrimento da junção das duas mãos em polirritmia, sugere-se praticar essa passagem lentamente, sentindo a disparidade de movimento entre uma mão e outra (Exemplo 8.14).

Figura 8.10 – Transição para a Seção C em *O Ursozinho de Algodão*, c. 65-75.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

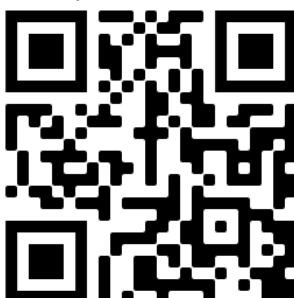


**Exemplo 8.13** – Agrupamento dos motivos da mão direita em *O Ursozinho de Algodão*, c. 67-72.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.14** – Coordenação em *O Ursozinho de Algodão*, c. 67-72.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Há entre os c. 72-74 um prenúncio do Tema da canção folclórica *Carneirinho, carneirão*, evidenciado pelo motivo inicial Mi-Fá-Sol. Para tanto, pode-se estudar a condução apenas pelos acordes de Dó maior para construir a ideia do todo (Exemplo 8.15). Depois, realizar um movimento sutil de pulso de baixo para cima, sentindo que o peso passa de um dedo para o outro. Nesse sentido, o acorde de Dó maior na mão direita será tocado para cima e para frente, considerando que os dedos 3 e 4 para as notas Mi e Fá precisam voltar rápido (Exemplo 8.16).

**Exemplo 8.15** – Condução dos acordes do motivo da canção folclórica em *O Ursozinho de Algodão*, c. 72-75.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.16** – Movimento para a realização do prenúncio da canção folclórica *Carneirinho, Carneirão* em *O Ursozinho de Algodão*, c. 72-74.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nesta **Seção B**, a pedalização apresenta desafios para os intérpretes, tendo em vista as indicações de dinâmica, articulação e mudanças de tessitura. Assim, recomenda-se o uso de  $\frac{1}{4}$  de pedal entre os c. 36-57, onde o Tema é notado com *mf, f* ou *ff*; quando surge o Tema em oitavas com dinâmica *p*, pode-se abaixar um pouco mais o pedal direito, chegando à  $\frac{1}{2}$  alcance. Isso impede que o timbre do acompanhamento seja alterado. Entre os c. 67-71, sugere-se ainda não utilizar o pedal em todo seu alcance, tendo em vista os *staccati* indicados e a percepção do motivo inicial da melodia folclórica no c. 72. Finalmente, entre os c. 72-75, um crescendo generoso de pedal pode auxiliar o crescendo de intensidade sonora chegando ao alcance total do pedal direito nos c. 74-75.

### 2.8.3 Seção C (c. 76-116)

A canção folclórica *Carneirinho, carneirão* é apresentada nesta **Seção** em caráter muito alegre, *molto energico*, em dinâmica ***ff***. Curiosamente, esta é a única canção folclórica da suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* que Villa-Lobos não deforma, pelo contrário, ela é utilizada no mesmo padrão rítmico apresentado no *Guia Prático*, a não ser pelo fato de, em outros contextos, essa melodia aparecer de forma suave. Assim, pode-se depreender que em *O Ursozinho de Algodão*, a canção folclórica atingiu seu triunfo emocional.

Figura 8.11 – *Carneirinho, carneirão* em *O Ursozinho de Algodão*, c. 75-83.

Poco piu mosso (♩ = 92)

75

rit.

***ff*** *molto energico*

*rf*

80

***ff*** *p*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 8.12 – *Carneirinho, carneirão* em *Guia Prático*.

Allegro non troppo (♩ = 88)

5

***p*** Car - nei ri - nho, car - nei - rão, nei - rão, nei - rão, O - lhae p'ro céu, O - lhae p'ro

8

chão, p'ro chão, p'ro chão Manda El Rei Nos-so Se nhor, Se-nhor, Se-nhor Pa-ra nós nos le - van-tar mos.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

A seguir, nota-se o emprego desta mesma canção folclórica em contexto mais delicado, na *Cirandinha n.º 9 “Carneirinho, carneirão”*:

Figura 8.13 – *Carneirinho, Carneirão* em *Cirandinhas*, c. 22-29.

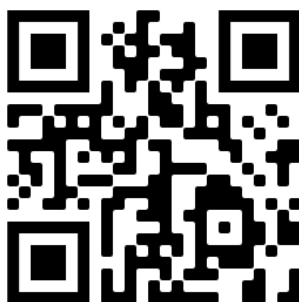
Menos (♩ = 88)

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 22 to 25, and the second system covers measures 26 to 29. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. A piano dynamic (*p*) is indicated at the beginning of the first system.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Irmãos Vitale).

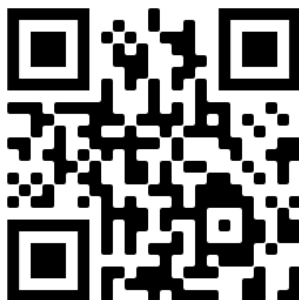
No que diz respeito à construção desse trecho, sugere-se estudar os acordes sem a melodia, priorizando a diferenciação dos mesmos por suas cores harmônicas (Exemplo 8.17). Quanto à pedalização, é importante concebê-la economicamente no intuito da canção soar mais rítmica, não obstante, observa-se pausas no acompanhamento. O que não é recomendável é ouvir o Tema muito pedalizado em alguns compassos e sem pedal em outros, pois isso altera o timbre da melodia. Contudo, nota-se a beleza desta passagem justamente quando o Tema é ouvido sem o acompanhamento em acordes. Nesse sentido, pensar em  $\frac{1}{2}$  pedal ou  $\frac{3}{4}$  de pedal é uma alternativa para essa problemática. Em outras palavras, o timbre da melodia deve permanecer inalterado apesar da diferença de duração do acompanhamento em semínimas e colcheias, principalmente em termos de articulação, evitando-se trechos *legato* e trechos *non legato/staccato*. Outro procedimento de estudo é tocar o Tema com nota simples e a mão esquerda normal, com o timbre da melodia inalterado (Exemplo 8.18).

**Exemplo 8.17** – Condução harmônica de *Carneirinho, carneirão* em *O Ursozinho de Algodão*, c. 76-79.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 8.18** – Tema em nota simples junto com a mão esquerda em *O Ursozinho de Algodão*, c. 76-83.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Quanto ao andamento, nota-se nesta **Seção** a única indicação de metrônomo da peça:  $\text{♩} = 92$ , aliada a expressão *Poco più mosso*, o que gera conflito se pensarmos que o *animato* da **Seção** anterior foi concebido em torno de 112-116 para semínima. Contudo, pode-se imaginar dois motivos para a indicação do *Poco più mosso* de Villa-Lobos: 1) o *rall.* do c. 74 e o *rit.* do c. 75. Neste caso, podia ser que o compositor quisesse deixar evidente que, apesar de haver uma diminuição brusca do tempo nos compassos precedentes o Tema deve seguir avante e *molto enérgico*, como bem diz a letra da canção “para nós nos levantarmos”; 2) a outra possibilidade é que Villa-Lobos pode ter indicado esse *Poco più mosso* em conformidade com o andamento inicial da peça, tocado por este pesquisador em torno de 84 para semínima. De uma forma ou de outra, a indicação está mais que justificada porque há de fato uma animação no caráter musical, que gera a ideia de que a passagem está sendo tocada mais depressa.

Entre os c. 83-91, tem-se no componente inferior da mão direita um discurso musical secundário em dinâmica *p*, cabendo estudar somente a voz superior da mão direita com intuito de organizá-la ritmicamente e com fraseado, primeiro sem os *rf>* e depois com *rf>* (Exemplo 8.19). Em seguida, acrescentar a esse Tema secundário a mão esquerda (Exemplo 8.20). Ao realizar esse conjunto de notas em dinâmica *p*, é possível ouvir a nota longa da mão direita que perdura 4 compassos (c. 83-86). Quando a nota longa da mão direita desaparece, o discurso musical sugere uma espécie de tropeço, dando a entender que o ursinho de algodão está ficando sem corda. A dinâmica do todo retorna de fato no *ff* do c. 91, sugerindo que os c. 83-91 sejam concebidos realmente em *p*.

Figura 8.14 – Tema secundário no componente inferior da mão direita em *O Ursozinho de Algodão*, c. 83-91.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 8.19 – Tema secundário de *O Ursozinho de Algodão*, c. 83-87.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Exemplo 8.20 – Tema secundário em nota simples junto com a mão esquerda em *O Ursozinho de Algodão*, c. 83-87.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nos c. 92-104, o Tema de *Carneirinho*, *carneirão* faz sua reapresentação, com alterações apenas no c. 101 com o *rff* que desta vez inclui a nota superior da mão direita (Figura 8.15 em azul).

Figura 8.15 – Reprise de *Carneirinho, carneirão* em *O Ursozinho de Algodão*, c. 92-104.

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 92-95) begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of chords with accents. The second system (measures 96-99) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo to *ff*. The third system (measures 100-104) begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords with accents. A blue circle highlights a specific note in measure 100.

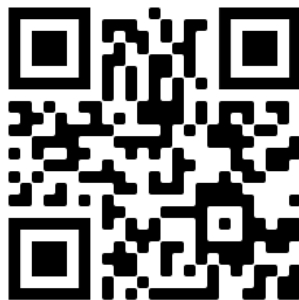
Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Os c. 105-116 representam um fluxo de crescendo até o *Molto Vivo*, como que transformando o “ursinho fofo” neste novo personagem que está por vir. Salienta-se a importância de iniciar o crescendo apenas no lugar indicado na partitura, considerando o início do c. 106 em dinâmica *p*. Desse modo, a *coda* surgirá de maneira mais impactante. Vale lembrar que entre os c. 110-114, os acentos notados na terceira colcheia de cada tempo da mão esquerda devem ser audíveis na textura (Exemplo 8.21). Por fim, nota-se o *cresc. animando* indicados nos c. 106-107: o crescendo pode elevar a dinâmica até *mf* no segundo tempo do c. 110 e diminuir a partir do segundo tempo do c. 111, já o *animando* pode ser contínuo até a indicação *a Tempo* do c. 114, como se neste ponto Villa-Lobos interrompesse as inflexões agógicas substituindo-as por um tempo estável, atentando-se para os acentos indicados e a expressão *marcato il ritmo*.

Figura 8.16 – Transformação da atmosfera musical para a *coda* de *O Ursozinho de Algodão*, c. 105-116.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Exemplo 8.21 – Acentos com importância textural na mão esquerda de *O Ursozinho de algodão*, c. 110-113.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

#### 2.8.4 *Coda* (c. 117-134)

Fantasiadamente, a *coda* por ser entendida como o “ursão” que se transformou nos compassos anteriores. A construção aponta que o “Tema do urso” nas oitavas da mão esquerda já começa em *ff*, enquanto os acordes do componente superior tocados também pela mão esquerda são organizados em três degraus, em dinâmicas *f-ff-fff*. Salienta-se que nenhum outro trecho desta peça deve soar mais sonoro que o *Molto vivo*, de modo a ser considerado este trecho como o grande clímax da peça, pelo emprego total do pedal direito e conseqüente amplitude de ressonância. O último compasso possui a indicação



mais poderosa de dinâmica, em *ffff*. Curiosamente, nota-se o Si da apogiatura com acento, nota inicial da próxima peça da suíte.

Figura 8.17 – Coda “ursão” de *O Ursozinho de Algodão*, c. 117-134.

The musical score for the Coda "ursão" of *O Ursozinho de Algodão* (measures 117-134) is presented in four systems. The tempo is marked "Molto vivo". The score is written for piano with treble and bass clefs. The first system begins with a forte dynamic (*ff*) and includes a Mezzo-Glorioso (*M.G.*) section. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system also includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system, starting at measure 131, features a large slur over a series of notes and ends with a fortissimo dynamic (*ffff*).

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

### 2.8.5 Andamentos: quadro comparativo de gravações

A tabela evidencia que não há um consenso em relação aos andamentos escolhidos para cada **Seção/subseção**. No entanto, nota-se certa coerência no que diz respeito às proporções entre elas. Assim, podemos deprender que todos os intérpretes tocam conforme os dados a seguir:

- O *Più mosso* da **subseção A2** é mais rápido que o *Animado gracioso* da **subseção A1**;
- O *Poco meno mosso* da **subseção A3** é mais lento em relação ao *Più mosso* da **subseção** anterior;
- O *Animato* da **Seção B** é mais rápido que o *Animado gracioso* do início da **Seção A**;
- O *Poco più mosso* é mais lento que o *Animato* da **Seção** anterior;
- O *Molto Vivo* da *coda* é mais rápido que o *Animato gracioso* da **subseção A1**, que o *Animato* da **Seção B** (única exceção é a gravação de Sérgio Monteiro) e mais rápido que o *Poco più mosso* da **Seção C**.

A única relação de tempo que não é consenso entre os intérpretes localiza-se entre o tempo inicial da peça, *Animado gracioso* e o *Poco più mosso* da **Seção C**. Observa-se que os intérpretes Bärenzzen, Castro, Garosi, Krinsky, Oliveira, Rubinsky e Schic optaram por tocar mais lenta a **Seção C** se comparada ao andamento inicial. As minhas gravações apresentam a mesma escolha. Já os intérpretes Brzezinska, Echániz, Hamelin e Monteiro tocam-na mais rápida que o andamento inicial da peça. Vale mencionar que esta peça foi a última a ter sua concepção musical definida, não obstante, as minhas performances posteriores às indicadas na tabela demonstram a preferência por tocar o *Poco più mosso* mais rápido que o tempo inicial da peça.

Tabela 8.3 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Ursozinho de Algodão*.

Pianistas	Animado e gracioso	Più mosso	Poco meno mosso	Animato	Poco più mosso	Molto vivo
	(c. 1-12)	(c. 13-26)	(c. 27-36)	(c. 36-75)	(c. 76-116)	(c. 117-134)
Bärentzen	♩ = 102	♩ = 102	♩ = 127	♩ = 132	♩ = 95	♩ = 148
Brzezinska	♩ = 70	♩ = 70	♩ = 123	♩ = 110	♩ = 96	♩ = 160
Castro	♩ = 104	♩ = 139	♩ = 103	♩ = 112	♩ = 100	♩ = 132
Echániz	♩ = 85	♩ = 129	♩ = 110	♩ = 150	♩ = 116	♩ = 171
Garosi	♩ = 80	♩ = 162	♩ = 79	♩ = 115	♩ = 67	♩ = 130
Hamelin	♩ = 108	♩ = 133	♩ = 120	♩ = 132	♩ = 123	♩ = 194
Krimsky	♩ = 100	♩ = 155	♩ = 130	♩ = 112	♩ = 93	♩ = 108
Monteiro	♩ = 70	♩ = 98	♩ = 153	♩ = 148	♩ = 104	♩ = 142
Oliveira	♩ = 87	♩ = 89	♩ = 124	♩ = 112	♩ = 74	♩ = 141
Rubinsky	♩ = 86	♩ = 174	♩ = 104	♩ = 110	♩ = 80	♩ = 126
Schie	♩ = 88	♩ = 166	♩ = 115	♩ = 109	♩ = 76	♩ = 144
Vacher	♩ = 80	♩ = 154	♩ = 117	♩ = 118	♩ = 96	♩ = 140
Gonçalves <sup>70</sup>	♩ = 104	♩ = 178	♩ = 122	♩ = 120	♩ = 92	♩ = 148
Gonçalves <sup>71</sup>	♩ = 95	♩ = 171	♩ = 116	♩ = 99	♩ = 92	♩ = 145

Fonte: Elaboração própria.

<sup>70</sup> Performance de 12/07/2011<sup>71</sup> Performance de 19/06/2022

## 2.9 O LOBOZINHO DE VIDRO

A última peça da suíte *Prole do Bebê n.º 2 “Os Bichinhos”* intitulada *O Lobosinho de vidro* é também a mais longa da série, com duração aproximada de 5 minutos e onze páginas. Trata-se de uma escritura monumental, com um pianismo que aborda amplamente o instrumento e o instrumentista em muitas possibilidades timbrísticas, sonoras e gestuais. Segundo Souza Lima (1969, p. 55), *O Lobosinho de Vidro* é “um magnífico fecho” para a série. Dentre os muitos problemas técnico-pianísticos para a realização desta obra, salientam-se notas repetidas e saltos. O ambiente musical é ágil como um lobinho e a textura, por vezes, nos remete à um vidro que estilhaça de tanto ser percutido, tamanha a rugosidade e brilhantismo. Além disso, percebe-se um tom ameaçador de “lobo-mau” perto do fim. “O autor explora dissonâncias, 2as., 7as., ‘clusters’ e a peça é gigantizada. Este lobosinho morde!...” (MAGALHÃES, 1994, p. 255). A forma é um **A-B-A’** e *coda*, sendo que a **Seção B** possui uma escrita virtuosística, vigorosa e bastante rapsódica, no que diz respeito às várias mudanças de andamento, caráter, textura, tessitura e dinâmicas, conforme a tabela a seguir.

**Tabela 9.1** – Forma em *O Lobosinho de Vidro*.

Seção	A	B					A’	Coda
		B1	B1’	T*	B2	B3		
Compassos	1-61	62-82	83-103	104-112	113-121	122-133	134-164	165-181
Andamento	<i>Presque Vif</i>	<i>Un peu martial</i>	<i>Un peu martial</i>	<i>Toujours animé</i>	<i>Moins animé</i>	<i>Marché</i>	<i>Tempo Iº</i>	<i>a Tempo Iº</i>
		↓	↓					
		<i>Un peu Lent</i>	<i>Lent (reprise alterada)</i>					

\* T = Transição

Fonte: Elaboração própria.

### 2.9.1 Seção A (c. 1-61)

Uma massa sonora<sup>72</sup> se forma a partir de uma única nota que, ao repetir-se, adquire outras notas até formar um conglomerado e culminar num acorde longo em *fff* (Figura 9.1). O fluxo é contínuo e conta com a alternância de mãos organizada pelo compositor

<sup>72</sup> Para maiores informações, ver subcapítulo 1.2.1.7.

imbuindo uma rítmica implícita na ambientação musical. Homero de Magalhães (1994, p. 249) explica que “A peça inicia-se com um desenho percutido com as duas mãos, brasileiro, batucado, nervoso e tenso, ‘Presque vif’ que começa no Si central, ao qual se vão adicionando notas (como formando um ‘cluster’) até o acorde do c/11”.

Figura 9.1 – Massa sonora em *O Lobosinho de Vidro*, c. 1-11.

Presque vif (♩ = 108)

PIANO

*mf*

*Le mouvement bien mesuré au metronome*

*cresc.* *poco* *a* *poco*

5

*crescendo sempre, ma senza accelerare*

9

*Très peu rall.*

*ff*

*Un peu moins en dehors*

*ff*

*toujours*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Quando se falou em rítmica implícita, pensou-se em conceber as semicolcheias com igualdade de som e duração, pois, em detrimento da alternância de mãos, a rítmica será perceptível. Para o intérprete, salienta-se a importância de os dedos voltarem da tecla com velocidade. Sugere-se também colocar um pouco de pedal para abrir a ressonância do instrumento, mas bem pouco, para garantir que os *staccati* não sejam comprometidos inicialmente. Nos compassos que antecedem o ponto culminante (c. 11), cabe o acionamento do pedal direito de forma ampla, tendo em vista que ele auxiliará no crescendo em direção às dinâmicas *fff* e *ffff* (Exemplo 9.1). No processo de aprendizado da peça, recomenda-se estudar todos os trechos de notas repetidas com progressão metronômica entre 60-108 para semínima.

**Exemplo 9.1** – Notas repetidas e pedalização em *O Lobosinho de Vidro*, c. 1-11.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Vale mencionar as indicações do compositor: *Le mouvement bien mesure au metronome*<sup>73</sup> e *crescendo sempre, ma senza accelerare*<sup>74</sup>. Ao chegar no ponto culminante *Un peu moins*<sup>75</sup>, tem-se um belo enlace textural com três componentes que parecem sair de dentro do acorde: um Tema na mão direita; um lamento no componente superior da mão esquerda e a faixa sonora no componente inferior da mão esquerda (Figura 9.2). Assim, cabe estudar em todas as passagens do *Un peu moins* cada componente separadamente a fim de defini-los sonora e musicalmente.

**Figura 9.2** – Componentes texturais de *Un peu moins* de *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Un peu moins en dehors'. The first system covers measures 11 to 13, and the second system covers measures 14 to 16. The notation is written for piano, with a treble clef and a 3/8 time signature for the right hand, and a bass clef and 3/8 time signature for the left hand. The right hand part consists of a melodic line with triplets and slurs. The left hand part features a complex texture with repeated notes and slurs. Performance instructions include 'ff', 'toujours', and 'egalement fort, très rythmé et bien serré'.

<sup>73</sup> Do francês: o movimento bem medido pelo metrônomo.

<sup>74</sup> Do italiano: crescendo sempre, mas sem acelerar.

<sup>75</sup> Do francês: um pouco menos.

Un peu moins  
en dehors

toujours egalement fort, très rythmé et bien serré

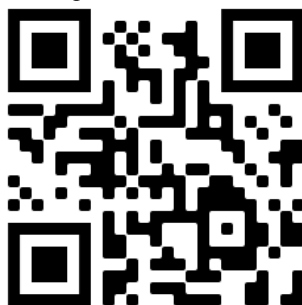
Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

O Tema 1, é a melodia em uníssono indicada com cunha pelo compositor (c. 11-16); já o Tema 2, é a melodia apresentada em oitavas, indicadas com acentos (c. 27-31). Parece-nos que ambos os Temas tocados pela mão direita terão a proeminência textural em suas respectivas passagens. Para as cunhas, pode-se utilizar um toque percussivo, porém conduzido, (Exemplo 9.2) para todas as alturas da frase, no intuito de unificar o timbre da mesma e diferenciá-las dos acentos no lamento da mão esquerda. Quanto às oitavas no Tema 2 (Exemplo 9.3), os acentos indicados nos levam a crer que Villa-Lobos as pensou ainda mais expressivas e arrebatadoras que o Tema 1 (Figura 9.3).

**Figura 9.3** – Temas 1 e 2 de *Un peu moins* de *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16 e 27-31.

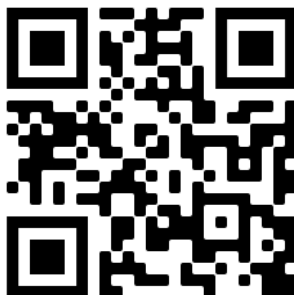
Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 9.2** – Tema 1 de *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Exemplo 9.3** – Tema 2 de *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 27-32.

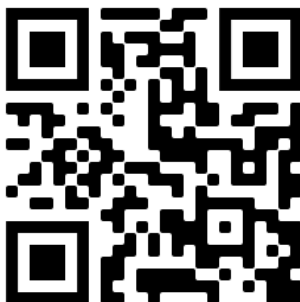


Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

O lamento da mão esquerda notado com acento é de responsabilidade do polegar da mão esquerda, requerendo do intérprete uma individualização sonora deste dedo em relação aos demais da mesma mão (Exemplo 9.4). Por fim, temos a faixa sonora contínua em terceiro plano. Após estudados os componentes texturais individualmente, cabe realizar-se algumas combinações e, por fim, praticar todos os componentes simultaneamente.

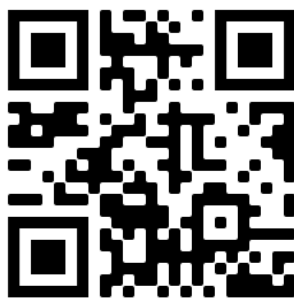
1. Tema e lamento (Exemplo 9.4);
2. Tema e faixa sonora (Exemplo 9.5);
3. Lamento e faixa sonora (Exemplo 9.6).

**Exemplo 9.4** – Tema e lamento em *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.5** – Tema e faixa sonora em *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

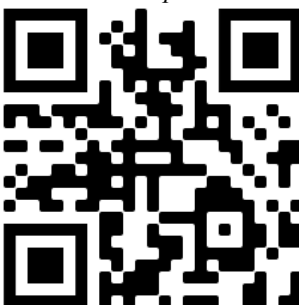


**Exemplo 9.6** – Lamento e faixa sonora em *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.7** – Junção dos componentes em *Un peu moins* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 11-16.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Em suma, a **Seção A** se constitui dessas ambientações musicais em alternância: uma parte percussiva e obstinada que cresce e culmina no Tema expressivo. Do ponto de vista interpretativo, salienta-se que na primeira vez, há entre a parte rítmica e o Tema a indicação *Très peu rall*<sup>76</sup> e, na segunda vez, a ponte entre a parte rítmica e a melódica é realizada *très mesuré*<sup>77</sup> e *juste en mesuré*<sup>78</sup>. No c. 15, recomenda-se não retomar a dinâmica e sim seguir o fluxo direcional para a semínima do c. 16. Um gesto rápido e descendente (Figura 9.4 em vermelho) emenda essa primeira parte na segunda, lembrando que a cesura entre a semínima e as fusas é curta, apenas uma pausa de semicolcheia. As oitavas acentuadas (Figura 9.5 em vermelho) em *Vif* com *aceleré*<sup>79</sup> direcionam ao Tempo I que retoma a parte rítmica.

<sup>76</sup> Do francês: muito pouco *rallentando*.

<sup>77</sup> Do francês: muito mesurado.

<sup>78</sup> Do francês: apenas no tempo.

<sup>79</sup> Do francês: Vivo com acelerando.

Figura 9.4 – Temas 1 de *Un peu moins de O Lobosinho de Vidro*, c. 10-16.

10 *ff* *Très peu rall.*

11 *Un peu moins en dehors* *fff*

12 *egalemeent fort, très rythmé et bien serré*

15 *très mesuré*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 9.5 – Temas 2 de *Un peu moins de O Lobosinho de Vidro*, c. 26-31.

26 *ff* *juste en mesure*

27 *très mesuré*

28 *Un peu moins* *fff*

29 *toujours egalemeent fort et très rythmé*

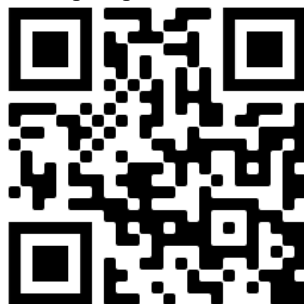
30 *très mesuré*

31 *accélééré*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Um procedimento de estudo válido para o trecho dos c. 30-31 é começar a tocar do c. 27 com as duas mãos e, quando chegar no c. 31, tirar a mão direita e tocar só a mão esquerda, isso trará mais consciência do acelerando e precisão para a chegada no Tempo I seguinte, conforme exemplo a seguir:

**Exemplo 9.8** – Procedimento de estudo para precisão rítmica em *O Lobosinho de Vidro*, c. 30-31.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

A passagem que compreende os c. 48-61 apresenta alta complexidade pianística, especialmente os c. 54 e 61 (Figura 9.6). Algo que auxilia é tocar expressivamente a mão esquerda e rítmica a mão direita, pois quanto maior a distinção sonora, melhor para a coordenação das mãos. A seguir, outros procedimentos de estudo que auxiliam na realização técnico-pianística dos compassos mencionados (54 e 61):

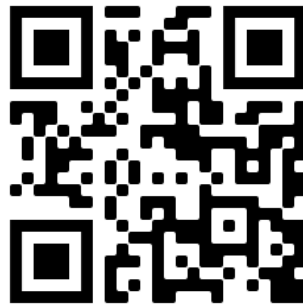
1. Tocar a mão esquerda tal como está e, apenas o primeiro tempo da mão direita (Exemplo 9.9);
2. Tocar a mão esquerda tal como está e, apenas o segundo tempo da mão direita (Exemplo 9.10);
3. Tocar a mão direita tal como está e, apenas o primeiro tempo da mão esquerda (Exemplo 9.11);
4. Tocar a mão direita tal como está e, apenas o segundo tempo da mão esquerda (Exemplo 9.12).

**Figura 9.6** – Complexidade de execução em *O Lobosinho de Vidro*, c. 54-61.

The musical score shows two systems of music. The first system starts at measure 54 and ends at measure 61. It features a complex piano accompaniment with triplets and dynamic markings like *ff* and accents. The second system starts at measure 59 and ends at measure 61, showing a continuation of the piano accompaniment with triplets.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

**Exemplo 9.9** – Mão esquerda com o primeiro tempo da mão direita em *O Lobosinho de Vidro*, c. 54-55 e 61-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.10** – Mão esquerda com o segundo tempo da mão direita em *O Lobosinho de Vidro*, c. 54-55 e 61-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.11** – Mão direita com primeiro tempo da mão esquerda em *O Lobosinho de Vidro*, c. 54-55 e 61-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

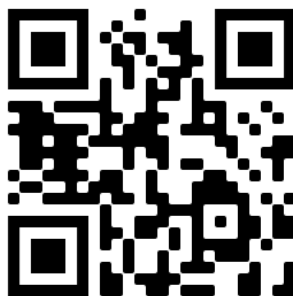
**Exemplo 9.12** – Mão direita com segundo tempo da mão esquerda em *O Lobosinho de Vidro*, c. 54-55 e 61-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Tendo em vista que os acordes podem comprometer a clareza das notas repetidas precedentes e procedentes, recomenda-se tocar os c. 48-61 sem os acordes notados com *rff*> (Exemplo 9.13). Outra possibilidade interessante é tocar a mesma passagem sem a mão direita nos c. 54 e 61 e depois o inverso, com a direita e sem a esquerda (Exemplo 9.14). Todos os procedimentos mencionados podem ser estudados com metrônomo entre 60-108 para semínima.

**Exemplo 9.13** – Procedimento de estudo sem os acordes em *rff*> em *O Lobosinho de Vidro*, c. 48-61.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.14** – Procedimento de estudo com omissão de elementos em *O Lobosinho de Vidro*, c. 48-62.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Assim, tem-se a seguinte estrutura formal na **Seção A**: **ab-ab'- ab-a''**.

**Tabela 9.2** – Estrutura formal na **Seção A** de *O Lobosinho de Vidro*.

Seção	A			
<b>Estrutura</b>	<b>ab</b>	<b>ab'</b>	<b>ab</b>	<b>a''</b>
<b>Compassos</b>	1-16	17-31	32-47	48-61
<b>Descrição</b>	Parte rítmica e Tema 1	Parte rítmica e Tema 2	Parte rítmica e Tema 1	Parte rítmica

Fonte: Elaboração própria.

Dentre os aspectos mais relevantes desta **Seção A** está o contraste que precisa ser evidenciado entre as partes rítmicas/percussivas e os Temas. Isto é, sempre que aparece a expressão *en dehors* a atmosfera musical muda ao tocar-se os Temas e o lamento da mão esquerda com contorno, *cantabile* e muita expressividade, em contraste com a parte rítmica precedente. Conforme mencionado, não há necessidade de acentuar a rítmica nos trechos de notas repetidas, já que é implícita na alternância das mãos. O Andamento indicado pelo compositor é preciso e, para os trechos *Un peu moins*, recomenda-se um metrônomo em torno de 80 para semínima. Por fim, salienta-se que o retorno para as notas repetidas precisa ser feito com precisão, em clima de *moto perpetuo*. O manuscrito do rascunho (Figura 9.7) não apresenta indicações de dinâmica, tratando-se provavelmente de um dos processos finais da composição. No entanto, é interessante perceber o símbolo de retorno que não é presente na partitura editada.

Figura 9.7 – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de *O Lobosinho de Vidro*, MVL 1993-21-0363, p. 1.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Parte do Bebê (N.º 2) O Lobosinho de Vidro". The manuscript is written on aged, yellowed paper and consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. There are several corrections and scribbles throughout the piece, particularly in the second and fourth systems. A circled number "01" is in the top right corner. At the bottom right, there is a signature "D.G." and a large scribble.

Fonte: manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

## 2.9.2 Seção B (c. 62-133)

### 2.9.2.1 Subseção B1 *Un peu martial – Un peu lent* (c. 62-82)

Em *Un peu martial*, os cinco primeiros compassos consistem numa construção em direção ao *fortíssimo* do c. 67, em caráter marcial, avante. As indicações de dinâmica e chaves de som demonstram a intenção musical do compositor para a condução, assim, salienta-se a importância de priorizar tal condução de modo a conceber o *mf* como a dinâmica mais suave da peça, já que não aparece na partitura a dinâmica *p*.

Figura 9.8 – Condução na subseção B1 de *O Lobosinho de Vidro*, c. 62-67.

Un peu martial (♩ = 88)

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 62-64) is in 2/4 time with a tempo of 88. It features a piano accompaniment with dynamic markings of *ff*, *mf*, and *ff*. The right hand has triplets and accents, while the left hand has block chords and triplets. The second system (measures 65-67) starts with a key signature change to one sharp (F#) and includes a *cresc.* marking. The right hand continues with triplets and accents, while the left hand has block chords and triplets. A dynamic marking of *ff* is present at the end of measure 67.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

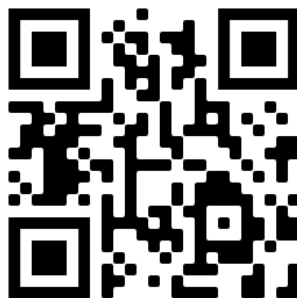
No c. 63, pode-se pensar no *ff* como consequência do crescendo proveniente do compasso anterior, ao invés de um acento e, na cabeça do c. 64, nota-se a dinâmica *mf*, contudo, não foram encontrados intérpretes que optem por realizá-lo. A análise de gravações evidenciou que o *mf* foi entendido como uma inconsistência da edição, já que os pianistas tocam o primeiro tempo do c. 64 na mesma intensidade sonora do primeiro tempo do c. 63, ou seja, em dinâmica *ff*. Caso se opte por realizar o *mf* como está escrito, pode-se conceber a ideia musical como um fluxo de crescendo contínuo do segundo tempo do c. 63 até o c. 67. Uma maneira de escalonar a intensidade sonora é tocar o c. 65 *mf* e o c. 66 *f*, a fim de chegar *ff* no c. 67. Tendo em vista o caráter marcial e a profusão de acentos, considerou-se pedalizar economicamente esse trecho (Exemplo 9.15), utilizando o pedal de apoio<sup>80</sup>, ou ainda manter meio pedal baixado por mais tempo. A

<sup>80</sup> Pedal de apoio ou pedal rítmico é o termo utilizado para indicar que o pedal abaixa junto com os dedos, simultaneamente.



tendência é modificar a articulação em detrimento da pedalização, o que não é aconselhável. O timbre dos acordes pode ser construído a partir de um suave equilíbrio entre mão direita e mão esquerda, com predominância da mão direita. O toque foi concebido com a mão estruturada (fôrma) em cada acorde, exigindo energia dos dedos.

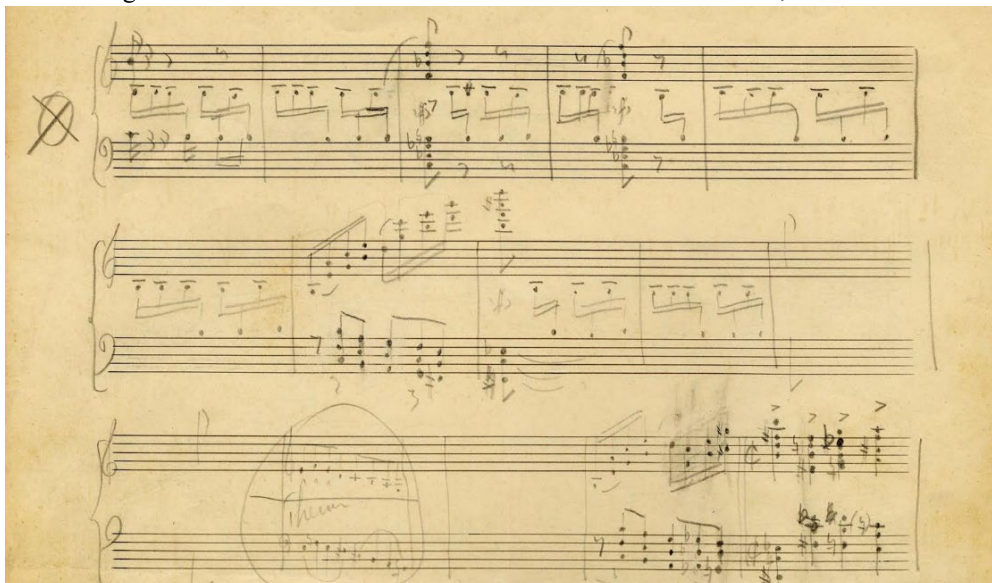
**Exemplo 9.15** – Pedalização na subseção B1 em *O Lobosinho de Vidro*, c. 62-67.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao chegar no c. 67, duas “cascatas” formadas por pequenos gestos (motivos) organizados de três em três pelas ligaduras alternam mão direita nas teclas brancas e mão esquerda nas teclas pretas, desfazendo a intensidade sonora em direção à região média, contudo, outro gesto rápido de difícil execução (Figura 9.10 em vermelho) transporta o discurso de volta para as regiões aguda (mão direita) e grave do instrumento (mão esquerda). Sobre o jogo de teclas brancas e pretas do piano, observou-se nas edições da editora Max Eschig que há diferenças de notas nas “cascatas” quando são reprisadas (c. 67-70), em contrapartida, ao comparar-se com os fragmentos disponíveis no Museu Villa-Lobos (Figura 9.9), concluiu-se que essas diferenças são uma inconsistência da edição.

**Figura 9.9** – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de *O Lobosinho de Vidro*, MVL 1993-21-0363, p. 2.



Fonte: Manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

Nos c. 68 e 70, a mão esquerda possui *mf* e a mão direita *en dehors*, ou seja, mais importância para a mão direita, dimensionando a mão esquerda para uma dinâmica e patamar menor que a mão direita. Acuidade é requerida dos intérpretes nessa realização pianística, de modo que se ouçam todas as notas do gesto da mão direita, pois a tendência é que não soe com clareza. Além disso, deve ser evidente a diferença entre o primeiro *en dehors* com duas colcheias e o segundo com três colcheias.

Figura 9.10 – Topografia do teclado nas “cascatas” da subseção B1 de *O Lobosinho de Vidro*, c. 67-72.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tendo em vista a dificuldade de execução na emenda dos c. 68-69 e 70-71, recomenda-se como procedimento de estudo, começar a tocar no c. 67, e, ao chegar no c. 68, tocar somente a mão esquerda em *staccato* nos tempos 3 e 4, bem a tempo (Exemplo 9.16). Depois, inverter, tocando somente a mão direita no c. 68 (Exemplo 9.17). Apesar dos *staccati*, vale tocar esses compassos com meio pedal, liberando assim um pouco da ressonância do instrumento. Entre os c. 72-74, recomenda-se separar as quartas em *rff*> do polegar para adquirir mais clareza, não obstante, tanto essa passagem quanto as “cascatas” (c. 67-72) precisam soar *forte* e com energia. No c. 76, nota-se a proeminência textural para as oitavas da mão esquerda, que levam acentos.

Exemplo 9.16 – Coordenação (mão esquerda) na subseção B1 em *O Lobosinho de Vidro*, c. 67-72.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Exemplo 9.17** – Coordenação (mão direita) na **subseção B1** em *O Lobosinho de Vidro*, c. 67-72.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Até aqui, o discurso parece fantasiosamente remeter aos movimentos ágeis de um lobinho, enquanto em *Un peu lent* (c. 77-82), tem-se a impressão de um vidro sendo estilhaçado. Em termos de condução, é importante definir bem os *accélére* indicados na partitura (c. 79, 81-82). A sonoridade dos acordes deve alcançar grande amplitude sonora, assim, cabe ao intérprete usar membros maiores como o braço e as costas para a emissão, e as notas longas sugerem uma pedalização generosa, com toda a harpa do piano aberta. Vale comentar que tanto nos acordes do início da **Seção** (c. 62-64) como agora, é importante que o intérprete ouça a condução ou linha melódica em ambas as mãos, podendo praticá-las separadamente. Nos c. 77, 78 e 80, salienta-se a importância de ouvir-se com clareza as notas do arpejo.

**Figura 9.11** – *Un peu lent* da **subseção B1** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 77-82.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Assim, tem-se para essa primeira parte da **Seção B** uma pedalização discreta para *Un peu marcial*, que explora o pedal de apoio, e uma pedalização generosa para o *Un peu lent*, que explora a harpa do piano aberta. De uma forma ou de outra, todos os compassos são pedalizados.

### 2.9.2.2 Subseção B1' *Un peu martial – Lent* (c. 83-103)

Na reprise, observam-se algumas diferenças notacionais importantes: 1) O *ff* indicado na **subseção** anterior para os acordes (c. 62-63 e 67) é substituído nesta **subseção** (c. 83-85 e 90) por *fff*>; 2) O Andamento *Un peu lent* de **B1** é alterado para *Lent* em **B1'** e as indicações de dinâmica também sofrem alterações. Observa-se em **B1** a predominância de *rf*>, enquanto em **B1'** nota-se a valorização de *ff*. Quanto ao arpejo, em **B1** é notado com *fff*> e, em **B1'**, passa a ser notado com *fff*>. Por fim, não há acelerando indicado em **B1'** e sim, a indicação *Martial* em crescendo, que conduzirá até o ponto culminante da **Seção B** no c. 102, dado o seu potencial tessitural na junção dos extremos agudo e grave do instrumento e, evidentemente, grande volume sonoro.

Figura 9.12 – Alterações na subseção B1' de *O Lobosinho de Vidro*, c. 83-88.

Un peu martial (Comme avant)

83 *fff*> *fff*> *fff*>

86 *cresc.* *fff*>

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Figura 9.13 – Alterações na subseção B1' de *O Lobosinho de Vidro*, c. 98-103.

Un peu martial (Comme avant)

83 *fff*> *fff*> *fff*>

86 *cresc.* *fff*>

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Na prática, essas alterações nos levam a crer que esta **subseção B1'** pode ser tocada com mais volume que a **subseção B1**, e que o *Lent* pode ser concebido de fato um pouco mais lento e ainda mais forte que *Un peu lent*. No que diz respeito ao *Martial*, parece-nos que desta vez o fluxo musical do *Lent* é encurtado para que o clímax seja atingido de maneira mais impactante, sem acelerando, mas com muita determinação, de modo que não se aconselha voltar a dinâmica (diminuindo a intensidade sonora) no c. 100 e sim, manter o *ff* em direção ao *fff* do c. 102 (Exemplo 9.18). Salienta-se que os c. 102-103 representam o trecho mais forte dentre todos os demais que vieram até então, tanto pelo ápice tessitural que atinge como pelo volume “barulhento” gerado a partir da mão esquerda que emerge do extremo grave com força total e das semicolcheias “estridentes” que vem do extremo agudo, criadas a partir da topografia do teclado. O *rubato*, indicado para a mão esquerda do c. 103, pode ter sido inserido no intuito de segurar o tempo na transição para *Toujours animé*<sup>81</sup>.

**Exemplo 9.18** – Construção para o clímax da **subseção B1'** em *O Lobosinho de Vidro*, c. 98-103.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.9.2.3 Transição *Toujours animé* (c. 104-112)

Na transição entre as **subseções B1'** e **B2**, tem-se como protagonista as notas repetidas, dessa vez, em *staccato*; “nova figuração, caráter obsessivo sobre a nota si, em direção ao ‘Moins animé’” (MAGALHÃES, 1994, p. 253).

---

<sup>81</sup> Tradução: sempre animado.

Figura 9.14 – Transição *Toujours animé* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 104-112.

104 *Toujours animé* (♩ = 96)

107

110

*rf>* *ff>* *ff>*

*cresc.* *e* *allarg.*

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Em *O Cachorrinho de Borracha*, foi exposta uma questão sobre métrica, pois notou-se que o compositor indica apenas um número para representar a fórmula de compasso, ficando subentendida a semínima como unidade de tempo<sup>82</sup>. Assim, o número notado na partitura elucida se o compasso é binário, ternário ou quaternário. No caso desta passagem, elencamos as seguintes informações da partitura: o número 2 indicando a métrica binária; a indicação de metrônomo 96 para semínima; a divisão de compassos organizada de modo a conter 4 tempos por compasso (se a semínima for considerada como unidade de tempo) e a expressão *Toujours animé*<sup>83</sup>. Não obstante, há um contraste de informações se considerarmos a semínima como unidade de tempo. Será então que o 2 indicado se refere à mínima como unidade? O fato é que todos os intérpretes tocam esse trecho sentindo a música em 2, ou seja, com a mínima como unidade de tempo, desconsiderando a indicação 96 para semínima. Os rascunhos disponibilizados pelo Museu Villa-Lobos (Figura 9.15) tampouco evidenciam a métrica, ainda assim, tudo leva a crer que a mínima seja mesmo a unidade de tempo.

<sup>82</sup> Ver 2.4.2 Métrica (página 140).

<sup>83</sup> Do francês: sempre animando.

Figura 9.15 – Fragmentos dos rascunhos em manuscrito de *O Lobosinho de Vidro*, MVL 1993-21-0366, p. 5.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, the title "Concert Type" is written in red ink. The manuscript consists of several systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including a large circle around the first system and a red 'X' under the second system. The word "carenha de tem" is written in the first system, and "gabarito" is written below the second system. The word "crist. alloy" is written in the third system. The manuscript is marked with several 'X's, indicating sections that are crossed out or revised. At the bottom right, there are two numbers: "MVL 1993-21-0366" and "ANTIG. MMA: 93-21-695".

Fonte: manuscritos sob a guarda do Museu Villa-Lobos.

**Exemplo 9.19** – Aline van Bärenzen na **transição** de *O Lobosinho de Vidro*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

**Exemplo 9.20** – Anna Stela Schic na **transição** de *O Lobosinho de Vidro*.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Ao longo da pesquisa, foi experimentado realizar a indicação de metrônomo tal como está na partitura, com a semínima a 96, e o resultado proporcionou um ambiente musical estático e um caráter ameaçador; uma expectativa de algo novo que está por vir (Exemplo 9.21). Talvez seja por razão desta estaticidade que há *staccati* marcado, já que não encontramos essa notação para as repetidas em tercinas procedentes (c. 73-75 e c. 94-96). Assim, ainda que todos os intérpretes acatem a mínima como unidade de tempo, a semínima pode ser considerada, cabendo ao pianista em sua liberdade interpretativa escolher qual andamento considerar para a sua performance. Entre os c. 110-112, recomenda-se não acentuar os *clusters* a cada inserção de nota e sim fazer um crescendo contínuo. A pedalização auxilia no crescendo ao conceber-se quase nada de pedal para os c. 104-108 e um crescendo de pedal entre os c. 109-110, até que, ao chegar no c. 111, o pedal direito esteja acionado em todo seu alcance.

**Exemplo 9.21** – Metrônomo 96 para semínima na **transição** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 104-112.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.



### 2.9.2.4 Subseção B2 (c. 113-121) *Moins animé*

Esta **subseção** é caracterizada pela alternância de dois eventos musicais contrastantes, o *Lourd* (pesado), indicado para as notas acentuadas na região grave do piano (Figura 9.16 em vermelho) e o *Animé*, indicado para as notas em *staccato* das regiões aguda e média (Figura 9.16 em azul). Evidentemente, a sonoridade precisa ser construída em conformidade com as indicações, assim, recomenda-se para *Lourd* um caráter austero e severo, em sonoridade profunda e longa; já o *animé* deve soar rápido e obstinado em *staccati*. Salienta-se que os acentos indicam que os acordes de *Lourd* precisam soar mais fortes que os *staccati* do *Animé*, ainda que a dinâmica geral seja *ff*.

**Figura 9.16** – Contraste entre *Lourd* e *Animé* na **subseção B2** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 113-114.

113 *Moins animé* (♩ = 144)

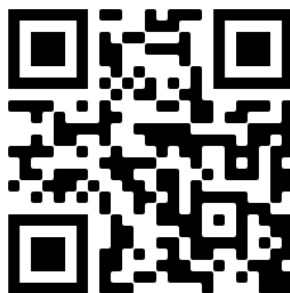
The musical score shows a sequence of chords in the bass clef. Red accents (Lourd) are placed on the notes of the chords, while blue accents (animé) are placed on the notes of the chords. The 'animé' sections are marked with triplets. The dynamic marking 'ff' is present at the beginning of the section.

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Tecnicamente, os acordes paralelos são um desafio de realização para os intérpretes, tendo em vista o caráter obstinado que possuem. Para tanto, os procedimentos de estudos sugeridos a seguir auxiliam na resolução dessa problemática, e a prioridade deve ser agrupar cada um deles em um gesto único, sentindo a energia passar de uma nota para outra.

1. Tocar somente o polegar da mão direita (Exemplo 9.22);
2. Tocar somente o polegar da mão esquerda (Exemplo 9.22);
3. Tocar os dois polegares simultaneamente (Exemplo 9.22);
4. Tocar o polegar da mão direita e a mão esquerda completa (Exemplo 9.23);
5. Tocar o polegar da mão esquerda e a mão direita completa (Exemplo 9.23).

**Exemplo 9.22** – Polegares nos acordes paralelos da **subseção B2** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 113-114.



Fonte: Gravação disponível em canal público do YouTube.

**Exemplo 9.23** – Estudo do polegar com mão oposta nos acordes paralelos da **subseção B2** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 113-114.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Nota-se nos c. 116 e 118 (Figura 9.17) uma “citação do Tema ‘Boizinho de chumbo’” (MAGALHÃES, 1994, p. 253), que pode ser evidenciada texturalmente caso o intérprete faça um fraseado com *diminuendo* na mão direita nesses dois compassos. No c. 117, há a inserção de cunhas na mão direita (Figura 9.17 em vermelho), que demandam clareza e proeminência textural em relação ao acento da mão esquerda. Sugere-se que o intérprete olhe atentamente as indicações de acentos nesta **subseção**, pois indicam hierarquia textural e condução, por exemplo, no c. 118, o último tempo da mão direita é acentuado (Figura 9.17 em azul) e no c. 116 não encontramos essa acentuação. Na nova edição da editora Max Eschig, há a indicação *fff Lourd* para o c. 119, ápice desse trecho, informação não encontrada na edição antiga. Em termos de construção, os acordes paralelos dos c. 119-121 podem soar como um todo, direcionando o fluxo musical para o *Marché*.

**Figura 9.17** – Subseção B2 de *O Lobosinho de Vidro*, c. 113-121.

The musical score for Figure 9.17 consists of three systems of music. The first system (measures 113-115) is marked 'Moins animé (♩ = 144)' and 'ff Lourd'. It features parallel chords in the right hand and a triplet in the left hand. Red slurs and accents are placed over the right-hand chords in measures 114 and 115. The second system (measures 116-118) includes 'gliss.' markings and 'mf rf>' dynamics. Red slurs and accents are present in measure 117, and a blue accent is in measure 118. The third system (measures 119-121) is marked 'animé' and features a triplet in the left hand. A red slur is in measure 119, and a blue slur is in measure 120.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Quanto à pedalização desta **subseção**, sugere-se tocar os acentos de *Lourd* entre os c. 113-117 com pedal de apoio, para que haja uma leve separação entre um acorde e outro, afirmando assim o caráter severo, quanto aos *staccati*, pode-se abaixar bem pouco o pedal direito para que haja um pouco de ressonância do instrumento, desde que a articulação não seja comprometida. Entre os c. 119-121, tem-se três opções de pedalização: o pedal direito em todo seu alcance, com harpa do piano completamente aberta; o uso do pedal tonal; ou o uso dos dois pedais combinados (Exemplo 9.24).

**Exemplo 9.24** – Pedalização na **subseção B2** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 119-121.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

### 2.9.2.5 Subseção B3 *Marche* (122-133)

Um dos momentos mais empolgantes de *O Lobosinho de Vidro* é a *Marche*, de complexa configuração rítmica e articular, possui três componentes texturais sobrepostos: o Tema no componente superior da mão direita em primeiro plano; o acompanhamento acentuado da mão esquerda em segundo plano e o acompanhamento no componente inferior da mão direita em terceiro plano.

**Figura 9.18** – Componentes texturais de *Marche* em *O Lobosinho de Vidro*, c. 122-126.

122 Marche (♩ = 120)

124

126

122 Marche (♩ = 120)

124

126

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Nota-se a diversidade de indicações para o Tema, com *rf>*, *cunhas* e *acentos*, cabendo ao intérprete diferenciá-los devidamente em sonoridade. O *rf>* evidencia o lamento do Tema em *legato*, que pode ser tocado com movimento de pulso de baixo para cima que evidencia a diferença entre a nota acentuada e a seguinte; as *cunhas* indicam sonoridade incisiva, pontuda e curta, enquanto os *acentos* valorizam os sons longos. Nesse contexto, observam-se os *acentos* da mão esquerda indicando a acentuação ora a cada duas notas, ora nas duas notas (no caso das alturas Fá# e Ré). Quanto ao acompanhamento da mão direita no componente inferior, recomenda-se um som leve e curto para os *staccati*. Assim pode-se estudar esses primeiros compassos com dissociação textural, conforme os exemplos a seguir.

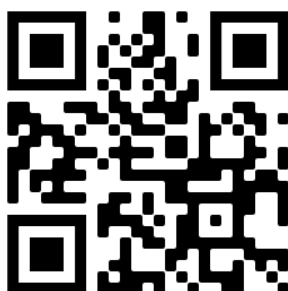
1. Tocar o Tema separado (Exemplo 9.25);
2. Tocar a mão esquerda separada (Exemplo 9.25);
3. Tocar o componente inferior da mão direita separado (acompanhamento) (Exemplo 9.25);
4. Tocar a mão direita completa (Exemplo 9.26);
5. Tocar os dois acompanhamentos sem o Tema (Exemplo 9.26);
6. Tocar o Tema sem o acompanhamento da mão direita, mas com a mão esquerda (Exemplo 9.26).

**Exemplo 9.25** – Componentes isolados da **subseção B3** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 122-126.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

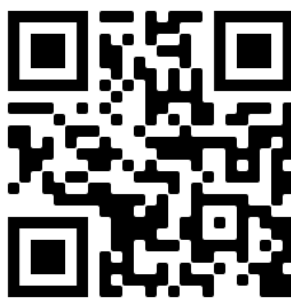
**Exemplo 9.26** – Componentes combinados da **subseção B3** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 122-126.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Depois de estudados os componentes separados e suas respectivas combinações, sugere-se tocar o todo em andamento lento (em torno de 84 para a semínima) no intuito de deixar clara a hierarquia textural.

**Exemplo 9.27** – Hierarquia textural da **subseção B3** de *O Lobosinho de Vidro*, c. 122-126.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

No c. 126, são fundidos os componentes da mão direita e, juntamente com as oitavas da mão esquerda, conduzem a música para o *ff en dehors* na mão esquerda do c. 127. Essa passagem (c. 126-127) faz a ponte entre a parte ritmada e a melódica desta **subseção**. No c. 127, a mão direita se transforma numa interessante e rápida fórmula pianística (Figura 9.19 em azul) que, apesar do andamento, gera conforto na realização graças ao uso da topografia do teclado. As oitavas temáticas da mão esquerda (Figura 9.19 em vermelho) possuem caráter severo e irremediável, e, a partir do c. 129, há um tom ameaçador na atmosfera: a mão direita fixa-se em trêmulos enquanto um componente textural agudo em *ff* “rasga” a textura como se fosse um uivo de lobo (Figura 9.19). O Tema da mão esquerda direciona com muita tensão a música para o ponto culminante desta **subseção**, com trêmulos furiosos que desembocam no gesto rápido (Figura 9.19 em verde) que faz abruptamente a transição para o retorno da **Seção A**.

Figura 9.19 – Clímax da subseção B3 de *O Lobosinho de Vidro*, c. 126-133.

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 126-127) shows the right hand with a complex melodic line and the left hand with octaves. A blue box highlights a specific piano formula in the right hand, and a red box highlights the octave patterns in the left hand, which are marked *ff en dehors*. The second system (measures 128-129) continues the octave patterns in the left hand. The third system (measures 130-132) features tremolos in the right hand and markings 'M.G.' in the left hand. The fourth system (measures 133) shows a rapid gesture in the right hand, highlighted by a green box, marked *ff cresc.* and *rapide*.

Fonte: Edição própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Em **B3**, recomenda-se não pedalizar a parte ritmada entre os c. 122-126. A partir da transição, pode-se realizar um crescendo de pedal para chegar no c. 127 com o pedal direito totalmente acionado. Tendo em vista as notas longas, praticamente não haverá filtragem da ressonância que atingirá com os trêmulos (c. 130- 133) grande volume sonoro.

### 2.9.3 Seção A' (c. 134-181)

A **Seção A'** repete os primeiros 31 compassos da **Seção A** (c. 134-164=c. 1-31) e traz em seguida a *coda*, a partir do c. 165, que é, em suma, um crescendo até o grande clímax da peça. Do ponto de vista interpretativo, cabe planejar o crescendo de modo a manter os primeiros compassos (165-166) mais suaves, tendo em vista a quantidade de compassos que ainda está por vir antes de atingir o *fff*. Nota-se na partitura que a partir do c. 169 são retirados os *staccati*, portanto, pode ser este um bom lugar para se iniciar um crescendo de pedal. No c. 177, tem-se o retorno dos *staccati* potencializados com cunhas que sugerem um som incisivo e *martellato*, além de um caráter precipitado, culminando no compasso de maior volume sonoro da peça, como comenta o pianista Souza Lima (1969, p. 56): “Estes [os clusters] ainda aumentados de mais notas, obrigam a mão a se espalmar para poder tocá-las, abrangendo as onze notas que os formam. Conclui a peça em fortíssimo e com uma realização sonora possantíssima”.

Figura 9.20 – Coda de *O Lobosinho de Vidro*, c. 165-181.

a Tempo I°

165

169

173

*cresc. molto*

*cresc. sempre*

*cresc. animando*

*fff*

Fonte: Editoração própria a partir do original de Villa-Lobos (Editora: Max Eschig).

Entre os c. 176-181, recomenda-se estudar com metrônomo para a colcheia, a fim de melhorar a precisão rítmica da passagem (Exemplo 9.28), que pode ser tocada absolutamente a tempo, com exceção do último compasso, onde o compositor marca uma fermata antes do último *cluster*. Assim, temos para a *coda* os compassos iniciais sem pedal (c. 165-168); um crescendo de pedal entre os c. 169-176); o c. 177 sem pedal; o c. 178 com o pedal direito inteiro abaixado; o c. 179 com um pouco de pedal para abrir a ressonância do instrumento; o c. 180 com pedal inteiro e o último *cluster* completamente seco, sem pedal.

**Exemplo 9.28** – Precisão rítmica na *coda* de *O Lobosinho de Vidro*, c. 176-181.



Fonte: Gravação disponível em canal público do *YouTube*.

Esta última peça é de fôlego e demanda resistência física. Assim, recomenda-se que o pianista toque a peça do início ao fim como parte do planejamento de seu estudo. Em geral, tocamos a peça inteira depois de um período de estudo, contudo, considera-se importante que esta prática seja realizada antes do estudo da peça.

#### 2.9.4 Andamentos: quadro comparativo de gravações

Assim como na peça precedente, nota-se em *O Lobosinho de Vidro* a disparidade de escolhas de andamentos para as **Seções/subseções**, mas, ao mesmo tempo, uma perfeita coerência entre as relações de tempo entre elas, já que todos os intérpretes seguem as proporções indicadas pelo compositor.



Tabela 9.3 – Comparação metronômica entre indicações e gravações em *O Lobosinho de Vidro*.

Pianistas	Presque vif	Un peu moins	Tempo I	Un peu martial	Un peu lent	Tojours anime	Moins animé	Marché	Tempo I
	(c. 1-10)	(c. 11-47)	(c. 48-61)	(c. 48-61)	(c. 77-103)	(c. 104-112)	(c. 113-121)	(c. 122-133)	(c. 134-181)
<b>Bärentzen</b>	♩ = 124	♩ = 74	♩ = 111	♩ = 81	♩ = 108	♩ = 96	♩ = 116	♩ = 108	♩ = 128
<b>Brezinska</b>	♩ = 113	♩ = 72	♩ = 118	♩ = 86	♩ = 163	♩ = 100	♩ = 104	♩ = 54	♩ = 125
<b>Castro</b>	♩ = 111	♩ = 80	♩ = 107	♩ = 88	♩ = 130	♩ = 92	♩ = 144	♩ = 111	♩ = 113
<b>Echániz</b>	♩ = 132	♩ = 98	♩ = 132	♩ = 88	♩ = 118	♩ = 90	♩ = 100	♩ = 120	♩ = 138
<b>Garosi</b>	♩ = 122	♩ = 73	♩ = 128	♩ = 67	♩ = 78	♩ = 58	♩ = 119	♩ = 100	♩ = 117
<b>Hamelin</b>	♩ = 135	♩ = 104	♩ = 134	♩ = 92	♩ = 120	♩ = 55	♩ = 135	♩ = 124	♩ = 144
<b>Krimsky</b>	♩ = 113	♩ = 84	♩ = 109	♩ = 86	♩ = 172	♩ = 84	♩ = 138	♩ = 136	♩ = 114
<b>Monteiro</b>	♩ = 144	♩ = 92	♩ = 144	♩ = 78	♩ = 154	♩ = 98	♩ = 116	♩ = 80	♩ = 144
<b>Rubinsky</b>	♩ = 122	♩ = 76	♩ = 120	♩ = 74	♩ = 86	♩ = 82	♩ = 104	♩ = 116	♩ = 125
<b>Schic</b>	♩ = 108	♩ = 68	♩ = 102	♩ = 73	♩ = 132	♩ = 78	♩ = 94	♩ = 78	♩ = 126
<b>Vacher</b>	♩ = 114	♩ = 87	♩ = 109	♩ = 70	♩ = 110	♩ = 150	♩ = 116	♩ = 135	♩ = 115
<b>Gonçalves<sup>84</sup></b>	♩ = 120	♩ = 88	♩ = 118	♩ = 85	♩ = 124	♩ = 92	♩ = 124	♩ = 132	♩ = 126
<b>Gonçalves<sup>85</sup></b>	♩ = 116	♩ = 86	♩ = 108	♩ = 88	♩ = 114	♩ = 91	♩ = 120	♩ = 118	♩ = 115
<b>Gonçalves<sup>86</sup></b>	♩ = 110	♩ = 85	♩ = 101	♩ = 75	♩ = 105	♩ = 94	♩ = 131	♩ = 110	♩ = 109

Fonte: Elaboração própria.

<sup>84</sup> Performance de 01/12/2016<sup>85</sup> Performance de 12/07/2021<sup>86</sup> Performance de 19/06/2022

## CONCLUSÕES

Este trabalho evidenciou que o piano esteve presente em todo o período criativo de Villa-Lobos. Seu repertório pianístico apresenta características composicionais singulares e uma idiomática bastante favorável, fisicamente, aos intérpretes. Ainda que não tenha tido formação pianística – seus instrumentos eram violoncelo e violão, entendemos que o interesse de Villa-Lobos por esse instrumento se deu pelo fato de o compositor se sentir muito à vontade para compor para piano, estabelecendo um alto grau de intimidade com a escritura pianística.

Observamos no primeiro capítulo que a maneira de compor utilizando a topografia do teclado em teclas brancas e pretas; a construção da textura por sobreposição de componentes e o uso de *ostinati* permeiam toda a sua obra. Juntas, essas características representam o alicerce da obra para piano de Villa-Lobos, podendo ser encontradas em obras de cunho didático como no singelo *Brinquedo de Roda* (1912), na *Petizada* (1912), nas *Cirandinhas* (1925) e em obras de maiores proporções tais como as *Cirandas* (1926) e o *Rudepoema* (1926). Observou-se ainda, que a notação utilizada por Villa-Lobos é um roteiro sonoro, onde acentos, cunhas, *tenuti* e *rf*> relacionam-se com proeminência textural, de modo que acentos e *tenuti* são utilizados em contextos mais expressivos e *legato*, enquanto *staccati*, cunhas e *rf*> são utilizados em contextos mais incisivos e menos *legato*. Percebeu-se, inclusive, que há momentos em que tais notações são escalonadas a fim de indicarem a hierarquia textural. Da mesma forma, a dinâmica é utilizada como diferenciadora de componentes e camadas. Salienta-se que as indicações *chanté* e *en dehors* foram utilizadas com coerência musical e sonora ao longo da obra, visto que a expressão *en dehors* é notada, em suma, quando há um Tema na mão esquerda que deve soar com proeminência textural em relação à mão direita; ou quando mais de um componente textural é tocado com a mesma mão e um deles deve sobressair em relação ao outro. Quanto à expressão *chanté*, vimos ser utilizada para momentos de *legato*, expressividade e lirismo.

Observou-se ao longo da suíte a utilização de cinco canções folclóricas, a saber: *A Baratinha de Papel – Fui no Itororó*; *O Gatinho de Papelão – A moda da carranquinha*; *O Cavalinho de Pau – Garibaldi foi à missa*; *O Passarinho de Pano – Olha o passarinho dominé*; *O Ursozinho de algodão – Carneirinho Carneirão*. Vale mencionar que nas séries *Cirandinhas* e *Cirandas*, a **Seção B** é a responsável por trazer a

canção folclórica, mas há exceções. De alguma forma, encontramos essa relação também na *Prole do Bebê n.º 2*, já que n' *A Baratinha de Papel*, n' *O Gatinho de Papelão*, no *Passarinho de Pano* e no *Ursozinho de Algodão*, as canções folclóricas surgem perto do fim, com exceção do *Cavalinho de Pau*, onde há a inserção da melodia folclórica na **subseção A2**.

Os dados apresentados no primeiro capítulo salientaram o fato de que a obra de Villa-Lobos continua a enriquecer e contribuir para a formação musical dos estudantes através de inúmeras peças de cunho didático, que permeiam todas as etapas de formação do instrumento e que não raro estão presentes em programas de concerto. Nesse sentido, as características e constâncias apresentadas no primeiro capítulo evidenciaram a suíte *Prole do Bebê n.º 2 "Os Bichinhos"* como representante da magnificência da obra pianística de Villa-Lobos. Além disso, vimos que a potencialização das articulações e das dinâmicas devem ser encaradas, por vezes, de forma não-literal, pois o compositor possuía uma maneira muito própria de indicar componentes mais ou menos proeminentes dentro da textura, sem contar as especificações do caráter das melodias que são representadas por uma diversidade de acentuações. O pianista Souza Lima, que vivenciou junto ao compositor os primeiros rascunhos da obra em seu apartamento em Paris, escreveu sobre a *Prole do Bebê n.º 2*:

De uma importância sem igual na produção do Autor, de uma originalidade de realização, de uma concepção tão curiosa, podemos afirmar sem temor que na obra de Villa-Lobos, essa série é, sem dúvida, um dos pontos mais altos, mais característicos e de maior revelação de sua personalidade. Não apresentando a menor intenção pictural, exige do intérprete uma concentração de pensamento capaz de encarar sobreceiradamente o que há de irônico nas suas estrelinhas” (LIMA, 1969, p. 55).

Vale mencionar que as três edições foram realizadas pela editora francesa Max Eschig, que detém os direitos autorais: a primeira é de 1927, a segunda de 2007 e a terceira de 2020. A segunda edição oferece a informação de que os manuscritos das peças 3 e 4, *O Camundongo de Massa* e *O Cachorrinho de Borracha*, respectivamente, estão perdidos, no entanto, foram localizados no Museu Villa-Lobos fragmentos de alguns dos manuscritos, inclusive destas duas obras mencionadas como perdidas, que foram preciosos na elaboração do Capítulo 2.

Com a análise interpretativa exposta no segundo capítulo, salientou-se a primeira impressão musical de uma peça é importante, pois ela carrega todo o seu histórico de referências, vivência e bagagem sobre as características e contextos musicais no qual a

obra foi composta ou sobre determinado compositor. Passado esse período inicial de contato com a obra, sucede a fase da experiência e descoberta, contudo, não raro é possível que a concepção final traga muitos elementos da concepção inicial. Dentro desse contexto, *A Baratinha de Papel* e *O Cavalinho de Pau* passaram por significativas mudanças após o meu primeiro contato com a obra e, ao final do processo, tiveram seus registros muito parecidos com a concepção inicial; *O Gatinho de Papelão* passou por um período de experimentações importante, mas não houve uma mudança significativa em termos de andamento e construção do meu primeiro contato até a concepção final; A **Seção B** de *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Boizinho de Chumbo* e *O Ursozinho de Algodão* foram as peças que mais sofreram alterações durante o desenvolvimento da pesquisa em termos de andamento, concepção textural e agógica, valendo mencionar que houve inicialmente um distanciamento do metrônomo indicado pelo compositor na partitura. Contudo, as experiências adquiridas ao longo deste trabalho demonstraram que, em todas as peças da suíte, os metrônimos indicados pelo compositor valorizam o caráter de cada **Seção** das peças, ainda que os pianistas se distanciem muito destas indicações. Por fim, A **Seção A** de *O Camundongo de Massa*, *O Passarinho de Pano* e *O Lobosinho de Vidro* representam, na minha opinião, as obras mais complexas do ponto de vista pianístico, e demandaram meses de trabalho intenso até chegar a ponto de performance satisfatório, embora suas concepções finais não tenham mudado significativamente das primeiras versões.

Apesar de ter completado 100 anos da data de composição em 2021, a performance da suíte completa ainda é rara se comparada com a *Prole do Bebê n.º 1*, por exemplo. Além disso, nota-se um certo preconceito em relação à aceitação da obra por parte do público. Contudo, a experiência de performance adquirida ao longo de dois anos evidenciou o contrário, que o público esteve envolvido com a escuta dos “bichinhos” e era capaz de identificar as referências mais diretas como por exemplo a *coda* “mata-barata”, o camundongo correndo pela casa, a *coda* “latido de cachorro”, o trotar do cavalinho, o mugido do boi e a passarada, em *A Baratinha de Papel*, *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boizinho de Chumbo* e *O Passarinho de Pano*, respectivamente.

Evidentemente, aprender a suíte completa demanda longo período de estudo precedente, recomendando-se inclusive que o intérprete programe suas apresentações apenas após aprender a tocar as nove peças, já que estamos falando “de uma série que poderia se chamar de ‘Nove Poemas’, tal o interesse que contém, tal a originalidade, tal a

realização pianístico-artística. Essa série poderia ter também o nome de ‘Nove Estudos Transcendentais’” (LIMA, 1969, p. 55).

A análise de andamentos evidenciou a falta de consenso entre os intérpretes, que está atrelada à ausência de uma tradição de performance. De qualquer modo, considero um privilégio poder ter tido contato com as gravações na íntegra das pianistas Anna Stela Schic e Aline Van Bärenzen, que tiveram contato direto com Villa-Lobos. Homero de Magalhães (1994, p. 255) comentou que “Aline van Bärenzen fez tocar as duas Proles do Bebê em 1957, no Conservatório de Paris, por seus alunos, na presença de Villa-Lobos”. Dentro desse contexto, definiu-se durante o processo de pesquisa um nome de andamento para cada uma das peças, partindo da indicação de metrônomo oferecida pelo compositor, elucidados em ordem crescendo do mais lento para o mais rápido na tabela a seguir:

**Tabela 3** – Ordem crescente de andamento dos movimentos da *Prole do Bebê n.º 2*.

MOVIMENTO	NOME	METRONOMO	ANDAMENTO
II	O Gatinho de Papelão	♩ = 69	<i>Addagietto</i>   <i>Vagaroso</i>
IV	O Cachorrinho de Borracha	♩ = 144	<i>Andante Moderato</i>   <i>Lento (e Vago)</i>
I	A Baratinha de Papel	♩ = 76	<i>Andante</i>   <i>Quase lento</i>
VI	O Boizinho de Chumbo	♩ = 80	<i>Andantino</i>   <i>Um peu modéré</i>
VIII	O Ursozinho de Algodão	♩ = 88	<i>Moderato</i>   <i>Animado e gracioso</i>
VII	O Passarinho de Pano	♩ = 92	<i>Moderato</i>   <i>Um peu animé</i>
IX	O Lobozinho de Vidro	♩ = 108	<i>Allegretto</i>   <i>Presque vif</i>
V	O Cavalinho de Pau	♩ = 120	<i>Allegro</i>   <i>Animato</i>
III	O Camundongo de Massa	♩ = 126	<i>Allegro</i>   <i>Animato molto</i>

Fonte: Elaboração própria.

Percebe-se pela tabela acima uma plena consistência entre os andamentos indicados pelo compositor e as expressões indicadas pelo mesmo, assim, tem-se na suíte completa um todo musical muito diversificado em termos de caráter, com momentos lentos e austeros e outros rápidos, com muita luminosidade. Apesar de não sabermos se Villa-Lobos compôs as peças na ordem em que se apresentam, a ordem final definida por ele segue uma narrativa musical coerente e plenamente realizável. O pianista Henrique Rabelo (2021), em seu artigo

“O Camundongo de Massa” de Heitor Villa-Lobos: uma análise do uso da metáfora na construção da interpretação musical, estruturou uma divisão das peças por categorias de animais e materiais, conforme a tabela abaixo:

**Tabela 4** – Divisão dos movimentos da *A Prole do Bebê n.º 2* por categorias.

	Animal		Material
Animais domésticos	Baratinha	de	Papel
	Gatinho	de	Papelão
	Camundongo	de	Massa
	Cachorrinho	de	Borracha
Animais de fazenda	Cavalinho	de	Pau
	Boisinho	de	Chumbo
Animais selvagens	Passarinho	de	Pano
	Ursinho	de	Algodão
	Lobosinho	de	Vidro

+ Selvagem?  
+ Complexidade?

Fonte: RABELO, Henrique.

Ainda que o termo complexidade possa ser questionável em termos de dificuldade técnico-pianístico ou composicional, nota-se um crescimento sonoro atrelado ao material utilizado nas seis primeiras peças, a saber: papel-papelão-massa-borracha-pau-chumbo. As três últimas quebram essa sequência, contudo, possuem trechos de muito volume sonoro, lembrando que em *O Lobosinho de Vidro*, não há indicação de dinâmica *p*, sendo *mf* a dinâmica de menor intensidade e, justo nessa peça, temos na *coda* o ápice de toda a suíte.

A sensação como intérprete de tocar as nove peças em seguida é intensa, e ao mesmo tempo uma aventura, uma experiência de vida. Na prática da performance, percebeu-se que a respiração entre uma peça e outra é curta, como *attacca*. As exceções se encontram nas peças *O Boizinho de Chumbo* e *O Passarinho de Pano*, na opinião deste pesquisador, a transição mais difícil, tendo em vista a carga emocional do *Boizinho* e a dificuldade técnica que envolve a **Seção A** do *Passarinho* desde o primeiro compasso. Não obstante, há o deslocamento físico do pianista que termina o *Boizinho* utilizando-se dos extremos grave e agudo do piano, enquanto o início do *Passarinho* concentra-se no agudo e extremo agudo. Outra transição que vale ser mencionada é a de *O Cavalinho de Pau* e *O Boizinho de Chumbo*, já que compartilham a mesma nota final e inicial, respectivamente. Neste caso, o *attacca* se torna ainda mais estreito, bastando apenas uma tomada de ar.

Ademais, espera-se que os dados musicológicos até aqui apresentados possam ser disseminados no intuito de incentivar a prática da performance, refletindo a espontaneidade e a liberdade de criação do compositor, visto que:

A música de Villa-Lobos revela um alto grau de complexidade decorrente da poderosa inventividade do compositor que, conjugada à sua postura libertária, afastou-se das amarras das diretrizes composicionais mais tradicionalistas. Com isso, sua música propôs uma singularidade que não a permitiu ser circunscrita por sistemas, métodos ou tendências composicionais coletivizadas (SHIMABUCO, 2012, p. 36).

No que diz respeito à performance, ainda que haja elementos que me induzem a determinadas escolhas, o momento único da performance as coloca em xeque, por questões que vão desde ordem prática, como por exemplo, não haver pedal tonal no piano do concerto, ou quando o piano demonstra um desequilíbrio de intensidades acentuado entre as regiões agudo, médio e grave, até mesmo por questões de ordem psicológica e, sobretudo a liberdade criativa alcançada no momento de comunicação. Assim, a melhor parte da pesquisa interpretativa não é chegar a uma conclusão/concepção definitiva, mas refletir e entender as múltiplas possibilidades inerentes a uma obra de arte ou, como neste caso, uma obra-prima da literatura pianística brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALESSANDRA GAROSI. Biography. Disponível em: <https://www.alessandragarosi.com/biography>. Acesso em: 09/02/2023
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. *Opus*, Porto Alegre, v.17, n.2, p. 63-76, dez. 2011.
- BÄRENTZEN, Aline van. *A Prole do Bebê, no.2, w180: I. A Baratinha de Papel*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyhDZ29YaIQ>. Acesso em: 30/08/2020.
- BAROLSKY, Daniel G. **The Performer as Analyst**. Society for Music Theory, 2007.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987.
- BRZEZINSKA, Joanna. **A Prole do Bebê, no.2, “Os Bichinhos”: I. A Baratinha de Papel**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ue9USqxfSeM>. Acesso em: 30/08/2020.
- CASTRO, Fabiane de. **VILLA-LOBOS – A PROLE DO BEBÊ Nº2 (PART 1)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQJNFy86wmU>. Acesso em: 30/08/2020.
- CHUEKE, Zelia (Org). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.
- COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006 – p. 05-22.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O cavalinho de pau: Devir-criança e Molecularização na Obra de Villa-Lobos**. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 2., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2012. p. 147-162.
- DOCARTES. Johann Vacher. Disponível em: <http://www.docartes.be/en/persons/johann-vacher>. Acesso em: 09/02/2023.
- DW. Morre Nelson Freire, um dos maiores pianistas do mundo. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/morre-nelson-freire-um-dos-maiores-pianistas-do-mundo/a-59687674>. Acesso em: 09/02/2023
- ESCOLA DE MÚSICA UFRJ. Especial Arnaldo Estrella em Concertos UFRJ. Disponível em: [https://musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=690:especial-arnaldo-estrella-em-concertos-ufrj&catid=99:temporada-2011&Itemid=203](https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=690:especial-arnaldo-estrella-em-concertos-ufrj&catid=99:temporada-2011&Itemid=203). Acesso em: 09/02/2023
- ESTRELLA, Arnaldo. **Villa-Lobos - O gatinho de papelão (nº2 de A Prole do Bebê nº2)**. Disponível em [https://youtu.be/v02qMPt\\_Meg](https://youtu.be/v02qMPt_Meg). Acesso em: 16/05/2021.



ESTRELLA, Arnaldo. **Villa-Lobos - O boizinho de chumbo (nº6 de A Prole do Bebê nº2)**. Disponível em <https://youtu.be/JhFeXc7E9Js>. Acesso em: 30/03/2020.

FABIANE DE CASTRO. About. Disponível em: <https://www.fabianedecastro.com/about>. Acesso em: 09/02/2023

FERRAZ, Silvio. **Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos**. Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos, p. 293-309, 2017.

FORTE-PIANO-PIANISSIMO. ALINE van BÄRENTZEN. Disponível em: <https://www.forte-piano-pianissimo.com/Aline-van-Barentzen.html>. Acesso em: 09/02/2023

FICHER, Miguel,; M., FURMAN, John (2002). **Latin American classical composers : abiological dictionary** 2nd ed. Lanham, Md.: Scarecrow

Press. ISBN 1461669111. OCLC 849935817

GONÇALVES, Lucas. **H. Villa-lobos – A baratinha de papel (01/05/20)**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JtYiEtcNtg>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **H. Villa-lobos – A baratinha de papel (10/05/20)**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TYnusiXs\\_Y8](https://www.youtube.com/watch?v=TYnusiXs_Y8). Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **H. Villa-lobos – A baratinha de papel (20/05/20)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pselcp9tx0w>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **H. Villa-lobos – A baratinha de papel (26/05/20)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uxSO2O5sIIg>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **H. Villa-lobos – A baratinha de papel (17/06/20)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo7-nak7x-g>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **Prole do Bebê n.2 “os bichinhos” (suíte completa)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xX-Jb8eaY5I>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **Prole do Bebê n.2 “Os Bichinhos” – Heitor Villa-Lobos (Piano: Lucas Gonçalves)**. Disponível em: <https://youtu.be/s8tuh0uGHDg>. Acesso em: 12/12/2020.

\_\_\_\_\_. **Recital de Piano em Casa - 25 de junho de 2020. São Paulo: Laboratório de Piano USP, 2017**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5oyCN4VBVNo>. Acesso em: 30/08/2020.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos (1887-1959): A Prole do bebê nº2 (1921)**. Disponível em [https://youtu.be/EdvB\\_1JNTZc](https://youtu.be/EdvB_1JNTZc). Acesso em: 31/03/2020

\_\_\_\_\_. **PROLE DO BEBÊ Nº2: VI. O Boizinho de Chumbo; IX. O Lobosinho de Vidro**. Disponível em: <https://youtu.be/XPwYuwQnHa0>. Acesso em: 31/03/2020.

\_\_\_\_\_. **H. VILLA-LOBOS (1887-1959): A PROLE DO BEBÊ Nº2 “OS BICHINHOS” (TRÊS PEÇAS)**. Disponível em <https://youtu.be/YwYpUhSRoTE>. Acesso em: 31/03/2020.

GORNI, Carla. **A Prole do Bebê n°2, breve contextualização e análise dos efeitos sonoros de A Baratinha de Papel e de O Gatinho de Papelão.** Cadernos do Colóquio, Unirio, 2008.

GORNI, Carla. **A Prole do Bebê n°2 de Villa-Lobos: Contribuições da análise musical e do imaginário para sua interpretação – um estudo de cinco gravações.** Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, 2007.

GOULART, Sônia. **Villa-Lobos - O Boizinho de Chumbo (Little Lead Bull).** Disponível em <https://youtu.be/0C41S3Dcj-I>. Acesso em: 30/03/2020.

JOANNA BRZEZIŃSKA. Biography. Disponível em: <https://joannabrzezinska.com/en/>. Acesso em: 09/02/2023

JOSE ECHANIZ, Pianist and Aide At Eastman School, Dead at 64;. New York Times. 31 December. 1969. p. 23.

KATRINA KRIMSKY. Biography. Disponível em: <https://katrinakrimsky.bandcamp.com/>. Acesso em: 09/02/2023

LIMA, Sousa. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

MAGALHÃES, Homero de. **A obra pianística de Heitor Villa-Lobos.** Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP: 1994.

MARC-ANDRÉ HAMELIN. Biography. Disponível em: <https://www.marcandrehamelin.com/about>. Acesso em: 09/02/2023

MERHY, Silvio. **O sistema de dissonâncias da Prole do Bebê n°2.** III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MESQUITA, Marcos. **Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos.** Revista Opus, v.12, p. 65-79, 2006

MHCCUFBA. Alda Oliveira. Disponível em: [www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br). Acesso em: 09/02/2023

MONTEIRO. Sergio. **Prole do Bebê n1 e n2: Villa Lobos.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPJ6X6PP6Wc&t=1121s>. Acesso em: 30/03/2020.

\_\_\_\_\_. **VivaMúsica: o livro da música clássica no Brasil.** VivaMúsica Marketing e Edições. 2004. p. 355.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. Tese de doutorado. UNICAMP, 2008.

NELSON FREIRE. Página Principal. Disponível em: <http://nelsonfreire.com/>. Acesso em: 09/02/2023.

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.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: 2012.

NORTH SOUTH MUSIC. Katarina Krinsky Plays Barber and Villa-Lobos. Disponível em: <https://www.northsouthmusic.org/Krinsky-Barber-Villa-Lobos>. Acesso em: 09/02/2023.

OLIVEIRA, Alda. **Piano (Heitor Villa-Lobos – Jmary Oliveira) – Album Completo.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnxiQDSIIic&t=1223s>. Acesso em: 30/08/2020.

OLIVEIRA, Jmary. Black key versus White key: a Villa-Lobos device. **Latin American Music Review/Revista de Musica Latinoamericana**, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1984.

PÂRIS, Alain (2004). **Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900.** Bouquins (in French). Paris: Éditions Robert Laffont. p. 1289. ISBN 2-221-10214-2.

Bouquins (in French). Paris: Éditions Robert Laffont. p. 1289. ISBN 2-221-10214-2.

PASCOAL, Maria Lúcia. **A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: Estratégias da Textura como Recurso Composicional.** *Permusi*, Belo Horizonte: UFMG, n.11, 2005: 95-105.

QUEIROZ, Rodrigo Miranda de. **A Prole do Bebê n.2 by Villa-Lobos: An Analytical Approach.** Tese (Doutorado em Música). University of Connecticut: 2013.

REHDING, Alexander; RINGS, Steven (Ed.). **The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory.** Oxford University Press, 2019.

RINK, John. (Ed.) **Musical Performance: A Guide to Understanding.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROCHA, Miriam Bastos. **Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance.** Dissertação (Doutorado em Música) – UFMG, 2017.

RUBINSKY, Sonia. **VILLA-LOBOS – A BARATINHA DE PAPEL (No.1 de A Prole do Bebê No.2) (Sonia Rubinsky, piano).** Brasília: Instituto Piano Brasileiro Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3SIPBAehWRs>. Acesso em: 30/08/2020.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos.** Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos**. 2º Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos, p. 32-51. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. A Forma como Resultante no Processo Composicional de György Ligeti no Primeiro Livro de Estudos para Piano. Tese de doutorado. UNICAMP, 2005.

SILVA, Francisco Pereira da. **Villa-Lobos**. Editora TRÊS, Cajamar/SP, 2001.

SÔNIA GOULART. About. Disponível em: <https://www.soniagoulart.net/>. Acesso em: 09/02/2023.

SONIA RUBINSKY. Biographie. Disponível em: <https://pt.soniarubinsky.com/biographie>. Acesso em: 09/02/2023

SOUZA, Iracele Vera Livero de e POZZI, Luiz Guilherme. **O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos**. Performa Clavis Internacional (p. 64-75), 2020.

TONI, Flávia Camargo e LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **Em torno de uma coreografia: cartas de Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Adolph Bolm**. Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos, p. 129-157, 2017.

UNIVERSALIS. SCHIC Anna Stella. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anna-stella-schic/>. Acesso em: 09/02/2023

VIEIRA, Daniel. **‘Boisinhos’ e ‘Lobosinhos’ de Heitor Villa-Lobos: o cuidado de si no processo de performance como crítica para a constituição de um sujeito de atitude estética**. Dissertação (Doutorado em Música) - UFRGS, 2012.

**PARTITURA**

VILLA-LOBOS, Heitor. **As Três Marias**. Carl Fischer: New York, 1941.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Carnaval das crianças**. Casa Arthur Napoleão: Rio de Janeiro, 1920.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Chôros No. 5**. Casa Arthur Napoleão: Rio de Janeiro, 1925.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Cirandas, W220**. Casa Arthur Napoleão: Rio de Janeiro, 1994.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n.1**. Arthur Napoleão: Rio de Janeiro, 1920.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n.1**. Arthur Napoleão: Rio de Janeiro, 1960.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n.2**. Max Eschig: Paris, 1927.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n°2**. Max Eschig: Paris, 2007.

MILHAUD, Darius. **Saudades do Brasil, Op. 67**. E. Demets, Paris, 1921.

STRAVINSKY, Igor. **Petrushka, K012**. C.G. Röder. Berlin, 1912.

**APÊNDICES:**  
**Partitura do Autor**

à Aline van BÄRENTZEN

# Próle do Bêbé. N° 2 La Famille du Bêbé - Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes - The Little Animals

Hector Villa-Lobos

## 1. A baratinha de papel ...

Le petit cafard en papier ...

Cockroach  
The Little Paper-Bug

Quasi lento (M. 76 = J)

Presque lent

2x MD

I A

PIANO

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. E. 1792

\* c. 7-8: todos os nobis com tenuto  
c. 14: os fôis possuem > e indícios de ff





2x MD  
'do' longo -> antepenultima

3

45

49

53

MENOS mosso (+66)

\* mf cantabile ed espressivo

57

61

63

l'istesso tempo

M. a.

1x ME  
pedal/raçaõ

melodia  
simples  
contorno

-o  
ritardo

\* c. 53: muito cantado e sentido  
ritardo p/ dominante e MENOS  
c. 59: o re# da melodia possui tenuto

M. E. 1792

\* 63: No mesmo movimento cadencia do Totorõ

ritmo original

65 N.O. gliss.

67 (Quinta Tónica) + primeira co

70

73 \* PP

75 3 Dominante *poco allarg.*

77 Tónica a Tempo

M. E. 1792

\* c. 74: P do 3<sup>o</sup> T. cl PP  
 c. 75: 1. dom  
 c. 77: 1<sup>o</sup> 4<sup>o</sup>  
 c. 78: 6<sup>o</sup> 0  
 cl >

ritmos  
 76: 1 2 0  
 77: 7 7 7 6  
 78: 1 2

textura em camadas

FTA

x forma binária  
x Angulhas  
x estilo

de Aline van BARENTZEN

# Próle do Bêbê. N.º 2

## La Famille du Bêbê - Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes - The Little Animals

Hector Villa-Lobos

### 2. O gatinho de papelão...

Le petit chat de carton...

The Little Cardboard Cat

mm = 69

Vagaroso (M: 60 = ♩) + 42 (76) → pi es-tu-dar

Lentement

PIANO

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. E. 1743

\* c. 10: fallou a dinâmica

Handwritten musical score for piano, featuring several systems of music with various annotations and markings. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

**System 1 (Measures 12-19):** Marked with a circled 12. Includes the instruction "Un peu animé" with handwritten notes "momento e tensa" and "espressivo". A circled 14 is at the start. The word "Cédez" is circled at the end of the system. Dynamics include *mf* and *f*. There are triplets in the right hand.

**System 2 (Measures 20-29):** Marked with a circled 14. Includes the instruction "Tempo I: Animé" with handwritten notes "cresc." and "69 f a Tempo". Dynamics include *cresc.*, *f*, and *maîtré f*. There are triplets in the right hand.

**System 3 (Measures 30-37):** Marked with a circled 20. Includes the instruction "rapide" and "gliss.". Dynamics include *f* and *p*. There is a glissando in the right hand.

**System 4 (Measures 38-47):** Marked with a circled 22. Includes the instruction "Rall. cresc." and "58 Molto lento". Dynamics include *p* and "mollemente". There are triplets in the right hand.

**System 5 (Measures 48-57):** Marked with a circled 24. Dynamics include *p*. There are triplets in the right hand.

**System 6 (Measures 58-67):** Marked with a circled 25. Dynamics include *p*.

At the bottom of the page, there is a handwritten note: "plus de notes" and "M. F. 1793".

28 **Poco rall.**

31 \* **a Tempo** poco *cresc.* **ff grandioso e sempre mollemente**

*a tempo*

*solito*

*alleg.*

33 *andante* **f**

*p*

37 **Rit.** **Poco rall.**

*(cresc. lo tempo + forte)*

40 **a Tempo** **Rall.** **pp** **mf** **p** **pp** **p** **ff**

*ppp* *8va bassa...*

43

\* c. 31 ?

melodia acompanhada

2

à Aline van BARENTZEN

# Próle do Bêbé. N.º 2 La Famille du Bêbé – Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes – The Little Animals

Hector Villa-Lobos

## 3. O camundongo de massa

The Little Toy Mouse

La souris en papier mâché

Animato molto  
Très animé

PIANO

Handwritten annotations: 118, 96, 60p, 3, 5, 4, 9, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

30p  
117 120-122 126

12

Vivo

8

piano gliss.

5 5

ff f-

15

8

f- f-

20

8

f- f-

25

Poco meno mosso  
Un peu moins

8

chanté

mf pizz

Handwritten notes: *meno viol.* and a circled *3*.

39

3-1

3-2

3-3

4-3

*cresc. e allarg.*

*ff*

*rapido*

M.E. 1794



leitura em camadas

① p8 112 Cantabile

Meno mosso

49 *ff-p* *p*

*en dehors* *ff en dehors*

54 *ff-p* *ff-p*

59 ② *fff-p* *fff-p* *p* *p*

64 *fff-p* *ff-p* *ff-p* *ff-p* *ff-p*

69 *p* *ff en dehors*

M. R. 1794

\* para Total

Handwritten musical score for piano, measures 77-93. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered in red circles: 77, 79, 81, 83, and 93. The score is divided into systems by dotted lines. The first system (measures 77-80) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *mf-p* and *fff-p*. The second system (measures 81-84) continues the melody and bass line, with dynamic markings *fff-p* and *p*. The third system (measures 85-88) shows a more complex texture with chords and a melodic line, with dynamic markings *mf*, *M.G.*, *M.D.*, and *fff-p*. The fourth system (measures 89-92) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *mf* and *cresc. poco*. The fifth system (measures 93) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *a poco* and *f*. The score is written in a clear, legible hand.

un poco + md. ?

7

98

*bien chanté* *ff*

102

*f*

106

*mf*

110

*p*

115

*mf*

8

120

dim. poco a poco

Rall.

125

Tempo I:

mf

f

129

ff

133

137

M. R. 1794

> ritmo # de A

↓ Em A, são cunhas

133

Musical score for measures 133-134. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes slurs and accents.

135

Musical score for measures 135-136. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes slurs and accents.

137

Vivo

quasi rit.

Vir

Em A,  
os > ten  
thm ^

Musical score for measures 137-140. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes "Vivo" marking, "quasi rit." marking, and "Vir" marking. Includes slurs and accents.

140

Musical score for measures 140-143. Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Includes slurs and accents.

10

147

Musical score for measures 147-150. The right hand features a continuous eighth-note pattern with various accidentals (flats and naturals). The left hand has a bass line with dynamic markings 'f' and 'ff'. There are some handwritten annotations in red circles.

148

Musical score for measures 148-151. Similar to the previous system, but with a circled note in the left hand and a handwritten note "± da 10. voz" below it.

Poco meno mosso  
Un peu moins

152

Musical score for measures 152-155. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with dynamic markings 'f' and 'ff', and the word "chanté" is written above the notes.

156

Musical score for measures 156-160. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a bass line with chords and some melodic fragments. A circled plus sign is present at the end of the system.

161

Musical score for measures 161-165. The right hand continues with the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a more active bass line with some melodic lines. A circled plus sign is present at the end of the system.

166

Musical score for measures 166-170. The right hand continues with the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand features a series of sustained chords. The instruction *cresc. e allarg.* is written below the bass line. The piece concludes with a *fff* dynamic marking and a circled plus sign.

leitura em caonadas

à Alina van BÄRENTZEN

# Próle do Bêbé. Nº 2 La Famille du Bêbé - Baby's Family

SECOND SERIES  
OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes - The Little Animals

Hector Villa-Lobos

## 4. O cachorrinho de borracha

Le petit chien en caoutchouc

The Little Rubber Dog

Lento (M. 144 F.)

Lento

PIANO

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. E. 1795



Sea un peu confuse

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The score is heavily annotated with handwritten notes, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), dynamics (p, mf, ff, cresc.), and performance instructions. A large bracket at the top spans the first two systems, with the handwritten text "Sea un peu confuse" above it. A smaller bracket is visible under the first system. The first system is marked with a circled "9". The second system is marked with a circled "11". The third system is marked with a circled "13". The fourth system is marked with a circled "15". At the bottom center, there is a printed number "M. B. 1795". At the bottom right, there is a handwritten note "para ff" with an arrow pointing towards the end of the score.

M. B. 1795

para ff

Do L<sup>o</sup> F<sup>2</sup> Ré

19

20

21

And

fff

Animé

Moins

M. E. 1795

24

*mf* *dim. e rall.*

*Rall.*

*pp*

*Resquisar*

25

**Tempo 1º**

26

*ff*

*f très sec*

*Senza Ped.*

28

29

Material  
 \* cellos rítmicos  
 \* conjuntos de 4 sons sem transposição

Técnica  
 \* ostinato  
 \* ostinatos sobrepostos

2 dimensões: a vertical / horizontal

Mozart KV 282  
 1. Adagio Es-dur  
 2. Menuetto I II  
 3. Allegro

à Alina van BÄRENTEEN

# Próle do Bêbé. Nº 2

## La Famille du Bébé – Baby's Family

The Little Wooden Horse

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes – The Little Animals

The Little Tin Ox

The Little Glass Wolf

Hector Villa-Lobos

### 5. O Cavalinho de pau

Le petit cheval de bois

The Little Wooden Horse

Devise  
 5 - para part B

(A)

(96)

PIANO

Animato

flessas

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
 Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M.B. 1796

grande variedade do material: orçoes rítmicos, conjuntos, formações de escalas e superpostos  
 \* ostinatos x mov. paralelos x expl. dos timbres

\* r. 6: seguem os ritmos  
 \* r. 7: idem

2

12

Musical score for measures 12-15. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 12 starts with a circled '12'. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. A circled 'P' is written below measure 13. A circled '2' is written above measure 15. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

16

16

quero

1

2

3

4

1

*f en dehors*

causa de arda

Musical score for measures 16-19. Measure 16 starts with a circled '16'. The music continues with the eighth-note accompaniment. A circled '1' is written above measure 17. A circled '2' is written above measure 18. A circled '3' is written above measure 19. A circled '4' is written above measure 20. A circled '1' is written above measure 21. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note. The text 'causa de arda' is written in cursive below the staff.

20

1

2

3

4

dosar ped

Musical score for measures 20-23. Measure 20 starts with a circled '20'. The music continues with the eighth-note accompaniment. A circled '1' is written above measure 21. A circled '2' is written above measure 22. A circled '3' is written above measure 23. A circled '4' is written above measure 24. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note. The text 'dosar ped' is written below the staff.

27

1

2

3

4

mf

ff

mf

Musical score for measures 27-30. Measure 27 starts with a circled '27'. The music continues with the eighth-note accompaniment. A circled '1' is written above measure 28. A circled '2' is written above measure 29. A circled '3' is written above measure 30. A circled '4' is written above measure 31. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note. The dynamic markings 'mf' and 'ff' are present.

23

Musical score for measures 31-34. Measure 31 starts with a circled '23'. The music continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

32

36

76 + flexiva + dolente

Meno mosso

35

80

39

96

Animato = 104

43

(sem rfb)

49

101

116 - 128

Molto animato

Ottava...  
 le quartas em p movimento para la 1a.  
 U... de... comp. 324 49 = 53

M.E. 1796

\* n. 34: no appo ↓ ME, o 1º RE é b

4

54

57

claro +

+

VER NOTAS

claro

no las empuja  
s20 +  
longa

59

X

mf

f

ff

gva bassa

61

+ + divertido \*

sf > p

X pizco

gato pd

65

slurida

p

cresc.

pouco rall.

RE!

+ Maluco

Handwritten musical score with annotations:

- 116-120 ?
- 126
- 116 0111
- 120 - 126
- 118 (E) (6) **Vivo**
- 43 (PT)
- 44 (X)
- 61
- 65 (+ degran - costruisce al *f*)

M. E. 1796



A 4+4+9

B 6+8

8

90

94

108

hesitar  
mentos

Harmonico

1

120

en dehors

2

147

3

4

ff a Tempo

3

M. B. 1796

\* m. 96: el > no se desajo  
 & m. 110: rff & alto

110

ff poco

111

allarg. pesante a Tempo poco

122

allarg. pesante a Tempo

121

cresc. allarg. Vivos senza rallentare

132

mf senza pedale

+ clar

silenzio  
anche  
192 e 2  
192

Schic: 94

3+3+2  
m m m

à Aline van BÄRENTZEN

# Próle do Bêbé. N°2

## La Famille du Bêbé - Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes - The Little Animals

Hector Villa-Lobos

(I)

### 6. O boisinho de chumbo

The Little Tin Ox

Le petit bœuf de plomb

Un peu modéré (M: 80:♩)

PIANO

Handwritten notes: *mf sec*, *forma no*, *8va bassa*

Handwritten notes: *doloso (angústia de morte)*, *8va bassa*, *claw*

Handwritten notes: *lamentoso*, *8va bassa*

Handwritten notes: *cresc. anim.*, *triueto*, *8va bassa*, *+ ampb*, *Ki b/w*, *sentimento p' hora*

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. E. 1797

\* c. 10: fazou um acorde  
p' dois dedos



9 chic ± 60

grazioso: decoroso m.c.

Tempo I: *Pel tres lie.* K:blw

13

X disain  
f

B

C

p

mf

gliss.

gliss.

8

11

cresc.

pouco

a

pouco

f

f

12

3 5 3 4

8

3 gliss.

3

3

3

3

red

o K:blw

19

8

1 2 3 4 5 6

1 2 3

anim.

2 3 + brillante

compimento  
textural

M. E. 1797

Detailed description of the musical score: The score is handwritten on aged paper and consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system (measures 13-14) features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Handwritten annotations include 'X disain' and 'f' in the left margin, and 'B' and 'C' above the staff. The second system (measures 8-11) includes dynamic markings like 'cresc.' and 'pouco', and performance instructions like 'gliss.' and 'a'. The third system (measures 12-14) shows rhythmic figures with numbers '3 5 3 4' above the treble staff and '3 gliss.', '3', '3', '3' above the bass staff. The fourth system (measures 19-22) is marked 'anim.' and features a dense texture of notes. The score is heavily annotated with handwritten notes, including 'compimento textural' at the bottom left and '2 3 + brillante' at the bottom right. A small number '3' is written in the top right corner.

composito → chumbo

Requies  
Très vif (M 160 : ♩)

20

21

poco a poco tornando

II

al Tempo 12 (M 80 : ♩)

+ contraste de dinâmica

gliss. sec. sans ped. 8va bassa

31

34

Chante (mf)

+ dilente

8va bassa

M. R. 1797

75 ton esse ciccato

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Requies' by M. R. 1797. The score is written for piano and includes several systems of music. The first system, starting at measure 20, is marked 'Très vif (M 160 : ♩)' and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system, starting at measure 21, is marked 'poco a poco tornando' and shows a change in tempo and dynamics. The third system, starting at measure 28, is marked 'II al Tempo 12 (M 80 : ♩)' and includes the instruction '+ contraste de dinâmica'. The fourth system, starting at measure 31, continues the 'Tempo 12' section with various performance markings like 'gliss.', 'sec.', and 'sans ped.'. The fifth system, starting at measure 34, is marked 'Chante (mf)' and includes the instruction '+ dilente'. The score is heavily annotated with handwritten notes, including 'composito → chumbo', 'Requies', 'poco a poco tornando', '+ contraste de dinâmica', 'gliss.', 'sec.', 'sans ped.', '8va bassa', 'Chante (mf)', '+ dilente', and '75 ton esse ciccato'. There are also several circled numbers (20, 21, II, 31, 34) and other markings like 'Kellw', 'red', 'ped', 'tocar', and 'E'.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat).

**System 1 (Measures 37-41):** Features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Annotations include "K:blu" at the top, "3<sup>o</sup> dedo" with an arrow pointing to a specific note, "pp vile" (pianissimo, with a circled "vile"), "sfz" (sforzando), and "pp3". The bass line is marked "8va bassa:~".

**System 2 (Measures 42-46):** Continues the rhythmic pattern. Annotations include "vile", "rall." (ritardando), "sfz", and "pp3". The bass line is marked "8va bassa...!".

**System 3 (Measures 47-51):** Marked "a Tempo". The music becomes more melodic. Annotations include "rall.", "red" (circled), "mf", "pp", and "pp3". The bass line is marked "8va bassa.....!".

**System 4 (Measures 52-56):** Features glissando passages. Annotations include "1 Gliss. 1e", "2", "3 gliss. 3e", "1 e 2 gliss.", "3 gliss.", "1 gliss.", "2", "3", "mf", "p", "cresc.", "animé ab. all.", "sfz", "ff", and "compacimento". The bass line is marked "8va bassa.....!".

**System 5 (Measures 57-61):** Marked "allarg." (allargando). The music slows down. Annotations include "red" (circled) and "ff". The bass line is marked "8va bassa.....!".

At the bottom of the page, there is a handwritten "- ped" (pedal) and the number "M.E. 1797".

Schic: 43

+ intervidade na linha melódica

50 **C** **Lent** (M: 69: d)  
*f* très en dehors  
 pp

55

56

58

*cresc. ed animato poco a poco*

60

*cresc. animato*

*ff*

*cresc. allarg.*

M. E. 1797

\* c. 56: falta no tab  
 ↳ competarmento

- ped

*coda*  
Grandioso (M: 60: J.)

63 8

67 8 10 8

77 77

*fff*

*rit.* *a Tempo* *dim.* *e rall.* *poco* *rit.* *a poco*

*p* *dim. toujours* *ppp*

*p en dehors* *pp* *ppp*

*8<sup>va</sup> bassa...* *8<sup>va</sup> bassa...* *8<sup>va</sup> bassa...*

*ppp*

M. E. 1797

Handwritten musical score for Grandioso (M: 60: J.). The score is written on three systems of grand staff notation. The first system (measures 63-66) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment of chords and eighth notes. The second system (measures 67-70) includes performance directions such as 'rit.', 'a Tempo', 'dim.', 'e rall.', 'poco', and 'rit. a poco'. The third system (measures 71-74) features dynamics like 'p', 'dim. toujours', and 'ppp', along with the instruction 'p en dehors'. The score is marked with 'coda' in red and '8va bassa...' in the bass line. The page number '330' is in the top left, and 'M. E. 1797' is at the bottom.



Andante  
tra. s.  
D. opusculo

a Alina van BARENTZEN

# Próle do Bêbé. N.º 2

## La Famille du Bêbé — Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes — The Little Animals

Hector Villa-Lobos

### 7. O passarinho de panno

Le petit oiseau de drap

The Little Cloth Bird

1.ª Parte: Andante (P)  
2.ª e fff

+ Trinado  
3.ª parte ostinato

(A)

Un peu animé (M: 92 : J)

Intro (ME)

PIANO

ñ interromper o trinado

Musical score for the introduction of 'O passarinho de panno'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Un peu animé' with a metronome marking of 92. The piece is marked 'PIANO' and includes dynamic markings like 'p' and 'fz'. The introduction is labeled 'Intro (ME)' and contains several measures of music with slurs and accents.

First system of the main piece, starting at measure 5. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp. The music includes various ornaments (V) and dynamic markings. A circled '5' indicates the start of the first system.

Second system of the main piece, starting at measure 9. It continues with the treble and bass clef and one sharp key signature. The music features ornaments and dynamic markings. A circled '9' indicates the start of the second system.

Third system of the main piece, starting at measure 13. It continues with the treble and bass clef and one sharp key signature. The music features ornaments and dynamic markings. A circled '13' indicates the start of the third system.

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. B. 1798

→ opusculo d. M. D.

Handwritten musical score for piano, measures 28-33. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and blue ink are present throughout the score.

Measure 28: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 28 is at the start.

Measure 29: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 29 is at the start.

Measure 30: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 30 is at the start.

Measure 31: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 31 is at the start.

Measure 32: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 32 is at the start.

Measure 33: Treble clef has notes with slurs and accents. Bass clef has notes with slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present. Handwritten red circled number 33 is at the start.

Handwritten annotations include: *en dehors* (written in blue ink), *tr* (trill), *fff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *ps* (pianissimo), and *Tempo* (written at the bottom right). There are also various handwritten numbers and symbols like 'x' and 'o' scattered throughout the score.

x r. 30: saltou o mf

M. B. 1798

Tempo

*+tolerancia!*

*muito 7 Have*

(cresc. ....)

34

*+tripla*

40

começa (-) cresc. até Vivo

*+eleito*

43

18

**B**

Vivo (M: 126 - J)  
(vir)

45

+AD

-AC

49

M. B. 1798

\* r. 30: talba o acanto no b6

53 *19 não diferente* *memo*

57 *(3) 75 não forte* ?

59 *(2)*

64 *(1)* **Lento** (M: 33: d) *à 3*

69 *Toca: lento cantabile* *pp* *(h)* *(b)*

M. E. 1798

*→ ventres notas*

\* c. 53: zero no b<sup>o</sup> indizado  
 entre parênteses → idem no c. 58

The image shows a handwritten musical score on five systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with various markings and handwritten notes in Portuguese. System 53 has a circled measure number '53' and includes annotations '19 não diferente' and 'memo'. System 57 has a circled measure number '57', a circled measure '3', and the annotation '75 não forte'. System 59 has a circled measure number '59' and a circled measure '2'. System 64 has a circled measure number '64', a circled measure '1', and the tempo marking 'Lento (M: 33: d) à 3'. System 69 has a circled measure number '69' and the tempo marking 'Toca: lento cantabile'. At the bottom, there are additional handwritten notes: 'M. E. 1798', '→ ventres notas', and '\* c. 53: zero no b<sup>o</sup> indizado entre parênteses → idem no c. 58'. A question mark '?' is also present near system 57.

Handwritten numbers: 1 2 3 4 5 2 6 1

42

45

47

*cresc.* *rall.* *MF* *Tempo*

49

51

*anim.* *non long.* *fatta de ar!*

4

fatta de ar!

① CODA

83

3 2

*fff* *Très vif*

*dim.* *p*

*Non bassa*

(M. 83: d) Comme avant

85

MD: mf p pp

*mf*

*Non bassa*

88

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

*pp*

*Non bassa*

90

*pp* *f animato e rall.* *pp*

*ser. dim.*

*sans pedal.*

91

à Alice van BÄRENTZEN

1

# Próle do Bêbé. N° 2

## La Famille du Bêbé — Baby's Family

SECOND SERIES  
OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes — The Little Animals

Hector Villa-Lobos

### 8. O Ursozinho de algodão

Le petit ours de coton

The Little Cotton Bear

♩ = 56  
♩ = 68

Animado e gracioso

PIANO

MU speak

Scout R

X

Più mosso

♩ = 53  
♩ = 52  
♩ = 48

mainardino do pedal

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

M. E. 1799

\* c. b: hatou o rf>

2

8

*rf>p*

1 2

b2amp

8

(sl. correr)

*f>p* *rf>p*

1 2 3

declarado

*f*

*poco rall.*

3 2 2 3 2 3 4 2 3 4 3 4 3 4

24

mechao / fraseado

Poco meno mosso

*f>* *rf>*

3

no final?

-ped 4

5 4 5 4 5 4 5

31

ritmo

4 3 4 3

-ped

34

35

36

animato

*fff*

*p*

molto ritmico

regular



37 3 *mf* *en dehors*

43 *ff*

46 \*

47

53 *ff*

(+ III)

M.E. 1793

\* c. 46: faltau > no re b

56

Handwritten musical score for measures 56-58. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords. Handwritten annotations include 'p' in circles, 'bd.' above the staff, and fingering numbers like '4' and '2'.

59

Handwritten musical score for measures 59-61. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords. Handwritten annotations include 'p' in circles, 'cresc.' below the staff, and fingering numbers like '4', '3', '5', '4', '1', '4'.

62

mod. 25  
pauca

Handwritten musical score for measures 62-64. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords. Handwritten annotations include 'p' in circles, '3' above the staff, and 'mod. 25 pauca' written vertically on the left side.

65

8

meno ritmato (112-14) -> 126

toda

66

cresc.

anim.

Handwritten musical score for measures 65-66. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords. Handwritten annotations include 'p' in circles, '8' above the staff, 'meno ritmato (112-14) -> 126' above the staff, 'toda' written vertically on the right, 'cresc.' and 'anim.' below the staff, and '66' in a circle.

68

8

7

6

5

4

3

2

1

p

Handwritten musical score for measures 68-71. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords. Handwritten annotations include 'p' in circles, '8' above the staff, and fingering numbers '7', '6', '5', '4', '3', '2', '1' below the staff.

tempo  
estatico

12

rall. rit.

5

16

ritmo Poco più mosso (M: 92)

ff molto energico

popolar ped

80

rff>p

7 8

84

f f

7

88

rit. a Tempo

rit. rall.

ff

M.E. 1799

\* c. 84: em ligadura de valor onde está à beira

8  
92 *a Tempo*

96

100

104

108

M. B. 1799

\* c. 92 conversada

y c. 102: fôlto a ligadura

Agus

112 114 7

*a Tempo*  
*marcato il ritmo*



116 118

*Molto vivo*  
*+ impeto!*



120

*ff* *+ crescendo*



125

*cresc.* *fff*



130 134

*fff*



verificare

à Almé van BARENTZEN

# Prôle do Bêbé. N° 2 La Famille du Bêbé - Baby's Family

SECOND SERIES

OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes - The Little Animals

Hector Villa-Lobos

## 9. O lobosinho de vidro

Le petit loup en verre

The Little Glass Wolf

PIANO

Presque vif (M: 108: ♩)

1 Le mouvement bien mesuré au metronome 3 cresc. poco a poco

5

3 crescendo sempre, ma senza accelerare

9

Très peu rall. Un peu moins en dehors

3 toujours

12

également fort, très rythmé et bien serré

Copyright 1927 by Editions Max Eschig  
Copyright assigned to Associated Music Publishers, Inc.

N. E. 1800

x melodia (v) x melodia + acordes  
 x polegar (>) x melodia + polegar  
 x acordes x polegar + acordes  
 x tudo junto

2

15

X

\* *convecço*

a Tempo

18

22

26

80

Un peu moins

*très mesuré*

*juste en mesure*

*toujours également fort et très rythmé*

29

31 *Vir* *Tempo I* *Si a Tempo I?*

*accelerato*

37

39 *Très peu rall.*

42 \* *Un peu moins*

45

\* c.42: labram os accentes des b's



1+1 0 ... 10, 1+1 W ... 10 ... 10, 1+1 W

4  
48 a Tempo I?

52

56

60 Un peu martial (m: 88 = d) d=80 (s/corresp.)

64

66 *mf* *ff* *en dehors* *en de-*

71 *ff* *hors* 1

74 2 *ff* *si sol ré la si si sol ré la si do ré mi si sol ré si do ré mi fa sol la si*

77 *ff* *Un peu lent (132 : d)* *accéléré* *proportion*

80 *Lent* *ff* *accéléré*

n (C)

83 Un peu martial (Comme avant)

86 *cresc.*

89 *en dehors*

92 *hors*

95

\* n. 84: folgen 2. hands

7

**Lent**  
8

**Martial (Comme**  
8

*fff* *ff* *fff* *ff* *cresc.*

avant)  
8

*fff* *f* *trubato*

8<sup>va</sup> bassa.....

**Toujours animé (M: 96: J)**

*ff* *ff*

4 8 *cresc.* *p* *allarg.*

120  
 128  
 8  
 113 **Moins animé** (M: 144 = ♩)

*ff Lourd/animé*  
*Lourd animé*  
*Lourd animé*

116

*gliss.*  
*Lourd animé*  
*mf*

119

*fff*  
*animé*  
*Lourd*

107  
 122 **Marche** (M: 120 = ♩)

*mf*

121

c. 113: follow X strokes to MD  
 c. 119: follow a longer fff e Lourd  
 v 200 to 501 to c. 123

Handwritten musical score for piano, measures 126-136. The score is written on grand staves with treble and bass clefs. Measure 126 is circled in red and contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Measure 128 is circled in red and includes the instruction *ff en dehors*. Measure 130 is circled in red and features *M.G.* (Mezzo Grave) markings and *ff* dynamics. Measure 133 is circled in red and includes *ff cresc.*, *rapide*, and *Tempo I?* markings. Measure 136 is circled in red and shows a rhythmic pattern with slurs. A page number '9' is visible in the top right corner.

10

141 *Très peu rall.*

144 *Un peu moins*

147

150 *a Tempo I?*

155

Un peu moins

160

*sfff*

163

*a Tempo!*  
*accelere*

166

*molto*  
*cresc. sempre*

171

*cresc. animando*

176

*la main a plat*  
*fff*

181

Solo I (com...)  
Solo A1 (V...)  
Solo B (C...)