

## **Estratégias composicionais de Villa-Lobos: permutações e simetrias em três estudos de caso na *Prole do Bebê N<sup>o</sup> 2***

Walter Nery Filho

Universidade de São Paulo (USP) – waltinhonery@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho pretende, por meio de investigação analítica que conta como principal ferramenta a Teoria dos Conjuntos, identificar e avaliar a importância dos procedimentos composicionais que levem em consideração aspectos de permutação e simetria na elaboração das peças *O Passarinho de Pano*, *A Baratinha de Papel* e *O Gatinho de Papelão* de Heitor Villa-Lobos. Reputamos que a coleta e a compreensão destas informações constituam em traços estilísticos do compositor, possibilitando assim contribuir com as pesquisas que despontam em torno de sua obra.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos. Prole do Bebê N<sup>o</sup> 2. Simetria. Permutação. Análise musical.

### **Compositional Strategies: permutations and symmetries from three studies in the *Prole do Bebê No. 2* by Villa-Lobos**

**Abstract:** This paper aims, with the use of analytical investigation that counts on the Set Theory, identify and evaluate the importance of compositional procedures that take in account aspects of permutation and symmetry in the elaboration of the pieces *O Passarinho de Pano* (*The little cloth bird*), *A Baratinha de Papel* (*The little paper bug*) and *O Gatinho de Papelão* (*The little cardboard cat*) by Heitor Villa-Lobos. We consider that to collect and comprehend these informations can outline a stylistic profile of the composer and thus contribute with the recent researches on his work.

**Keywords:** Villa-Lobos. The Baby's Family No. 2. Symmetry. Permutation. Musical analysis.

## **1. Introdução**

Elaborada em continuidade ao caminho iniciado por Villa-Lobos no sentido de revogar as amarras da música vigente no Rio de Janeiro do início do século XX, tributária a uma estética européia que aprisionava o discurso musical, a *Prole do Bebê N<sup>o</sup> 2* constitui-se em um dos expoentes de sua produção modernista. As nove peças para piano solo da suíte formam uma coleção de grande dificuldade de execução e de complexidade estrutural, deixando entrever uma escrita estratificada formada por componentes que se manifestam com elevado coeficiente de autonomia.

No trato com a substância musical d' *O Passarinho de Pano*, *A Baratinha de Papel* e *O Gatinho de Papelão*, peças que foram possíveis de serem analisadas ao longo de nosso mestrado, evidenciamos procedimentos composicionais de grande criatividade, denotando traços de singular originalidade inventiva. Cabe citar as permutações entre

componentes musicais pertencentes a estratos distintos e processos de simetrização empregados em pontos de importância estrutural como transições entre seções, por exemplo.

No caso das permutações, percebemos que a troca de componentes de diferentes camadas adquirem um sentido compensatório, uma forma de manter o equilíbrio entre as sonoridades de segmentos apartados. Interessante observar como o compositor joga e brinca com estas componentes, em um processo lúdico que em muito se assemelha à “liberdade de ação e de expressão que caracterizam a atitude exploratória experimental e maquínica da criança” (COSTA, 2012, p.150).

Paulo de Tarso Salles comenta que, em relação aos procedimentos de simetria, denotamos um Villa-Lobos envolvido com os processos de criação de novas sintaxes musicais, em certo sentido absorvendo questões estéticas presentes em obras recém criadas por compositores contemporâneos como Stravinsky e Bartók dentre outros (SALLES, 2009, p. 17).

A despeito da origem destes procedimentos, sejam eles provenientes do ideário pessoal de Villa-Lobos ou advindos de seu contato com a modernidade musical, o fato é que o compositor os interpõe de maneira estrategicamente interferente, garantindo um importante teor de coerência e organicidade ao seu discurso musical.

A seguir, destacaremos e analisaremos estes procedimentos individualmente em cada uma das obras.

## **2. Estratégias composicionais**

### **2.1 Permutações**

Em nosso primeiro caso, o ostinato introdutório do acompanhamento formado pela alternância de teclas brancas e pretas do piano e cuja combinação resulta nos conjuntos 6-27 e 6-34 (Figura 2.1-1) sofre uma modificação estrutural, especificamente na transição do compasso 6 para o 7 durante a apresentação da melodia da seção **A** d’ *A Baratinha de Papel*.

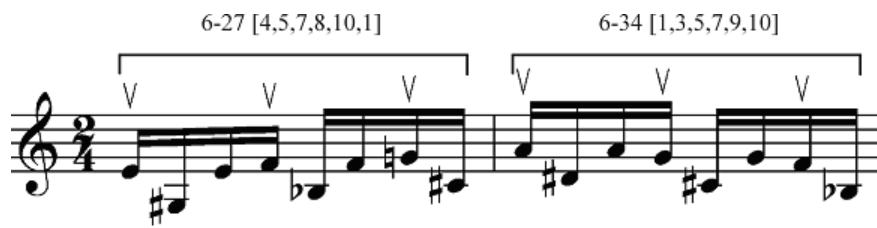


Figura 2.1-1. Ostinato de acompanhamento na seção A d' A Baratinha de Papel.

Esta alteração ocorre pela supressão das notas Lá $\flat$ , Sol $\flat$  e Fá $\flat$  do 6-34 que passam a figurar na camada da melodia logo a seguir (Figura 2.1-2). Estas notas são relevantes porque são componentes da parte diatônica acentuada do 6-34, como podemos observar. A partir daí apenas o 6-27 remanesce como acompanhamento.



Figura 2.1-2. Notas diatônicas acentuadas do ostinato passando a figurar na melodia (cc. 6 – 8).

Inferimos a partir disto que o compositor, apesar de suprimir uma parcela da figuração, retém parte significativa da sonoridade final ao promover a permutação de algumas componentes fundamentais desta figuração para uma outra camada.

O trecho seguinte tem início no compasso 61. Este é suportado por blocos de clusters percutidos como na forma de trêmulos. O superconjunto gerado 7-26 [10,11,1,2,3,5,7] (Figura 2.1-3) é um subconjunto quase integral da coleção octatônica, excetuando-se pela presença da nota Mi $\flat$ .

61

*f*

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

Figura 2.1-3. Panorama harmônico em trecho suportado por blocos de clusters (cc.61 - 62).

Uma pequena alteração do plano harmônico acontece logo a seguir ao trecho acima representado. Este processo pode ser entendido como uma transição do conjunto 7-26 [10,11,1,2,3,5,7] detectado no trecho representado na figura 2.1-3 para o 8-27 [7,8,10,11,1,2,3,5] do plano de base dos compassos 63 e 64. Essa transição ocorre pela inserção da nota Lá<sup>2</sup> (classe de altura [8]) na melodia. Um engenhoso processo de permutação surge como mecanismo de suporte na evolução da sonoridade final da passagem (figura 2.1-4), onde o Lá<sup>2</sup> do compasso 63, utilizado como elemento melódico, passa a figurar no plano de acompanhamento do compasso 64 e o Mi<sup>2</sup> do acompanhamento do compasso 63 se estabelece como um elemento melódico no 64.

*f*

8-27 [7,8,10,11,1,2,3,5]

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

Figura 2.1-4. Permutação de notas de planos diferentes como processo para manutenção do quadro harmônico (c.63 - 64).

No exemplo a seguir, temos um procedimento de permutação na segunda peça do ciclo, *O Gatinho de Papelão*. Aqui o trecho final do segundo tema da seção A que vai do compasso 21 ao 23 possui o comportamento clássico de uma “codeta” no sentido de uma

redução textural e estabilização harmônica, sendo formado basicamente pela alternância das notas Si<sup>2</sup> e Lá<sup>2</sup>. Aqui o compositor permuta este par para a camada representada pela terceira variação do ostinato introdutório que funciona como um fio condutor, direcionando os eventos musicais da peça. Esta variação ressurge nos compassos 31 e 32 (figura 2.1-5), ou seja, um trecho bem adiante do primeiro aparecimento desta díade.

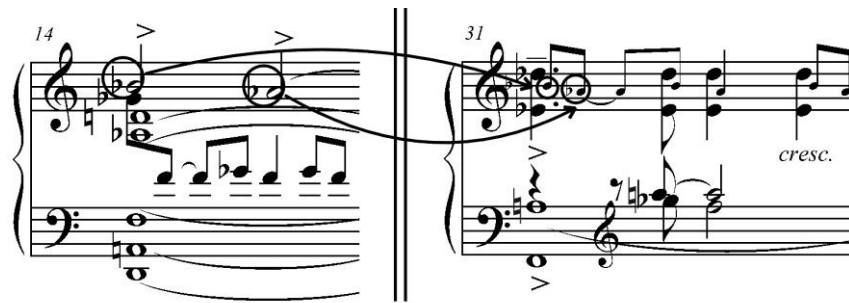


Figura 2.1-5. Permutação de notas entre camadas distintas de trechos distantes n' *O Gatinho de Papelão* (c. 14 e c. 31).

## 2.2 Simetrias

A utilização de unidades musicais que trazem em seu bojo algum aspecto de simetria seja ela intrínseca à unidade em questão ou relativa aos elementos do entorno, tem se estabelecido como uma importante alternativa composicional em proveito da unidade no discurso da música do século XX, especialmente em trechos estruturalmente relevantes. Neste sentido, a expectativa pela presença de estruturas simétricas nas obras consideradas se concretizou, como podemos observar pelos exemplos que seguem.

Neste caso inicial temos a presença da quiáltera de dezoito notas (figura 2.2-1) interposta como elemento de transição entre as seções **A** e **B** na peça *O Passarinho de Pano*.

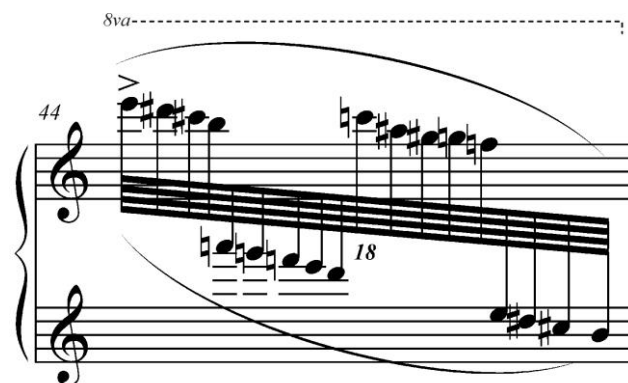


Figura 2.2-1. Quiáltera de dezoito notas utilizada como elemento de transição entre as seções **A** e **B** (c. 44).

Analiticamente podemos estabelecer o seguinte quadro de relações:

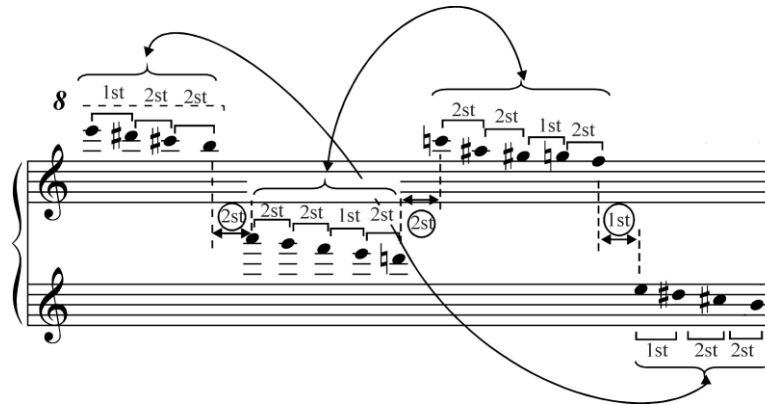


Figura 2.2-2. Relações espaciais de simetria entre os agrupamentos da quiáltera em função das relações intervalares entre as componentes.

Interessante observar a manipulação espacial das componentes da quiáltera onde as estruturas intervalares de cada uma das parcelas são distribuídas sequencialmente de forma equivalente no sentido do centro para as extremidades (figura 2.2-2). Além do mais, a progressão dos intervalos utilizados nas separações destas unidades (assinalados por pequenos círculos) correspondem à dos agrupamentos internos: 2st; 2st; 1st; 2st. Levando-se em conta apenas quantitativamente as componentes de cada parcela da quiáltera teremos a seguinte distribuição: 4; 5; 5; 4, o que prontamente gera uma simetria bilateral. Entretanto se levarmos em consideração a estrutura individual de cada parcela, nos deparamos com um tipo peculiar de simetria que pode ser definida como translacional operada por afastamento radial, ou seja, do centro para as extremidades (figura 2.2-3). Este fenômeno pode ser melhor compreendido substituindo-se os agrupamentos por seus conjuntos correspondentes:

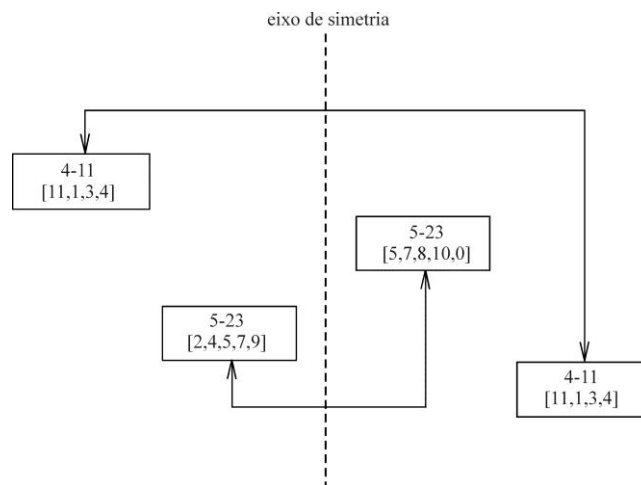


Figura 2.2-3. Relações de simetria translacional operada por afastamento radial (c. 44).

O próximo acontecimento é um caso de simetria bilateral que sustenta o gesto abrupto descendente-ascendente do compasso 67 d' *A Baratinha de Papel* que entrecorta e perturba a inércia rítmica estabelecida até este ponto. Este momento é importante, pois representa a transição do antecedente para o consequente da melodia folclórica *Fui no Tororó*, a qual sustenta praticamente toda a seção **B** da peça. Aproveitamos também para ressaltar a ocorrência simultânea de um processo de permutação interessante, onde as notas do pentagrama inferior (Dó<sup>2</sup>, Lá<sup>2</sup> e Si<sup>2</sup>) que atuavam na forma de apojeturas sobre os blocos em fusas desde o compasso 63, surgem exatamente como as notas da melodia no 67 (figura 2.2-4). Mediante um pequeno exercício de dedução, pode-se levantar a hipótese de que a escolha das notas que comporiam parte desta figuração foi feita em sentido retroativo, ou seja, do compasso 67 em direção ao compasso 63.

Figura 2.2-4. Formação de simetria bilateral e permutação de notas pertencentes a camadas diferentes (cc 66 e 67).

Deve-se notar que a indicação do conjunto 8-27 [9,10,11,1,2,4,5,7] na figura acima tem razão de ser na manutenção da sonoridade advinda do trecho anterior suportado por blocos de clusters (vide figura 2.1-4), essencialmente um agrupamento octatônico com uma nota “estranha”<sup>1</sup>, o Lá<sup>2</sup> que é representado pela classe de altura [9].

Como último exemplo, citaremos a transição entre as seções **A** e **B** n' *O Gatinho de Papelão* que também comporta estruturas simétricas em simultaneidade com elementos permutados de camadas distintas.

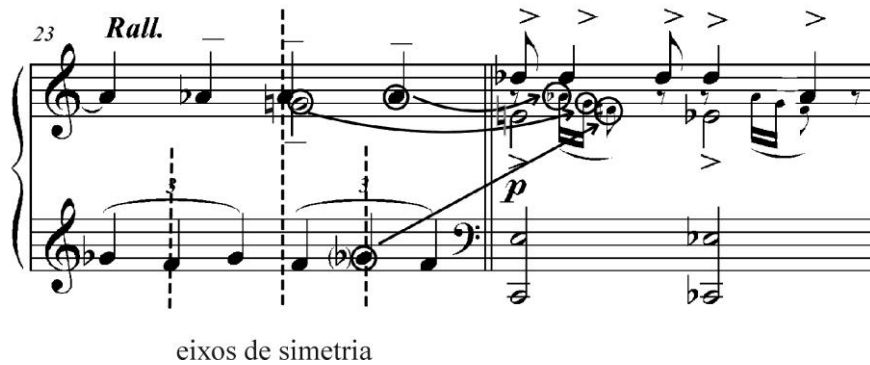


Fig. 2.2-5. Elementos de simetria e permutação de componentes em transição entre as seções **A** e **B** n° *O Gatinho de Papelão* (cc. 23 – 24).

Perceba-se que todas as componentes melódicas do compasso 23 se transformam na figuração no compasso 24.

### 3. Considerações finais

As questões aqui propostas e verificadas são sabidamente não originais ao compositor Villa-Lobos. Procedimentos como permutação e simetria remontam a um período anterior ao qual a “Prole 2” foi gestada, tendo sido de essencial importância na poética musical de compositores como Schoenberg e Webern, particularmente em suas fases dodecafônicas. Entretanto, essas técnicas adquirem um significado especial na obra do compositor brasileiro que as utiliza dentro de sua estética composicional particular, baseada nas “ideias de texturas, de relação figura-fundo, mais do que na relação melodia-acompanhamento” (FERRAZ, 2012, p. 212).

Percebemos assim um compositor em constante diálogo com os principais compositores de seu tempo e que, apesar de uma série de juízos equivocados propalados em relação à sua obra, trabalhava de forma rigorosa e eficiente, ao que talvez se deva talvez a repercussão de sua obra entre a classe intelectual e os principais intérpretes da música de concerto da primeira metade do século XX.

Em um futuro próximo, julgamos ser apropriado a investigação integral do ciclo *A Prole do Bebê N° 2*, como forma de estabelecer um patamar referencial a respeito do pensamento criativo do compositor Heitor Villa-Lobos em sua fase modernista.



#### 4. Referências

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. Revista *Ictus* da Universidade Federal da Bahia, Vol. 11, No. 2, pp. 151 – 199, 2010.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. O *cavalinho de pau*: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos. In: 2º SIMPÓSIO VILLA-LOBOS – PERSPECTIVAS ANALÍTICAS PARA A MÚSICA DE VILLA-LOBOS, 2012, ECA - USP. São Paulo: 2012. pp. 147 – 162.

FERRAZ, Silvio. Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos. In: 2º SIMPÓSIO VILLA-LOBOS – PERSPECTIVAS ANALÍTICAS PARA A MÚSICA DE VILLA-LOBOS, 2012, ECA - USP. São Paulo: 2012. pp. 197 – 214.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

---

<sup>1</sup> Segundo Rodolfo Coelho, o uso destas unidades não deve ser entendida como uma falha composicional, mas sim como um traço estilístico do compositor (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 169).