



## O boi e o curral: o problema de definição da forma d' *O boizinho de chumbo* de Heitor Villa-Lobos

MODALIDADE: Comunicação

Walter Nery Filho  
waltinhonery@gmail.com

Paulo de Tarso Salles  
ptsalles@usp.br

**Resumo:** Este artigo propõe discutir dificuldades e possibilidades na definição de forma na peça para piano *O boizinho de chumbo* de Heitor Villa-Lobos. A discussão em questão provém da ambiguidade na articulação entre os temas, formados basicamente por variantes da canção indígena *Môkôcê cê-maká* e o acompanhamento com características de samba estilizado, os quais atuam alternadamente como protagonistas e coadjuvantes. Ao final, com base em elementos evidenciados pela análise musical, optamos por adequar a peça a um arco formal que frutificasse da mediação entre os fenômenos de percepção sonora com a articulação de seus componentes constituintes.

**Palavras-chave:** O boizinho de chumbo. Prole do bebê 2. Heitor Villa-Lobos. Môkôcê cê-maká. Formas musicais.

**The Ox and The Cattle Pen: considerations on issues of form in the piece *The Little Tin Ox* by Heitor Villa-Lobos**

**Abstract:** This paper is intended to discuss difficulties and possibilities of choices concerning aspects of form in the piano piece *The Little Tin Ox* (*O boizinho de chumbo*) by Heitor Villa-Lobos. The discussion involved comes from the ambiguity in the relationship between the themes, formed basically by variants of the indigenous song *Môkôcê cê-maká* and the accompaniment, a stylized samba which alternately act as protagonists and coadjutant. At the end, based on elements evidenced by musical analysis, we chose to accommodate the piece in a form that could rise from the mediation between the phenomena of sound perception with the articulation of its constituent components.

**Keywords:** The Little Tin Ox. Baby's family No. 2. Heitor Villa-Lobos. Môkôcê cê-maká. Musical forms.

### 1. Introdução

*O boizinho de chumbo*, sexta peça do ciclo para piano *Prole do bebê Nº 2* de 1921 compõe, juntamente com *O gatinho de papelão* e *O cachorrinho de borracha*, o grupo de peças de andamento mais alargado, com exposição mais esparsa das ideias musicais.

Em continuidade aos escritos de nossa tese de doutoramento que trata da análise dos aspectos composicionais da coletânea, deparamos com uma questão-impasse que motivou escrever este artigo: a dificuldade de consignar *O boizinho de chumbo* a um arco formal compatível com as unidades estruturais em seu conteúdo.

O problema em se definir a forma da obra provém da ambiguidade no tratamento de suas camadas mais salientes em que os temas e o acompanhamento são alternadamente articulados como protagonistas e coadjuvantes na concatenação dos eventos. Essencialmente monotemática, as melodias são variantes ambientadas a partir da canção indígena *Môkôcê cê-maká*<sup>1</sup>; o acompanhamento, um samba estilizado de rítmica marcante, introduz a obra juntamente com a primeira das variantes.

A ambiguidade é acentuada no compasso 28 na retomada da introdução no mesmo passo do samba estilizado inicial, ação que é refocilada pela indicação *Tempo  $F^{\sharp}$*  (M: 80 =  $\downarrow$ ). Em um contexto tradicional da teoria musical, este ponto seria intuitivamente definível como “recapitulação”. Ocorre que esta expectativa é frustrada por conta da dissociação do samba com a variante melódica de abertura. Neste lugar, ao invés da convergência integral dos elementos do início, apenas o samba remanesce. Esta primeira variante é permutada por uma terceira, o que dificulta a decisão por uma recapitulação em sentido estrito. O impasse se acentua ainda mais pelo fato de a primeira variante ressurgir em um momento posterior da peça com um acompanhamento diferente do samba.

Rodrigo Queiroz, um dos poucos pesquisadores que se debruçaram sobre o *boizinho*, considera o seguinte sobre os aspectos de forma:

Como a maioria das peças da coletânea, a forma d’ *O boizinho* é única no sentido que não se conforma facilmente aos modelos tradicionais. Se somente o contorno for considerado, a peça possui duas partes bem definidas (cc. 1 -30 e 31 – 76) com inícios idênticos [...]. Entretanto, a forma binária não é o melhor modo de entender a peça. As duas partes são claramente divisíveis entre subseções bem definidas, o que sugere um sentido rapsódico generalizado (QUEIROZ, 2013, p. 96).

A observação do diagrama de forma proposto por Queiroz (QUEIROZ, 2013, p. 98), deixa transparecer uma ação de segmentação com base nas variações de agógica indicadas na própria obra<sup>2</sup>. Queiroz, contudo, não considera a questão da monotematicidade – que demonstraremos em nossas análises – nem tampouco toda a problematização acima exposta, fato evidenciado pelo seu diagrama de forma:

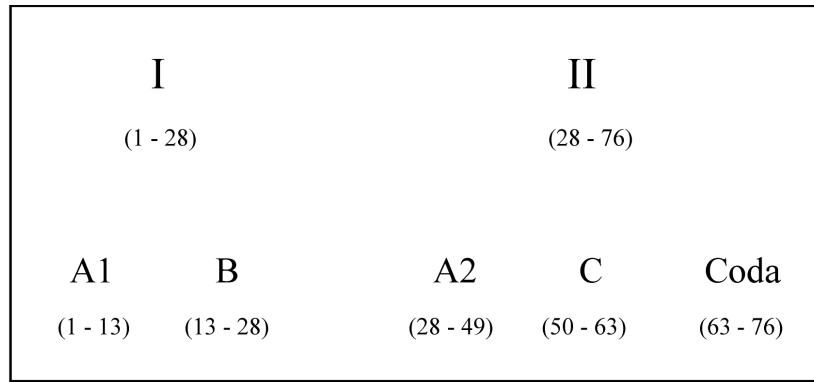


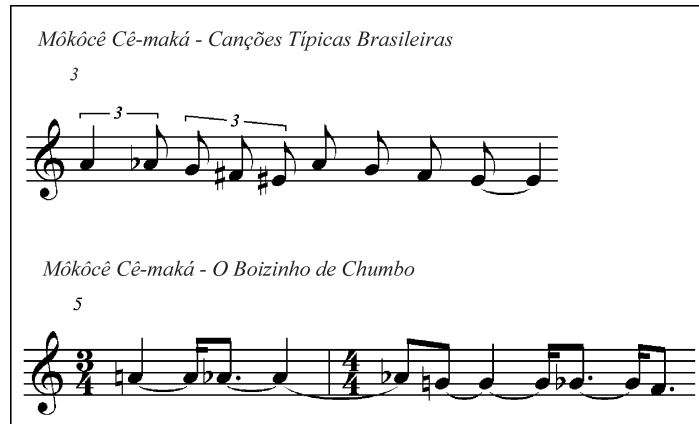
Figura 1. Diagrama de forma d' *O boizinho de chumbo* segundo Rodrigo Queiroz. Fonte: QUEIROZ, 2013, p. 98.

## 2. Considerações analíticas

### 2.1 Sobre a apropriação da canção indígena

Após um longo período de aproximações e distanciamentos das peças do segundo volume da *Prole do bebê*, adquirimos uma certa familiaridade no tocante aos seus aspectos mais intrínsecos, em especial aqueles que dizem respeito à transformação e ambientação de melodias do popular brasileiro. Estas questões têm sido fundamentais em nossa pesquisa, ao mesmo tempo mananciais de informação de base para a análise e compreensão dos processos composicionais do ciclo.

A variante de abertura d' *O boizinho de chumbo* - uma melodia com feição cromática descendente e características rítmicas sincopadas - dificultou sobremaneira a aproximação auditiva com alguma canção popular ou melodia folclórica conhecida. A vivência do intérprete Homero de Magalhães com a obra pianística de Heitor Villa-Lobos, sedimentada em sua Tese de Doutorado (MAGALHÃES, 1994), sinalizou-nos uma possibilidade de interseção com a canção/motivo de ninar indígena *Môkôcê cê-maká*<sup>3</sup>. A título de comparação, extraímos a frase inicial desta canção imersa em dois contextos diferentes, a primeira na canção homônima pertencente ao ciclo *Canções típicas brasileiras* e a segunda n' *O boizinho de chumbo*:



Môkôcê Cê-maká - Canções Típicas Brasileiras

3

Môkôcê Cê-maká - O Boizinho de Chumbo

5

Figura 2. Motivo Môkôcê extraído das *Canções típicas brasileiras* (c. 3) e d' *O boizinho de chumbo* (cc. 5 – 6).

Assim, a despeito das diferenças enarmônicas<sup>4</sup> e de rítmica, os trechos expostos contém o mesmo recorte da escala cromática, o que nos incentiva adotar a primeira variante da canção *Môkôcê cê-maká* como entidade melódica preponderante do segmento inicial d' *O boizinho*.

## 2.2 Sobre a monotematicidade

Além do trecho acima considerado, nota-se a incidência de mais três variantes ao longo da peça e que coincidem com as marcações de andamento: uma protomelodia<sup>5</sup> com início no final do compasso 13 (*Tempo I<sup>o</sup>*); um tema em substituição ao do início no compasso 34, coincidente com o trecho polêmico a respeito da possível recapitulação (*Tempo I<sup>o</sup>* - M: 80 = ♩) e finalmente uma última unidade a partir do compasso 50 representando a retomada quase literal da melodia exposta no começo da peça (*Lent* - M: 69 = ♩). Não obstante a acentuada distinção sonora entre estes elementos, mostraremos a seguir relações de derivação dos mesmos a partir da canção indígena.

A protomelodia com início no final do compasso 13, assim definida por tratar-se de um “esboço” de um cânone imitativo com separação de oitava, resvala na canção indígena sob o ponto de vista das alturas, constituindo uma espécie de variante retrogradada do motivo Môkôcê. Comparem-se os trechos:

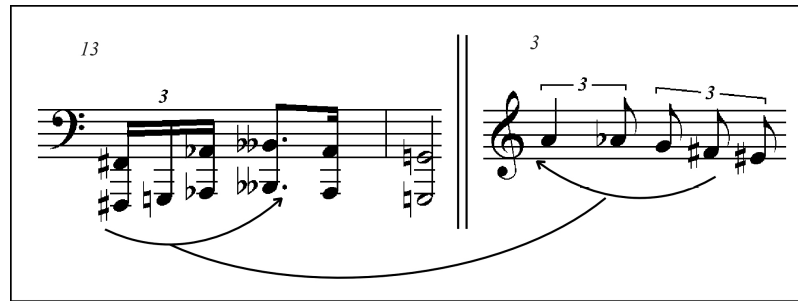


Figura 3. Protomelodia (c. 13) como variante retrogradada de *Môkôcê cê-maká* (c. 3).

O foco recai a partir de agora sobre o segmento mais controverso da peça - compasso 28 – que, como já comentado, sugere sonoramente uma recapitulação. A aproximação desta terceira variante melódica com a canção indígena é tênue, fugaz. Atribuímos à figuração de ornamentação desta última o elo de ligação com o motivo *Môkôcê*.

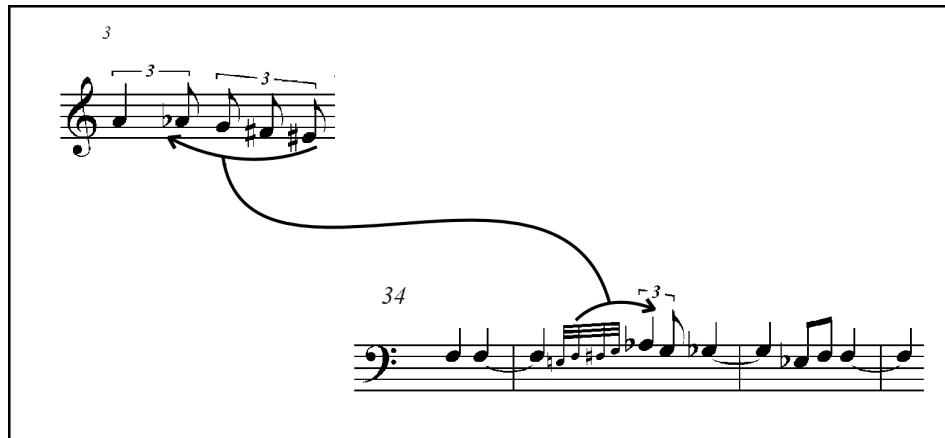


Figura 4. Comparação entre o motivo *Môkôcê* (c. 3) com a terceira variante (cc. 34 – 37).

A quarta (e última) variante melódica tem início no compasso 50. Por sua proximidade com a melodia do início, esta variante, sob o ponto de vista tradicional, seria esperada no lugar da terceira juntamente com o acompanhamento em samba estilizado no compasso 28, fato que estabeleceria então a famigerada “recapitulação”. Antes de prosseguir, comparemos as duas variantes:

*Primeira Variante Melódica*

5



*Quarta Variante Melódica*

50



Figura 5. Comparação entre a primeira (cc. 5 – 13) e a última variante melódica (cc. 50 – 62).

### 2.3 Sobre a Coda

A despeito do questionamento levantado até o presente momento, a Coda é um dos segmentos que se define com maior clareza enquanto componente formal, uma síntese rizomática dos elementos disponibilizados ao longo da peça.

Em primeiro lugar, o compositor revitaliza nos últimos compassos o tricorde do início, determinante da sonoridade prevalente do samba estilizado que permeia a obra<sup>6</sup>.

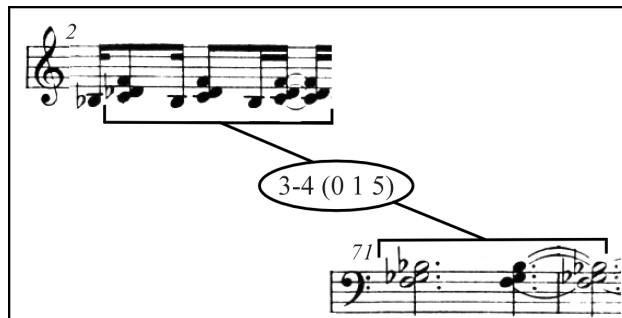
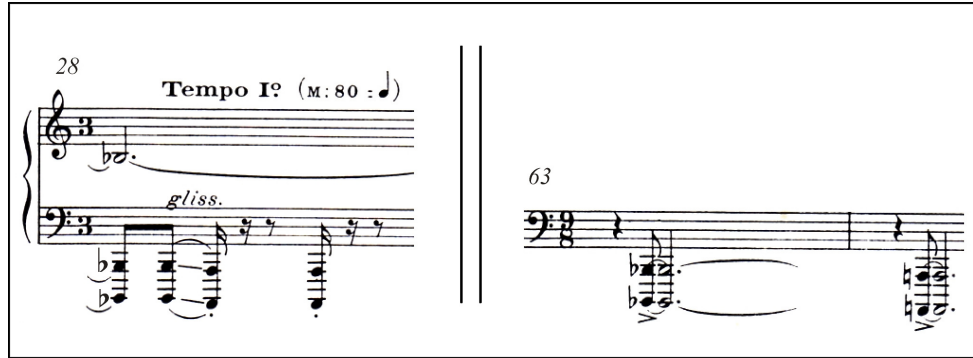


Figura 6. Tricorde 3-4 no início (c. 2) e na Coda (c.71).

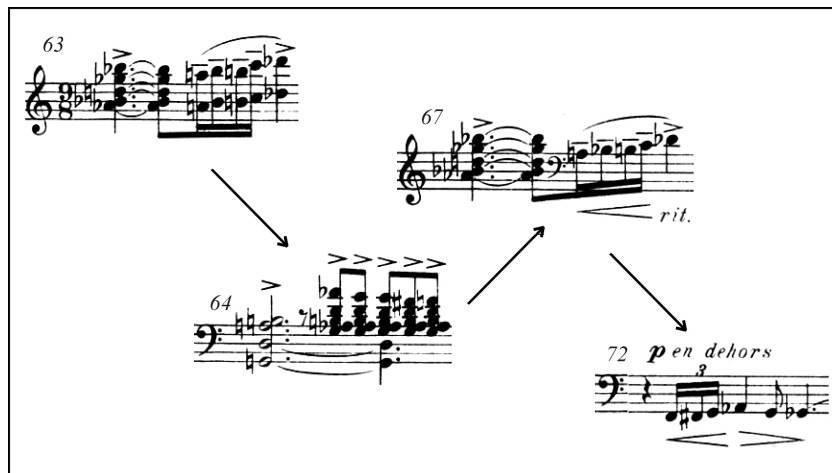
O Lá subgrave (primeira tecla do piano) que marca o pulso do samba no início e no meio da peça também reaparece na Coda. Neste caso divide as atenções com o Sib (vizinho por grau conjunto), uma alusão a um momento deflagrado no compasso 28.



The image shows two musical staves. The left staff, starting at measure 28, is in 3/4 time and marked 'Tempo I? (M: 80 : ♩)'. It features a glissando in the bass line. The right staff, starting at measure 63, is also in 3/4 time and shows a similar bass line pattern.

Figura 7. Sib e Lá subgraves em seção intermediária (c. 28) e na Coda (cc. 63 – 64).

Finalmente, não poderíamos deixar de revelar a presença do motivo Môkôcê que impregna a Coda, personificado em afinidade com a segunda das variantes. Seguem amostras:



The image shows four musical staves illustrating the 'Môkôcê' motif. Measures 63 and 64 show a complex rhythmic pattern in the bass. Measure 67 shows a similar pattern with a 'rit.' marking. Measure 72 shows the motif in a 'p en dehors' (piano out of time) context.

Figura 8. Amostras do motivo de Môkôcê na Coda (cc. 63, 64, 67 e 72).

### 3. Conclusões sobre a forma d' *O boizinho de chumbo*

Em face do observado até o presente momento, cabe flexibilizarmos nossas pontuações sobre a forma d' *O boizinho de chumbo*. O fato é que se percebe um compositor mais envolvido com a estética moderna do início do século XX do que, por exemplo, nos quartetos, onde ele procura o diálogo com as formas clássicas (Sonata, Rondó) ou mesmo a

forma Cíclica, evidenciada em várias obras de juventude. De fato, as peças da *Prole 2* são fruto de uma ação muito mais contestatória do que de sustentação dos modelos da tradição musical. Carl Dahlhaus acredita em uma tendência de individualização das formas musicais em uma linha de tempo em direção ao século XX. Sobre o assunto, afirma que

[...] a progressiva individualização das formas musicais é um processo histórico em si (e não meramente em reflexões sobre isto). Este processo constitui uma característica básica do desenvolvimento musical do século XVIII ao século XX. Que fique claro que este processo não é linear nem tampouco ininterrupto (as formas das sonatas para piano do Romantismo são, em geral, mais esquemáticas do que as do Classicismo). Como tendência geral, no entanto, esta individualização é inequívoca (DAHLHAUS, 1975, p. 5).

Além do mais, leituras sobre a Teoria da *Gestalt* e suas relações de “Figura e Fundo” ampliaram possibilidades para uma tomada de decisão sobre a escolha de um “curral” para o nosso “boizinho”. Assim, baseados na percepção auditiva em comunhão com as análises realizadas, decidimos por considerar o termo Recapitulação inapropriado e adotamos uma nomenclatura um pouco mais maleável para distinguir as seções e subseções. Um diagrama de forma possível:

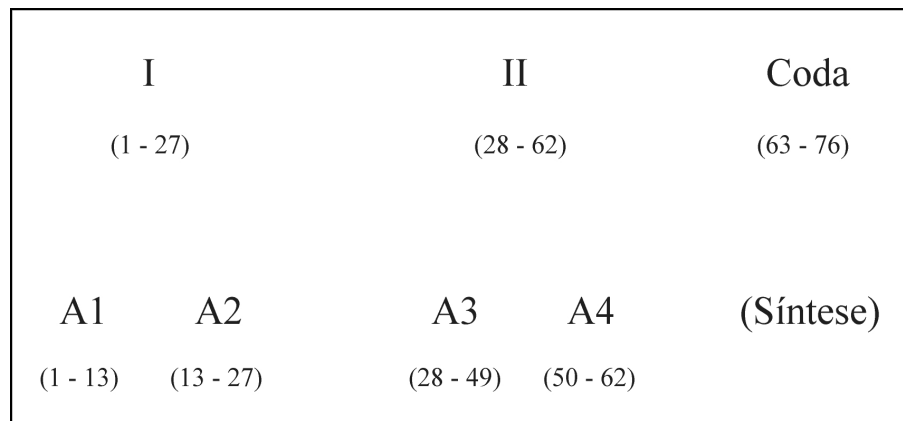


Figura 9. Diagrama de forma possível para *O boizinho de chumbo*.



#### 4. Referências

- APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: a life (1887 – 1959)*. London: The Scarecrow Pres, Inc. 2002.
- CHOLFE, J.F. *As implicações filosóficas da teoria da Gestalt*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. UFScar, 2009.
- DAHLHAUS, Carl. *Models or Unity in Musical Form*. Journal of Music Theory, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1975), pp. 2-30.
- 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.
- GORNI, Carla. *A Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos: Contribuição da Análise Musical e do Imaginário para sua Interpretação – Um Estudo de Cinco gravações*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2008.
- MAGALHÃES, Homero de. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado: Instituto de Artes da UNESP, 1994.
- NERY FILHO, Walter. *Os voos d’ O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte A Prole do Bebê Nº 2 de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP 2012.
- QUEIROZ, Rodrigo M. *A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analytical Approach*. Doctoral Dissertations. Paper 107. University of Connecticut: 2013. Disponível em: [http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations?utm\\_source=digitalcommons.uconn.edu%2FdiSSERTATIONS%2F107&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations?utm_source=digitalcommons.uconn.edu%2FdiSSERTATIONS%2F107&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages). Acesso em: 30/01/2015.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

---

<sup>1</sup> A versão aqui tomada como referencial para as análises foi empregada por Villa-Lobos na série *Canções típicas brasileiras*, sem registro de data de arranjo, nem nos autógrafos nem nas partituras impressas. O compositor utiliza-se da versão recolhida por Edgar Roquette Pinto (identificada como fonograma 14601) durante a expedição de 1912 a Serra do Norte no Mato Grosso e liderada por Cândido Mariano Rondon. Consta de que Villa-Lobos manuseou os cilindros que continham os fonogramas a ponto de quase danificá-los (APPLEBY, 2002, p. 82). Há indícios também de que pouquíssimos cilindros cerâmicos encontram-se intactos e em condições de uso no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Cf. GORNI, Carla. *A Prole do Bebê No 2 de Villa-Lobos: Contribuição da Análise Musical e do Imaginário para sua Interpretação – Um Estudo de Cinco gravações*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2008.

<sup>3</sup> Em referência à canção *Môkôcê cê-maká* adotaremos ao longo do texto também a expressão “motivo Môkôcê”.

<sup>4</sup> Aqui a Teoria dos Conjuntos opera com grande eficiência, particularmente no que concerne ao conceito de Classes de Alturas.

<sup>5</sup> Termo usado por Sílvio Ferraz em sua análise do Rudepoema, peça para piano de relevo da fase modernista de Villa-Lobos, tangencial ao nosso objeto de estudo (FERRAZ, 2012, p. 204).

<sup>6</sup> Note-se que, apesar de compostos por notas diferentes, os tricordes pertencem à mesma Classe de Conjuntos representada por 3-4.