



## Villa-Lobos e a manipulação da topografia do piano na construção de seu repertório modernista: um estudo preliminar d' *O Camundongo de Massa*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

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

**Resumo:** O presente estudo propõe uma continuidade à pesquisa iniciada em meu mestrado sobre os processos composicionais envolvidos no segundo livro da *Prole do Bebê* de Villa-Lobos. Restringiremos nossa investigação sobre a seção A d' *O Camundongo de Massa*, terceira peça da série, na qual o compositor consagra o procedimento de alternância entre teclas brancas e pretas do piano em benefício da edificação dos estratos e texturas da obra. A título de coerência, manteremos a Teoria dos Conjuntos como principal suporte metodológico de investigação, porém sempre conservando interesse por outras ferramentas.

**Palavras-chave:** O Camundongo de Massa, Teclas brancas e teclas pretas, Prole do Bebê Nº 2, Villa-Lobos, Teoria dos Conjuntos.

**Villa-Lobos and the manipulation of the topography of the piano in the construction of his modernist repertoire: a preliminary study on The Little Toy Mouse.**

**Abstract:** This paper proposes a continuation of the research initiated in my master's thesis about the compositional processes involved in the second book of Baby's Family by Villa-Lobos. We restrict our investigation on the A section of The Little Toy Mouse, third out of nine pieces, where the composer establishes the procedure of alternating white and black keys of the piano to the benefit of the construction of the strata and textures of the work. As for consistency, we will maintain the Set Theory as the main methodological support research, but always keeping interest for other tools.

**Keywords:** The Little Toy Mouse, White keys and black keys, Baby's Family No. 2, Villa-Lobos, Set Theory.

### 1. Introdução

No trato com a substância musical d' *O Passarinho de Pano*, *A Baratinha de Papel* e *O Gatinho de Papelão* ao longo de nosso mestrado (NERY FILHO, 2012) respectivamente sétima, primeira e segunda peças para piano do ciclo *Prole do Bebê Nº 2*, evidenciamos procedimentos composicionais de grande criatividade, denotando traços da originalidade inventiva de Villa-Lobos. Permutações entre componentes relativos a estratos distintos e processos de simetrização empregados em pontos de importância estrutural como transições entre seções, por exemplo, despontaram como garantia da coerência e organicidade do discurso musical. A influência da topografia do teclado do piano na arquitetura das três peças acima mencionadas bem como em uma série de outras a que pudemos ter contato

diretamente ou por escritos de outros pesquisadores consagrou-se como um fator processual em suas composições.

Em outros momentos, percebemos um diálogo com a estética musical de seus antecessores e também com compositores de sua contemporaneidade. Como exemplo, observamos o uso de figurações tipicamente associadas ao canto dos pássaros n' *O Passarinho de Pano* tangenciando a obra de Janequin, Vivaldi e Beethoven, ao passo que a utilização de elementos sincopados e cromáticos n' *A Baratinha de Papel* e n' *O Gatinho de Papelão* traduziram-se em evidências de seu contato com a obra de Ravel, Chopin e Ernesto Nazareth.

Com efeito, para a sequência de nossa pesquisa, assumimos o compromisso de levar adiante a investigação analítica das seis peças restantes do ciclo com o objetivo de mapear procedimentos composicionais que afigurem como fundamentais na construção de traços característicos de Villa-Lobos, particularmente em sua fase modernista.

## 2. Considerações Analíticas

Apesar de concentrar nossas atividades de investigação sobre a seção **A** da peça, mostraremos o diagrama de forma com o intuito de configurarmos uma ideia da estrutura formal da peça. As seções são delimitadas por contraste de atividade musical e também por marcações de andamentos: *Très animé* (c.1), *meno mosso* (c. 49), *Tempo I<sup>o</sup>* (c. 125). De acordo com estas marcações, podemos configurar as mesmas como segue: **Introdução** (cc. 1 e 2); **A** (cc. 3 – 48); **B** (cc. 49 – 124) e **A'** (cc. 125 – 173).



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

A fórmula “teclas brancas e pretas” mais uma vez assume um papel preponderante na constituição dos eventos musicais e, na forma de ostinato de acompanhamento, suporta as unidades temáticas de superfície. Desta feita o compositor usa uma combinação diferente de

outras peças do próprio ciclo anteriormente investigadas que usam procedimentos congêneres, como é o caso d' *A Baratinha de Papel* (SALLES, 2009) e d' *O Lobosinho de Vidro* (OLIVEIRA, 1984, p. 36). Este panorama se estabelece já na introdução:



Figura 2. Ostinato introdutório d' *O Camundongo de Massa*.

A escolha feita por Villa-Lobos acolhe a interposição de duas teclas pretas entre um par de teclas brancas. Como resultante, o espaçamento entre uma tecla branca e uma preta nas extremidades é de um semitom. O sentido das setas no esquema abaixo descreve a mecânica do gesto introdutório:

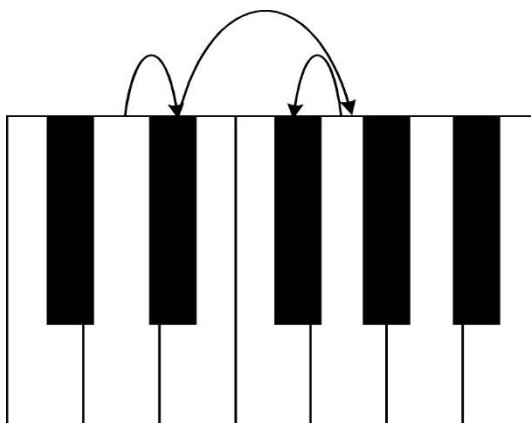


Figura 3. Diagrama representativo da fórmula pianística que estabelece o gesto inicial (c.1).

Ao orientamos nossa segmentação de acordo com o fluxo de semicolcheias dos cinco primeiros compassos, encontramos os conjuntos 4-7 [2,3,7,6] e 4-3, este último em duas versões: [5,6,9,8] e [7,8,11,10]. Estas figurações possuem características especiais no que se refere ao aspecto harmônico e representam uma importante propriedade denominada simetria inversiva. Conjuntos sob esta condição mapeiam-se integralmente neles próprios sob inversão, formando uma espécie de palíndromo intervalar onde os intervalos lidos da esquerda para a direita são os mesmos daqueles lidos da direita para a esquerda (STRAUS, 2013, p. 93). Planificamos os conjuntos acima citados para uma melhor compreensão do fenômeno:

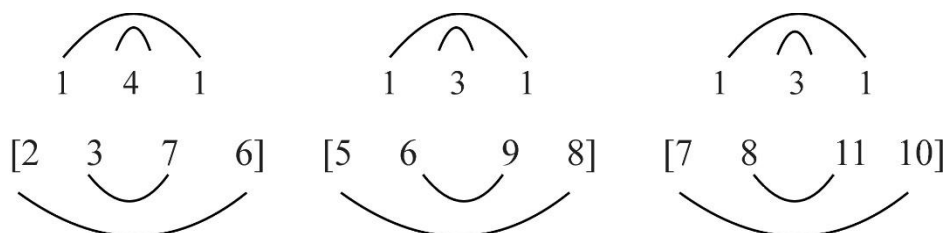
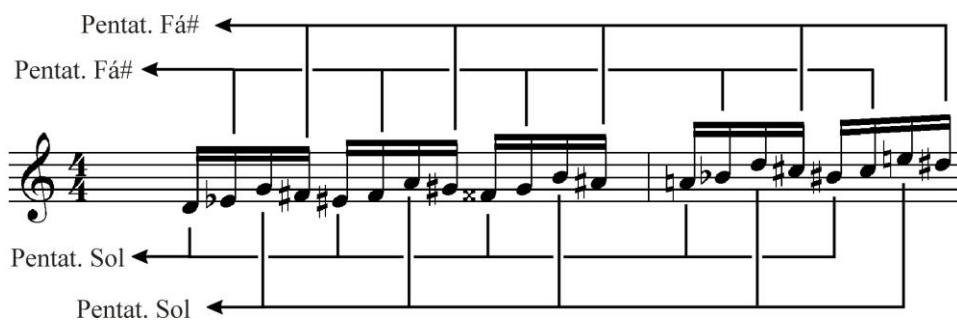


Figura 4. Simetria inversiva nos agrupamentos da introdução.

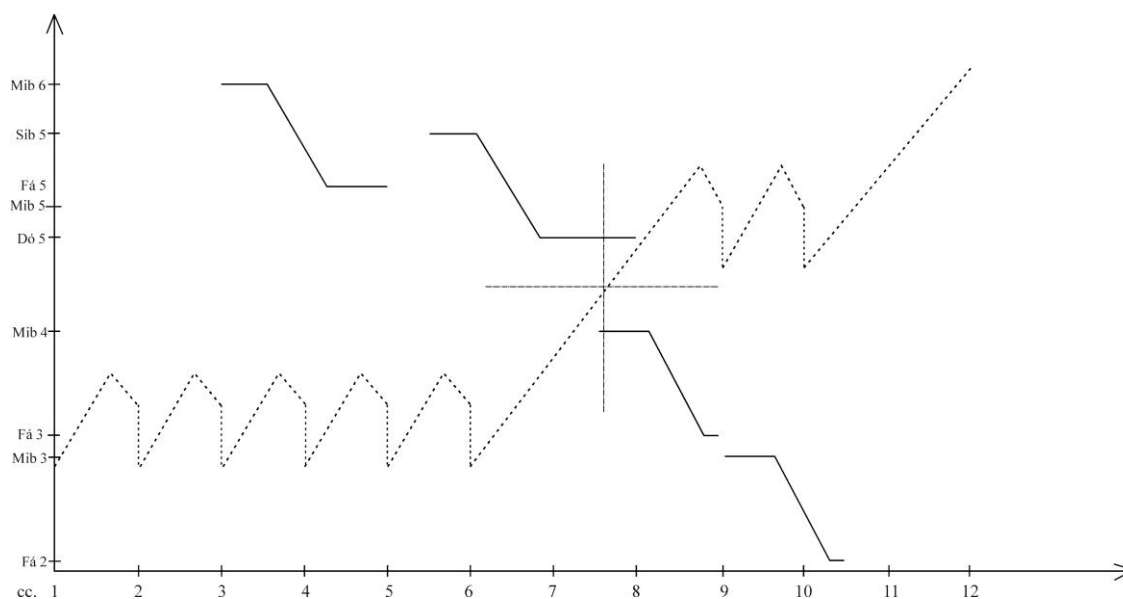
No caso do 4-7 [2,3,7,6], a simetria inversiva surge sob a operação  $T_9I$  enquanto que para as versões 4-3 [5,6,9,8] e 4-3 [7,8,11,10], esta surge por conta das operações  $T_2I$  e  $T_6I$  respectivamente.

Elliot Antokoletz, em seus estudos sobre os Choros Nº 10 de 1926, detectou a presença de uma figuração cujo contorno em muito se assemelha à do nosso objeto de estudo (ANTOKOLETZ, 1992, p. 233). No trecho em questão, o qual refere-se aos compassos 16 e 17 da parte da viola, o autor assinala a presença de uma textura baseada em coleções referenciais, especificamente pentatônicas e octatônicas. Gabriel Moreira, ao abordar a mesma passagem (MOREIRA, 2012, p. 283) desvelou um processo de saturação pentatônica ocasionado pela combinação de notas que ocupam a mesma posição em cada grupo de semicolcheias, ou seja, a primeira do primeiro grupo com a primeira do segundo e assim sucessivamente. O mesmo ocorre com a segunda, terceira e quarta nota de cada grupo.

Em nosso caso, este fenômeno pode ser contabilizado com formações integrais de coleções pentatônicas quando da evolução do ostinato em direção ao agudo a partir do compasso 7<sup>1</sup>.


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

O tema inicial, em oitavas e diatônico em  $Mi \cong$  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<sup>2</sup>. Cabe considerar sobre a incompletude desta unidade temática que, repetida quatro vezes antes de dar lugar ao segundo tema a partir da subseção **A2** (vide figura 1), é apresentada em uma frase simples com dois motivos musicais. As quatro repetições se realizam em diferentes âmbitos de altura e com diferentes entradas métricas. O gráfico abaixo é representativo desta situação e ilustra a interação entre os dois estratos, o temático e o de acompanhamento<sup>3</sup>:


 Gráfico 1. Relação entre o contorno do acompanhamento (linha tracejada) e as quatro repetições do tema inicial (linha cheia) n' *O Camundongo de Massa*.

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

Eero Tarasti, ao ponderar a respeito d'*O Camundongo de Massa*, pontua sobre o acorde particular interposto entre a primeira e a segunda ocorrência do tema inicial, especificamente no início do compasso 5. Considera ser este um acorde ilógico, repentino e em uma tonalidade inteiramente diferente (TARASTI, 1995, p.273). Esta formação em questão constitui-se no o conjunto 4z-29 e sua sonoridade peculiar se deve a uma propriedade especial que o mesmo encontra dentro da Teoria dos Conjuntos, denominada Relação-Z (STRAUS, 2013, p.98). Nesta condição, o vetor intervalar correspondente contém uma ocorrência de cada uma das seis classes de intervalos, ou seja, [1 1 1 1 1 1]. Em uma observação inadvertida, poderíamos fazer um juízo prematuro sobre a funcionalidade deste acorde, alegando seu uso apenas como o de uma estrutura demarcatória entre a primeira e a segunda repetição do tema. Contudo o compositor incorpora este elemento a uma das transformações do ostinato de base em um momento bem mais adiante da peça, especificamente no compasso 39. Ao ressurgir em uma transposição  $T_3$ , compartilha espaço com seu conjunto Z-relacionado 4-Z15 de mesmas características intervalares. A figura a seguir torna visíveis estas relações:

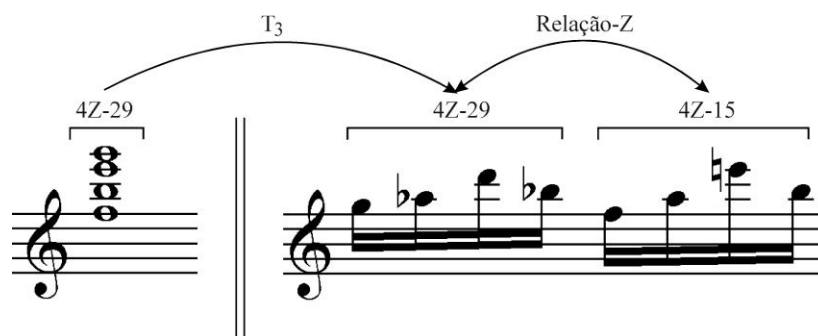


Figura 6. Relação harmônica entre agrupamentos apartados temporalmente na obra (c. 5 e c. 39).

A permutação entre elementos de camadas distintas afastados temporalmente pôde ser avaliada em diversos momentos nas três peças já analisadas em nossa dissertação de mestrado e vem se constituindo em um traço característico de relevo de Villa-Lobos. Na esteira deste pensamento, poderíamos questionar a respeito do uso do Dó 5 na segunda repetição do tema, aplicado em determinadas notas da melodia em um sentido de ornamentação. Especificamente, como resultante da combinação entre melodia e ornamentação tem-se a formação do par  $Si \cong - Dó$ :

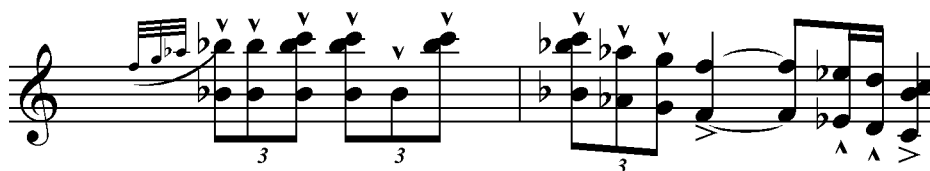


Figura 7. Segunda repetição do tema inicial ornamentado pelo Dó 5 (cc. 5 – 6).

Note que, pelo fato de todas as apresentações do tema inicial serem predominantemente em oitavas, conclui-se que o  $Si \cong 5$  do início da frase é parte integrante da melodia e o Dó 5 ornamental, enquanto que no final da frase os papéis se invertem.

Tomando como ponto de partida as quatro repetições do tema inicial, podemos deduzir que a segunda difere das demais em dois aspectos. Primeiramente cabe notar que a mesma se estabelece uma quarta justa de distância das outras, configurando uma sonoridade do modo mixolídio no tom de  $Mi \cong$ . Em segundo lugar pelo uso do Dó 5 - referida ornamental - e sua intencionalidade, a qual pode ser aferida ao final da passagem, especificamente na transformação harmônica do ostinato de base quando da transição entre o final da exposição da última repetição do tema inicial e o início do segundo tema. Cabe notar que este Dó 5

ornamental, após uma evolução do ostinato em direção à região aguda do piano, ressurge como um Dó 6 no quinto tempo do compasso 12 e é quem deflagra esta transformação.

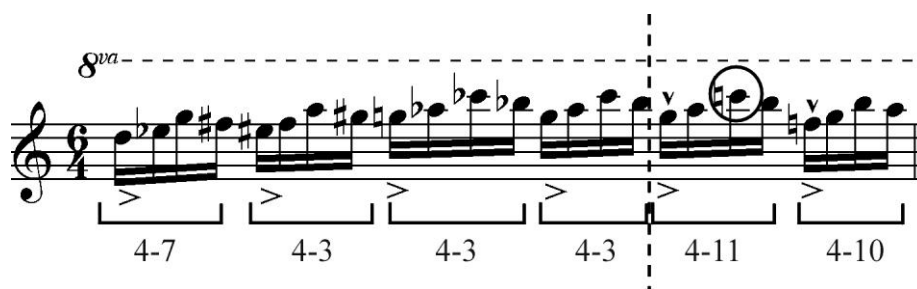


Figura 8. Momento da transformação harmônica do ostinato de base demarcado pela linha tracejada por meio da inserção do Dó 6 (c. 12).

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

Cabe a observação final de que a intersecção do 4-11 com o 4-10 resulta na formação de um parcial da escala de Mi $\cong$  Maior, o que promove um alinhamento entre as centralidades do ostinato de base e do tema inicial e também com o segundo tema que é exposto a partir do compasso 13.

### 3. Considerações Finais

N’ *O Camundongo de Massa*, bem como em outras peças do ciclo que tivemos a oportunidade de manusear, o compositor propõe uma segmentação peculiar ao plano de teclas brancas e pretas que assume um papel vetorial, onde direção e magnitude são determinantes na condução dos eventos musicais. Como pondera Rogério Costa, em um processo quase lúdico em que Villa-Lobos opera “com a imaginação e a liberdade de ação e de expressão que caracterizam a atitude exploratória, experimental e maquínica da criança” (COSTA, 2012, pp. 149 - 150), observamos o agenciamento de componentes de estratos distintos em benefício da concatenação de idéias musicais aparentemente disparatadas.

Com esta análise preliminar esperamos estar cortejando a possibilidade de vislumbrar um sentido heurístico na relação causa-efeito na música modernista villalobiana.





Não mais debruçada em projetos composicionais prescritivos e apriorísticos do classicismo ou do romantismo, aos quais o compositor definitivamente não mais presta tributo, mas sim em estratégias com base em tentativas e encontros como bem observa Silvio Ferraz (FERRAZ, 2012).

#### 4. Referências

ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1992.

COSTA, Rogério Moraes. *O cavalinho de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 147 – 162.

FERRAZ, Silvio. *Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 197 – 214.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *Diatonismo, Pentatonismo, Octatonismo e suas interações nos Choros Nº 10 de Heitor Villa-Lobos: Em busca de uma percepção idiossincrática de modernidade musical*. In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos. São Paulo: USP, 2012, pp. 276 – 291.

NERY FILHO, Walter. *Os voos do O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suite Prole do Bebê nº2 de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2012.

OLIVEIRA, Jmary. *Black key versus White key: a Villa-Lobos device*. *Latin American Music Review*, vol 5, Nº 1, 1984, pp. 33-47.

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

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. São Paulo, SP: Editora da Unesp, 2012; Salvador, EDUFBA, 2013.

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

---

<sup>1</sup> Neste momento o compositor transfere estrategicamente a figuração da clave de Fá para a clave de Sol.

<sup>2</sup> Nas artes plásticas, os artistas estabelecem uma relação de ambiguidade entre figura e fundo recorrendo à utilização de contrastes produzidos pela manipulação dos espaços, das formas e das texturas.

<sup>3</sup> A linha referente à representação do tema foi produzida considerando-se a mais aguda das notas oitavas. Sobre a marcação no eixo vertical das notas identificadas por números, adotaremos como referencial a nomenclatura da *Acoustic Society of America*, que denomina o Dó central do piano como Dó 4, cuja frequência é de aproximadamente 261,6 Hz.