

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

*O BOISINHO DE CHUMBO E O LOBOSINHO DE VIDRO DE HEITOR VILLA-LOBOS: O
USO DA METÁFORA COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO
MUSICAL*

ANTONIO GUIMARÃES NETO

RIO DE JANEIRO, 2016

O BOISINHO DE CHUMBO E O LOBOSINHO DE VIDRO DE HEITOR VILLA-LOBOS: O
USO DA METÁFORA COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO
MUSICAL

por

ANTONIO GUIMARÃES NETO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr^a Lúcia Silva Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2016

Guimarães Neto, Antonio.

G963 *O boisinho de chumbo e O lobosinho de vidro* de Heitor Villa-Lobos : o uso da metáfora como elemento de construção da interpretação musical / Antonio Guimarães Neto, 2016.
141 f. ; 30 cm

Orientadora: Lúcia Silva Barrenechea.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – A prole do bebê n.2.
2. Zbikowski, Lawrence Michael. 3. Música – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4. Metáfora. I. Barrenechea Lúcia Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.46



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

O BOISINHO DE CHUMBO E O LOBOSINHO DE VIDRO DE HEITOR VILLA-LOBOS: O USO
DA METÁFORA COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

por

ANTÔNIO GUIMARÃES NETO

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)

Professor Doutor Ronal Xavier Silveira

Professor Doutor José Wellington dos Santos

Conceito: APROVADO

OUTUBRO DE 2016

AGRADECIMENTOS

À Aryadne, pelo companheirismo, incentivo, apoio e palavras de conforto que foram cruciais para que esse trabalho se concretizasse.

Aos meus pai, que me apoiaram incondicionalmente durante o mestrado.

Aos meus familiares, Dani, Junior, Bia, Lú, Mesquita, Pedro, Bernardo, Samuca, Gabriel, Valentina, MaEu, Bento, Marinho, Clélia, Aline, Alice, Luah, Valentina e Gio, pela compreensão da minha ausência em diversas ocasiões. Igualmente a primas, primos, tias, tios e minha vó Lili.

À minha orientadora, Lúcia Barrenechea. Agradeço por ter me aceitado no programa e por ter sido uma orientadora muito melhor do que eu poderia imaginar. Sou muito agradecido por sempre ter me dado o espaço necessário para eu poder produzir sem pressão, mas estando constantemente presente, orientando, de fato, meus pensamentos caóticos. Seu profissionalismo ficava evidente em todas as correções minuciosas e críticas construtivas retonardas a mim.

Aos membros da banca, Hugo Pilger, Ronal Xavier Silveira e José Wellington Santos, por terem carinhosamente lido o trabalho a colaborado com comentários produtivos e críticas positivas.

Ao Senise, eterno conselheiro e amigo, sempre zelando por todos seus alunos como filhos. A Dênis e Delmira também, que estão no “pacote Senise” e sempre me acolheram.

À amiga Maria Luisa, que esteve presente em diversas fases importantes do meu desenvolvimento e me incentivou a buscar o melhor de mim.

À minha Tia Lucia e ao meu Tio Careca, que sempre fizeram questão de estar presentes em minhas apresentações, vibrando e sendo “corujas”.

Aos professores e pianistas Cristina Gerling, Sonia Rubinsky, Ney Fialkow e Sérgio Monteiro que gentilmente compartilharam suas experiências interpretativas comigo através de um questionário que acabou não sendo aproveitado neste trabalho.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

GUIMARÃES NETO, Antonio. *O Bozinho de Chumbo e O Lobosinho de Vidro de Heitor Villa-Lobos: o uso da metáfora como elemento de construção da interpretação musical*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2016.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo identificar relações metafóricas entre título e música utilizando o modelo analítico proposto por Lawrence Zbikowski (2002) em duas peças extraídas do ciclo *A Prole do Bebê n.2*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *O Bozinho de Chumbo* e *O Lobosinho de Vidro*. O primeiro capítulo traz um recorte biográfico da relação do compositor com a temática infantil na qual se baseiam essas peças. No final do Capítulo 1, são apresentados os idiomatismos presentes na *Prole do Bebê n.2*, com foco nas duas peças nas quais serão estabelecidas as relações metafóricas. A revisão bibliográfica sobre os tipos de metáforas e o modelo de análise metafórica de Zbikowski são abordados no Capítulo 2. Por fim, o terceiro capítulo expõe as relações metafóricas estabelecidas nas duas peças de Villa-Lobos e possíveis construções da interpretação musical são discutidas a partir delas.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Prole do Bebê n.2. Metáfora em Música. Interpretação Musical. Lawrence Zbikowski.

GUIMARÃES NETO, Antonio. *The Little Tin Ox and The Little Glass Wolf of Heitor Villa-Lobos: the use of metaphor as a construction element of the musical performance*. Masters dissertation. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2016.

ABSTRACT

This thesis aims to identify metaphoric relationships between title and music using the analytical model proposed by Lawrence Zbikowski (2002) in two pieces extracted from the cycle *The Baby's Family* n.2, by Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *The Little Tin Ox* and *The Little Glass Wolf*. The first chapter presents a biographical overview of the composer's relationship with the child's universe on which these pieces are based. At the end of Chapter 1, the idiomatic writing of the *Baby's Family* n.2 is presented, with focus on the two pieces in which the metaphoric relations will be established. The literature review on the types of metaphors and the metaphoric analysis model of Zbikowski are covered in Chapter 2. Finally, the third chapter explains the metaphoric relationships established in the two pieces by Villa-Lobos and possible constructions of musical interpretation are discussed, taking them as a point of departure.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. *Baby's Family* n.2. Musical Metaphors. Musical Interpretation. Lawrence Zbikowski.

SUMÁRIO

	Página
EXEMPLOS MUSICAIS	xv
FIGURAS	xvii
TABELAS	xviii
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 – VILLA-LOBOS E SUAS OBRAS	23
1.1 Villa-Lobos e o piano	23
1.2 Villa-Lobos e o universo infantil	29
1.3 Prole do Bebê n.2	35
1.3.1 O idiomatismo instrumental na Prole do Bebê n.2	40
CAPÍTULO 2 – METÁFORAS	53
2.1 Metáfora linguística	53
2.2 Metáfora conceitual	56
2.2.1 Metáfora em música	61
2.2.2 Mapeamento de cruzamento de domínio	67
2.2.3 Mistura conceitual e rede de integração conceitual	71
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE METAFÓRICA DE DUAS PEÇAS DA PROLE DO BEBÊ N.2 ...	79
3.1 Metáfora musical n' <i>O Bozinho de Chumbo</i>	81
3.2 Metáfora n' <i>O Lobosinho de Vidro</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	125
Anexo A – Partitura d' <i>O Bozinho de Chumbo</i>	125
Anexo B – Partitura d' <i>O Lobosinho de Vidro</i>	131

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1.3.1.1: Villa-Lobos, <i>Boisinho de Chumbo</i> , cromatismo na melodia, compassos 5 ao 7. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	42
Exemplo Musical 1.3.1.2: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , cromatismo, compassos 15 ao 17. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	42
Exemplo Musical 1.3.1.3: Villa-Lobos, <i>Lobosinho de Vidro</i> , cromatismo, compassos 116 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	42
Exemplo Musical 1.3.1.4: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , nota pedal, compassos 128 ao 133. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	43
Exemplo Musical 1.3.1.5: Villa-Lobos, <i>Boisinho, ostinato</i> , compassos 2 ao 3. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	43
Exemplo Musical 1.3.1.6: Villa-Lobos, <i>Boisinho, ostinati</i> , compassos 50 ao 53. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	44
Exemplo Musical 1.3.1.7: Villa-Lobos, <i>Lobosinho, ostinato</i> , compassos 122 e 123. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	44
Exemplo Musical 1.3.1.8: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , alternância de mãos, compassos 20 ao 23. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	44
Exemplo Musical 1.3.1.9: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , alternância de mãos, compassos 1 ao 4. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	45
Exemplo Musical 1.3.1.10: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , acordes paralelos, compassos 48 ao 49. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	45
Exemplo Musical 1.3.1.11: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , acordes paralelos, compassos 54 e 62. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	45
Exemplo Musical 1.3.1.12: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , complexidade rítmica, compassos 5 ao 7. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	46
Exemplo Musical 1.3.1.13: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , complexidade rítmica, compassos 11 ao 13. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	46
Exemplo Musical 1.3.1.14: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , complexidade rítmica, compassos 11 ao 14. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	46
Exemplo Musical 1.3.1.15: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , amplitude de extensão, compassos 1 e 20. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	47
Exemplo Musical 1.3.1.16: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , amplitude de extensão, compassos 77 e 119. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	47
Exemplo Musical 1.3.1.17: Villa-Lobos, <i>Camundongo de Massa</i> , <i>glissando</i> em teclas pretas, compasso 12. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	48
Exemplo Musical 1.3.1.18: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , figuras rítmicas rápidas, compassos 20 ao 21. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	48
Exemplo Musical 1.3.1.19: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , figuras rítmicas rápidas, compassos 68 e 77. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	48
Exemplo Musical 1.3.1.20: Villa-Lobos, <i>Cavalinho de Pau</i> , efeitos descritivos, compasso 1 com anacruse. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	49
Exemplo Musical 1.3.1.21: Villa-Lobos, <i>Cachorrinho de Borracha</i> , efeitos descritivos, compassos 27 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	49
Exemplo Musical 1.3.1.22: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , teclas pretas e brancas, compassos 2, 11, 20,21 e 39. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	49

Exemplo Musical 1.3.1.23: Villa-Lobos, <i>Boisinho</i> , teclas pretas e brancas, compasso 19. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	50
Exemplo Musical 1.3.1.24: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , teclas pretas e brancas, compassos 6 ao 9. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	50
Exemplo Musical 1.3.1.25: Villa-Lobos, <i>Lobosinho</i> , teclas pretas e brancas, compassos 126 ao 127. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	51
Exemplo Musical 2.2.2.1: G. Palestrina, <i>Credo da Missa Papae Marcelli</i> . Desceu dos céus, compassos 53 a 58. Fonte: Zbikowski, 2002, p. 64.....	67
Exemplo Musical 3.1.1: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , abertura da peça com <i>ostinati</i> , compassos 1 ao 4. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	82
Exemplo Musical 3.1.2: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , excerto da melodia inicial, compassos 5-11.....	83
Exemplo Musical 3.1.3: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , <i>ostinato</i> cromático, compassos 14 com anacruse ao 16. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	87
Exemplo Musical 3.1.4: Villa-Lobos, <i>Il Bove</i> , motivo cromático no violoncelo, compassos 1 ao 4. Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916.....	87
Exemplo Musical 3.1.5: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , polirritmia, compassos 17 ao 19. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	90
Exemplo Musical 3.1.6: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , descida rápida, compassos 20 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	91
Exemplo Musical 3.1.7: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , motivo rápido em cromático, compassos 37 ao 41. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	94
Exemplo Musical 3.1.8: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , <i>glissandi</i> , compassos 42 ao 49. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	94
Exemplo Musical 3.1.9: Villa-Lobos, <i>Terezinha de Jesus...</i> , <i>ostinato</i> , compassos 3 ao 6. Fonte: Ed. Max Eschig, 1926.....	95
Exemplo Musical 3.1.10: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , <i>glissandos</i> , compassos 50 ao 55. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	95
Exemplo Musical 3.1.11: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , agitação, compassos 56 ao 62. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	97
Exemplo Musical 3.1.12: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , final, compassos 63 ao 76. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	98
Exemplo Musical 3.2.1: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R1, abertura da peça com notas repetidas, compassos 1 ao 11. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	101
Exemplo Musical 3.2.2: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R2, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	105
Exemplo Musical 3.2.3: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R2, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	105
Exemplo Musical 3.2.4: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , E3, ataques de acordes, compassos 60 ao 67. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	105
Exemplo Musical 3.2.5: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , E3, ataques de acordes, compassos 67 ao 70. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	108
Exemplo Musical 3.2.6: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , E5, acordes paralelos, compassos 113 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.....	110

Exemplo Musical 3.2.7: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , motivo do cromático do <i>Boisinho</i> , compassos 116 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	110
Exemplo Musical 3.2.8: Villa-Lobos, <i>O Boisinho de Chumbo</i> , motivo cromático, compassos 13 e 14. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	110
Exemplo Musical 3.2.9: Villa-Lobos, <i>O Cachorrinho de Borracha</i> , latido, compassos 27 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	112
Exemplo Musical 3.2.10: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , E6, trecho suspensivo, compassos 122 ao 125. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	112
Exemplo Musical 3.2.11: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R5, <i>coda</i> , compassos 163 ao 175. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	113
Exemplo Musical 3.2.12: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R5, fluxo interrompido, compassos 176 ao 179. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	113
Exemplo Musical 3.2.13: Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> , R5, ataque final, compassos 179 ao 181. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.	114

FIGURAS

Figura 2.2.3.1: Rede de integração conceitual: modelo de quatro espaços. Fonte: FAUCONNIER; TURNER, 2003, p. 59.	72
Figura 2.2.3.2: Rede de integração conceitual: modelo alternativo de quatro espaços. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 81.	73
Figura 2.2.3.3: RIC do <i>Bisonho</i> . Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 79.	74
Figura 2.2.3.4: RIC do <i>word painting</i> de Palestrina. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 83.	76
Figura 3.1.1: RIC do material chumbo n' <i>O Bosinho</i>	82
Figura 3.1.2: RIC do início d' <i>O Boisinho</i>	84
Figura 3.1.3: RIC do ostinato d' <i>O Boisinho</i>	84
Figura 3.1.4: RIC do rosnado d' <i>O Bosinho</i>	89
Figura 3.1.5: RIC de ataque iminente n' <i>O Boisinho</i>	90
Figura 3.1.6: RIC da perseguição n' <i>O Boisinho</i>	92
Figura 3.1.7: RIC das chifradas n' <i>O Boisinho</i>	92
Figura 3.1.8: RIC gesto da pata na terra após ataque n' <i>O Bosinho</i>	93
Figura 3.1.9: RIC implicância com o boi n' <i>O Boisinho</i>	96
Figura 3.1.10: RIC do ataque final n' <i>O Boisinho</i>	99
Figura 3.2.1: RIC do vidro na introdução do Lobosinho.	102
Figura 3.2.2: CIN d' <i>O Lobosinho</i> , ambiente sonoro.	104
Figura 3.2.3: CIN d' <i>O Lobosinho</i> , ataques.	106
Figura 3.2.4: RIC para velocidade e deslocamento da perseguição.	107
Figura 3.2.5: RIC para deslocamentos.	109
Figura 3.2.6: RIC para tamanho dos animais.	111
Figura 3.2.7: RIC do encurralamento da presa.	114
Figura 3.2.8: RIC bote final.	115

TABELAS

Tabela 3.1.1: Divisão estrutural d’ <i>O Bozinho de Chumbo</i>	81
Tabela 3.2.1: Divisão estrutural d’ <i>O Lobosinho de Vidro</i>	100
Tabela 3.2.2: Subdivisão das seções d’ <i>O Lobosinho de Vidro</i> , baseada na proposta de Queiroz (2013, p.115).	100

INTRODUÇÃO

As coleções *Prole do Bebê n.1* e *n.2* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) são fontes de diversas possibilidades de abordagens interpretativas que levam em consideração a evocação de elementos extramusicais. A *Prole do Bebê n.1*, composta em 1918, constitui um ciclo de oito peças para piano solo. Cada uma das peças foi intitulada com nomes de bonecas no diminutivo que, em sua maioria, são seguidos pelo material de confecção, dentre elas: *Branquinha, a Boneca de Louça; Moreninha, a Boneca de Massa; Caboclinha, a Boneca de Barro; Mulatinha, a Boneca de Borracha; Negrinha, a Boneca de Pau; Pobrezinha, a Boneca de Trapo; e Polichinelo* (única sem a descrição do material). No caso da *Prole do Bebê n.2*, composta em 1926, com o subtítulo *Os bichinhos*, o ciclo é composto por nove peças para piano solo e os títulos são de nomes de animais no diminutivo, seguidos também por um material: *A Baratinha de Papel, O Gatinho de Papelão, O Camundongo de Massa, O Cachorrinho de Borracha, O Cavalinho de Pau, O Boisinho de Chumbo, O Passarinho de Panno, O Ursozinho de Algodão e O Lobosinho de Vidro.*¹

Os títulos dos ciclos e de cada uma das peças remetem o intérprete ao universo infantil. Desconsiderando a música por um instante e levando em conta apenas a parte textual, o âmbito infantil, aliado aos títulos, são suficientemente ricos para que a imaginação divague e elabore mentalmente ambientes lúdicos, cenários e personagens típicos de contos infantis.

A metáfora entra em jogo nesse momento e deve ser entendida como um caminho, no qual diferentes domínios são confrontados para que ideias, sensações e outros estímulos possam se traduzir na projeção de um evento musical. Esta pesquisa objetiva investigar as peças *O Boisinho de Chumbo* e *O Lobosinho de Vidro* à luz dos conceitos de metáfora em música.

Para a análise das metáforas em música, será utilizado o modelo apresentado por Lawrence Zbikowski. Este modelo foi explanado por Zbikowski no livro *Conceptualizing Music*, de 2002, onde ele demonstra a teoria de *Mapeamento de Cruzamento de Domínios (Cross-Domain Mapping)*, providenciando uma ferramenta capaz de analisar as possibilidades metafóricas de uma obra musical através das *Misturas Conceituais (Conceptual Blending)*, a

¹ Optou-se por manter os títulos como aparecem na partitura da editora Max Eschig de 1927.

partir da correlação do domínio musical com o da literatura. Estes conceitos convergem no gráfico da *Rede de Integração Conceitual (Conceptual Integration Network)*, onde são explicitadas as relações entre conceitos. O modelo de Zbikowski permite, principalmente pela percepção do intérprete, explicar e esclarecer sistematicamente as relações utilizadas na transferência de conceitos entre o domínio musical e um outro qualquer.

O uso de metáfora em música não é algo recente e remonta à Antiguidade. Os gregos já diziam que a música poderia exercer influências na alma dos homens de diferentes maneiras, pois acreditavam que os movimentos melódicos causavam movimentos correspondentes na alma do ouvinte. Platão “fez uma estimativa em música de como ela poderia servir de maneira ético-moral para seu pensamento de um Estado Ideal. Por exemplo, o modo Dórico poderia ser usado graças à sua seriedade; o Frígio por suas características valentes e guerreiras; já o modo Lídio era desaconselhável por possuir características afeminadas” (PLATÃO apud PERSONE, 1991, p. 23). Existem, ainda, outros casos de emprego metafórico da música, como o da teoria dos afetos, música programática e até mesmo na ópera, onde a música servia como reforço dramático para a interpretação. Não obstante, por serem temas longos e complexos, me limitarei a abordar apenas a relação metafórica possível entre o título da obra e seu conteúdo musical.

Durante a pesquisa, foi encontrado apenas dois trabalhos em português falando sobre metáfora em música com o modelo de análise de Zbikowski: a dissertação de mestrado defendida por Márcia Hallak Vetromilla em 2010, *Ciranda n.7 de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada*; e a tese de doutorado defendida por Ronal Silveira em 2012, *Aurora para Piano e Orquestra de Almeida Prado e a Metáfora do Amanhecer*.

Por existir diversas biografias sobre a vida de Villa-Lobos, o primeiro capítulo aborda excertos biográficos direcionados ao assunto do tema. A princípio é discutida a relação do compositor com o piano para depois ser abordado seu apreço e dedicação pelo universo infantil. Por fim, é realizada a contextualização do ciclo da *Prole do Bebê n.2* e uma breve análise das composições para ressaltar o idiomatismo instrumental presente na obra.

O segundo capítulo versa sobre metáforas. De início, a origem da metáfora na área da linguística é comentada para depois ser abordada a metáfora conceitual, demonstrando que metáforas são usadas frequentemente no cotidiano e não se limitam à relação somente entre palavras, podendo ser utilizada entre conceitos de domínios diferentes. A parte sobre metáfora

conceitual é ramificada em três subseções que abordam, respectivamente: a aplicação da metáfora em música, o modelo de análise de Lawrence Zbikowski e aplicação da metáfora entre domínios distintos.

No terceiro e último capítulo, o modelo de Zbikowski é aplicado em duas peças da *Prole do Bebê n.2*, o *Boisinho de Chumbo* e o *Lobosinho de Vidro*, explicitando ideias e concepções metafóricas das peças, e as relacionando com elementos musicais. Ao fim da dissertação constam dois anexos com as partituras integrais das peças *O Boisinho de Chumbo* e *O Lobosinho de Vidro*, da edição de 1927 da editora Max Eschig.

Por fim, espera-se demonstrar a importância de trazer elementos extramusicais para a interpretação a fim de preencher lacunas que a partitura sozinha não consegue abranger. Isto não vale apenas para a *Prole n.2*, mas para todo tipo de música, inclusive para músicas absolutas. A música suscita sentimentos e sensações, mas não de forma fixa e única. Estes sentimentos e sensações podem se renovar de acordo com interpretações dos artistas e subjetividades dos ouvintes. O intérprete deve utilizar de sua posição para descobrir meios de intensificar estes sentimentos por ele percebido, tendo, assim, a possibilidade de suggestionar a escuta do ouvinte.

Um intérprete consciente da metáfora musical, implícita ou explícita, preparado física e psicologicamente para transmitir estes conceitos para o público através da música, estará de fato interpretando e trazendo a obra musical do mundo de ideias para o sonoro. Transmitir os conceitos metafóricos da música não implica em concebê-la como uma representação de fato de algo, mas aceitar que a música pode sugerir elementos que irão aludir algo pertencente a outro domínio.

Portanto, ao executar uma música, o intérprete tem o poder de evocar imagens e suggestionar a percepção do ouvinte. “Qualquer melhoria da técnica é uma melhoria da própria arte e, conseqüentemente, ajuda a revelar o ‘conteúdo’, o significado oculto; em outras palavras, é o material, o corpo real da arte” (NEUHAUS, 2015, p. 2). A técnica pianística não se limita apenas à movimentação dos dedos, descobrir meios de intensificar fatores extramusicais também faz parte do desenvolvimento técnico do músico.

CAPÍTULO 1 – VILLA-LOBOS E SUAS OBRAS

1.1 Villa-Lobos e o piano

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi um compositor prolífico e encarava a composição como uma tarefa ordinária, sem demonstrar ter maiores dificuldades na hora de criar. Paulo de Tarso Salles ressalta uma peculiaridade do compositor, já relatada por outros autores: a capacidade de compor mesmo nas situações mais adversas. Villa-Lobos já foi visto escrevendo música em “lugares ruidosos, com instrumentistas ensaiando, rádio ligado, crianças brincando, pessoas conversando (inclusive com a participação do próprio compositor) e outras interferências” (SALLES, 2011, p. 41).

Um episódio relatado por Rodrigo Passos Felicissimo, que conta a história do surgimento da peça para piano *New York Sky-Line Melody*, ilustra a forma como Villa-Lobos encarava a tarefa de compor:

Desafiado pelo jornalista Vicente de Pascal, da revista americana Life, a demonstrar sua técnica de composição – Gráfico pra Fixar a Melodia das Montanhas – a partir de uma fotografia da maquete da cidade nova-iorquina, Villa-Lobos demorou aproximadamente uma hora para extrair dessa fotografia uma obra experimental em que interpreta musicalmente a skyline da cidade (FELICISSIMO, 2014, p.24).

Esta facilidade em compor o permitiu ter um corpo de obras bem extenso e diversificado², que desvelam o seu talento e originalidade como artista. Villa-Lobos foi iniciado no mundo da música com o violoncelo e não causa surpresa que, de acordo com Hugo Pilger (2010, p.758), ele esteja entre os compositores do século XX que mais escreveu peças para este instrumento. Pilger ressalta que por ele conhecer bem o instrumento pôde contribuir para o desenvolvimento do idiomatismo da escrita do violoncelo.

O violão foi outro instrumento aprendido por Villa-Lobos³. Sua mãe, Noêmia, por desejar que ele fosse médico e temer que sua empolgação com a música desviasse seu foco da medicina,

² Mais de mil obras entre peças de formações instrumentais, vocais, de câmara, sinfonias, concertos, óperas e outras.

³ Clarinete foi o segundo instrumento de fato aprendido por Villa, ensinado por seu pai. Mas não foi tão relevante para Villa quanto o violoncelo e o violão (SANTOS, 2010, p.17).

o proibiu de estudar piano e Villa-Lobos teve de aprender violão às escondidas, fugindo de sua mãe para se encontrar com os chorões. (SANTOS, 2010, p.18).

Assim como no caso do violoncelo, Villa-Lobos contribuiu para o desenvolvimento da escrita no violão. Fábio Zanon afirma que

Não é exagero dizer que os *12 Estudos* são um divisor de águas dentro da história do violão. De todos os compositores que escreveram inspirados pela arte de Segovia, Villa-Lobos é o único que parte de um conhecimento em primeira mão do arcabouço técnico do instrumento para a realização de uma linguagem individual, que incorpora uma luxuriante paleta harmônica e um compromisso com a inovação no discurso musical (ZANON, 2006, p. 80).

Consequência disso é que sua obra para violão é muito bem aceita e tocada pelos violonistas atuais, fazendo parte do repertório tradicional do instrumento. “Seu *Concerto para violão e orquestra* de 1951 é uma das poucas obras brasileiras, talvez a única, com lugar assegurado no repertório internacional do gênero” (idem).

Não obstante o domínio de Villa-Lobos destes dois instrumentos, o compositor foi muito proficiente nas obras pianísticas e sua produção para piano se estendeu por cinquenta anos de sua vida. Como instrumentista, ele não dominava o piano tal qual o violoncelo e o violão, mas conhecia perfeitamente seus limites e possibilidades, bem como suas peculiaridades da escrita.

O grande compositor foi violonista e violoncelista no início da carreira e embora não pudesse ser chamado propriamente de pianista, conhecia perfeitamente todas as possibilidades do instrumento. Efeitos sonoros inesperados, fórmulas tecladísticas originais trazem a marca de sua inesgotável imaginação e habilidade. Insuperável é a maneira com que transferiu para o piano os processos rítmico-instrumentais bem brasileiros dos “Chôros⁴” (MAGALHÃES, 1994, p. 18).

Com relação às composições de piano, podemos separar suas obras entre obras onde o piano está presente e obras para piano *solo*. Obras onde o piano está presente: música de câmara; cinco concertos para piano e orquestra; *Bachianas Brasileiras n.3*; *Choros n.8* para orquestra e 2 pianos; *Choros n.10* para coro e orquestra, piano como parte da orquestra; *Choros n.11*, para

⁴ Segundo Gustavo da Silva Furtado de Mendonça, Choro era o título dado aos conjuntos instrumentais de música popular do período de 1870 a 1880 e passou a designar as músicas tocadas por estes conjuntos. A princípio, o choro não significava um gênero, mas uma maneira de tocar. No diminutivo, *chorinho* representa a música tocada pelo grupo de choro; no aumentativo, *chorão*, o músico; no plural, *choros*, certos bailes populares. Choros também designa a famosa série de obras do compositor Heitor Villa-Lobos. (MENDONÇA, 2006).

piano e orquestra; fantasia *Momoprecoce*⁵, para piano *solo* e orquestra. Entre as obras para piano *solo*, podemos destacar algumas das mais expressivas: *Cirandas*; *Ciclo Brasileiro*; *Bachianas Brasileiras n.4*; *Hommage à Chopin*; *Rudepoema*; as *Proles do Bebê*.

Estas peças são oriundas de períodos diferentes da vida do compositor e, naturalmente, diferem na linguagem composicional, sendo algumas mais nacionalistas, outras mais no estilo impressionista e outras no estilo da vanguarda da época. Autores como Lisa Peppercorn (2000), Souza Lima (1968), Ricardo Tacuchian (1988) e Paulo de Tarso Salles (2011) classificaram esses períodos em fases, mas estas classificações não nos interessam por ora. Malgrado as diferenças composicionais, que se refletem tanto na estrutura formal quanto no conhecimento próprio da técnica pianística, as peculiaridades centrais do estilo de Villa-Lobos, que surgem e se intensificam com o tempo, estão presentes desde o princípio em suas obras: “figuras constituídas de grupos de acordes, acentuações sobre os tempos fracos, combinações complexas de ritmos diferentes” (SCHIC, 1989, p. 106). E de acordo com esta autora, tal conjunto de características é o que forja a originalidade estilística de Villa-Lobos, possibilitando, por exemplo, que certas combinações timbrísticas em sua obra orquestral denunciem de pronto a “cor villalobiana” (ibidem).

Da mesma forma que o estilo composicional característico de Villa-Lobos permeia suas composições e confere um senso de unidade ao conjunto das obras, um outro elemento recorrente, de cunho negativo para alguns⁶, perpassa algumas das obras de maior duração. Algumas peças maiores têm caráter rapsódico por não serem construídas sobre estruturas formais, revelando sua dificuldade em manter a coesão em grandes obras.

Sobre a obra pianística de Villa-Lobos, Homero de Magalhães (1924-1997) relaciona a falta de concisão estrutural em peças maiores a um caráter infantil do músico perante o ato de compor. Ele não o julga imaturo, apenas enxerga uma espontaneidade, energia e liberdade em sua postura tipicamente infantil.

É esse, de fato, o principal traço de sua personalidade de compositor: Sua atitude diante da Música é a mesma da criança, diante de um conto de fadas: Sua Música é alegria,

⁵ Encomendada pela pianista brasileira Magdalena Tagliaferro (1893-1986), Villa-Lobos compôs apenas a parte da orquestra e reaproveitou sua peça para piano *solo* o *Carnaval das Crianças Brasileiras* e a chamou de *Momoprecoce, Fantasia pour piano et orchestre sur le 'Carnaval des enfants brésiliens'* (PEPPERCORN, 2000).

⁶ Salles (2011, p.11) considera que a “deficiência” formal das obras de Villa-Lobos é na verdade uma consequência da defasagem da análise tradicional, e que esta não seria a forma mais adequada para analisar as obras desse compositor.

timbre, brilho, floresta, bonecas, indiozinhos, bichinhos, crianças dançando e cantando. Toda ela está envolta num halo feérico de timbres mágicos. Aí não tem lugar a expressão trágica, a angústia dos compositores românticos. Villa-Lobos, eterna criança, canta e não conhece o mal: um exemplo de otimismo, de visão positiva da vida, uma mensagem de alegria. Daí decorre a dificuldade de adaptação de seu pensamento musical aos esquemas formais europeus. Sua obra, copiosa e desigual, não tem preocupações estéticas complicadas, nem intenções filosóficas ocultas. Nela não encontramos o trabalho árduo do intelectual em busca da versão última, depurada. A musicalidade do Mestre apenas flui, por fórmulas simples, ingênuas às vezes, engenhosa sempre, de incrível potência. A força de sua rítmica não nos faz esquecer sua maravilhosa invenção melódica, digna de Verdi ou Tchaikovsky: não existem melodias mais belas que as de Villa-Lobos (MAGALHÃES, 1994, p. 19).

De uma forma mais crítica e menos romantizada que Magalhães, Mario de Andrade (1893-1945), em uma de suas cartas, ressalta estas características composicionais de Villa-Lobos e chama atenção para o ciclo *Cirandas*, composto por dezesseis pequenas peças:

O que atrapalha V. Lobos é a falta de organização intelectual fantástica. A cabeça dele cheia de ensinamentos mal digeridos, com falhas enormes de instrução, mesmo musical, não lhe permitem uma visão estética segura nem do momento, nem da própria obra. É incontestavelmente o mais 'genial' dos nossos músicos, o que tem invenções mais fortes, mais originais, o de brasilidade mais livre e audaciosa, porém em geral o mérito dele se resume a essas invenções. Principalmente nas obras maiores as *longueurs*, a falta de síntese, de sobriedade, a impotência pra sacrificar lhe tornam a obra irregular e por vezes abracadabrantemente penosa. É possível e é mesmo verdade que dentro dela se sente o 'tumulto da genialidade' porém é terrível isso da gente possuir do Gênio mais os defeitos que as qualidades. Já nas peças de tamanho menor onde esses defeitos do gênio não podem transparecer Villa-Lobos nos tem dado obras-primas perfeitíssimas. Sobretudo a sua obra pianística é de valor extraordinário. As suas recentes *Cirandas* uma série de pecinhas pra piano, baseadas em folclore, são jóias incomparáveis, de profunda originalidade, construção lógica, repletas de invenções. É um momento da música nacional. Estão se imprimindo ainda (ANDRADE apud TONI, 1987, p. 57).

Compor peças de grande porte estrutural é uma tarefa que exige muito conhecimento e habilidade do compositor. Grandes estruturas são constituídas de partes amplas, mais partes ou de ambas. Pequenas partes podem ser expandidas por procedimentos composicionais como repetição interna, sequências, dilatações e ampliações dos conectivos. Novas partes podem ser adicionadas em forma de *codetas* e episódios, por exemplo. Nestas situações, derivações dos motivos básicos são formuladas em novas unidades temáticas. Contudo, a função estrutural delas é mais de coordenar do que a de contrastar (SCHOENBERG, 1970).

Todavia, os comentários sobre a dita incapacidade de Villa-Lobos de compor peças maiores são baseados exclusivamente nas obras para piano solo e desconsideram obras de maior porte do compositor, que duram mais de vinte minutos, como, por exemplo, várias obras de

câmara, (a *Sonata n.2* para violoncelo e piano, algumas sonatas para violino e piano, os trios para violino violoncelo e piano), as obras orquestrais.

Villa-Lobos escreveu mais de duzentas obras para piano solo, muito mais do que ele escreveu para seus principais instrumentos, violoncelo e violão. A maior parte de sua produção de piano consiste de peças curtas e seccionadas ou pequenas obras reunidas em um conjunto. Quase todas elas carregam títulos descritivos, principalmente sugerindo temas infantis, melodias folclóricas e elementos da natureza brasileira, como paisagens e florestas. A opção de Villa-Lobos por formas curtas e seccionadas revela a influência da produção pianística dos compositores europeus do século XIX, tais como Schumann, Chopin, Mendelssohn e Brahms. No início do século XX, a música para piano destes compositores europeus foi aclamada no Rio de Janeiro e São Paulo, os dois centros culturais mais fortes no Brasil. O piano foi o instrumento favorito de famílias de classe média e alta, contribuindo para a popularidade do repertório para piano solo do século XIX em geral, principalmente das peças mais curtas, como valsas, mazurcas, noturnos e prelúdios de Chopin; Álbum para a Juventude de Schumann; Canções Sem Palavras de Mendelssohn; e valsas, intermezzos, capricios e baladas de Brahms. Compositores brasileiros como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga escreveram música para piano influenciados pela música de piano europeu do século XIX; esta influência se misturou com elementos folclóricos e populares da música brasileira, incluindo ritmos e melodias, algo que Villa-Lobos mais tarde explorou em sua música para piano (BARRENECHEA, 2000, p. 19-20).⁷

Ao contrário do que Mario de Andrade afirma, a opção do compositor por peças mais curtas ou seccionadas não era motivada por falhas em sua formação musical. A pesquisa feita por Barrenechea (idem) esclarece que o formato de peças curtas adotado por Villa-Lobos era apenas um reflexo do espírito musical da época. Portanto, é de se esperar que suas obras curtas suplantem em quantidade as obras maiores.

Em um levantamento feito das obras para piano *solo* no catálogo do Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos: sua obra*, de 2009, contabilizamos sessenta e sete obras no total, sendo que cinco

⁷ Villa-Lobos wrote more than two hundred works for piano solo, far more than what he wrote for his main instruments, the cello and the guitar. Most of his piano output consists of short and sectionalized pieces, or short works assembled in a set. Almost all of them bear descriptive titles, mostly suggesting children's subjects, Brazilian folk tunes, and Brazilian nature, such as landscapes and forests. Villa-Lobos' choice of short and sectionalized forms reveals the influence of nineteenth-century European composers' piano output, such as Schumann's, Chopin's, Mendelssohn's, and Brahms'. At the beginning of the twentieth century, the piano music of these European composers was acclaimed in Rio de Janeiro and São Paulo, then the two strongest cultural centers in Brazil. The piano was the favorite instrument of middle- and upper-class families, contributing to the popularity of the nineteenth-century solo piano repertoire in general, and particularly of the shorter pieces, such as Chopin's waltzes, mazurkas, nocturnes, and preludes; Schumann's *Album for the Young*; Mendelssohn's *Songs without Words*; and Brahms' waltzes, intermezzos, capricios, and ballades.⁴¹ Brazilian composers such as Ernesto Nazareth⁴² and Chiquinha Gonzaga⁴³ wrote piano music influenced by European piano music of the nineteenth century; this influence was blended with Brazilian folk and popular music elements, including rhythms and melodies, something that Villa-Lobos later explored in his piano music.

foram perdidas restando apenas registros de que um dia existiram⁸. As duas primeiras peças do ciclo *Fábulas Características* também foram perdidas, *O cuco e o gato* e *A araponga e o irerê*, restando apenas a terceira, *O gato e o rato*. As obras para piano *solo* foram compostas no período entre 1904 e 1955. Das sessenta e duas obras existentes hoje, trinta e cinco são ciclos, compostos por cento e oitenta e seis peças menores; trinta e duas obras, sendo nove ciclos, têm a duração aproximada de no máximo até seis minutos; apenas três peças que não são ciclos duram mais que seis minutos⁹; o tempo médio das peças dos ciclos é de aproximadamente dois minutos.

Como pode-se perceber, Villa-Lobos compôs mais coleções do que peças avulsas, trinta e cinco contra vinte e sete. E se compararmos a quantidade de peças dos ciclos com a das peças avulsas, o número é quase sete vezes maior, cento e oitenta e seis contra vinte e sete.

⁸ *Canção Ibérica, História de Pierrot, Mazurleska, Num Berço de Fadas e Prole do Bebê n^o 3.*

⁹ *Valsa-Scherzo, Amazonas e Rudepoema.*

1.2 Villa-Lobos e o universo infantil

Das coleções, a *Cirandas* (1926) era a preferida de Mário de Andrade, que junto com uma série de outras peças como a *Caixinha de Música Quebrada* (1931), *O Gato e o Rato* (1914), *Carnaval das Crianças Brasileiras* (1919-1920), *Coleção Infantil* (1911) e *Bailado Infantil* (s.d.)¹⁰, *Cirandinhas* (1925), *Brinquedo de Roda* (1912), *Francette et Piá* (1929), *Histórias da Carochinha* (1919), *Petizada* (1912), *Suíte Infantil n.1* (1912) e *2* (1913), *Num Berço de Fadas* (1911)¹¹, *As Três Marias* (1939)¹², onze álbuns do *Guia Prático* (1932-1949)¹³ e as *Proles do Bebê n.1* (1918), *n.2* (1921) e *n.3* (1926)¹⁴ demonstram o patente apreço de Heitor Villa-Lobos pelo universo infantil.

Salvo alguns exemplos esparsos, como o *Quarteto de Cordas n.1*¹⁵ ou a *Ciranda das sete notas*, para fagote e orquestra, as peças com temática infantil de Villa-Lobos são majoritariamente para piano. Além disso, considerando sua produção total de sessenta e sete obras para piano solo, há uma ênfase quantitativa que confirma o interesse do compositor por esta temática: totalizam vinte e nove obras relacionadas com o universo infantil, incluindo duas que se perderam; vinte e seis ciclos, que se desmembram em cento e sessenta e sete peças; estas peças têm o dobro de duração das peças “não-infantis”, seis horas de música contra três, totalizando nove horas de música para piano.

Magalhães (1994) sugere que certos fatos ocorridos durante a infância do compositor foram fortes o suficiente para sensibilizá-lo com o universo infantil. A começar por Raul Villa-Lobos, pai e professor de Villa-Lobos, que foi abandonado quando criança em um orfanato e que

¹⁰ “Localizados, apenas, o autógrafo e uma cópia manuscrita com dois títulos: “Coleção Infantil” e “Bailado Infantil”, sendo este último aposto por Arminda Villa-Lobos. As partituras, no entanto, possuem conteúdos musicais diferentes” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 126).

¹¹ Partitura perdida, restando apenas registros (idem).

¹² Coloquei este ciclo, composto de três pequenas peças, como parte das composições de Villa-Lobos para crianças pois Salles (2005) aponta que ela foi baseada no poema intitulado *As Três Marias, Poema De Três Peças Para Piano, Sobre Um Assunto Brasileiro Infantil* (negrito nosso).

¹³ Villa-Lobos fez o arranjo para coro de 137 canções infantis folclóricas e escolheu 60 para fazer uma versão para piano, que foi dividida em 11 volumes.

¹⁴ Como já visto, existem registros de que a *Prole do Bebê n.3* foi composta, mas a partitura se perdeu com o tempo. A coleção tinha o subtítulo *Esportes*, as nove peças do ciclo tinham o título de *Gude, Diabolô, Bilboquê, Peteca, Pião, Futebol, Jogo de Bolas, Soldado de Chumbo e Capoeiragem*.

¹⁵ Os movimentos do *Quarteto de Cordas n.1* (1915) relacionados com a temática infantil são *Brincadeira* e *Saltando como um Saci*, respectivamente o segundo e o sexto movimento.

era rigoroso ao ponto de tomar medidas extremas para certificar-se que seu filho estivesse estudando música.

Segundo parece, o professor Raul Villa-Lobos, homem bom, era extraordinariamente severo; educado segundo as normas do tempo, para evitar que o garoto travesso escapasse de casa, amarrava-o ao pé da mesa, com ordens de que ninguém o soltasse até a sua volta, à noite. Isso explicaria o furioso senso de liberdade de Villa-Lobos na idade adulta e talvez mesmo o fato do compositor não ter tido – ou não ter querido ter – filhos. Esses traumas infantis estão certamente na origem de sua ternura pelas crianças. “Villa-Lobos jamais viajaria deixando um filho aqui”, disse-me uma vez Mindinha (MAGALHÃES, 1994, p. 20).

O primeiro livro sobre Villa-Lobos, publicado em 1949, foi uma biografia feita por Vasco Mariz (1921). O autor cita que Villa-Lobos não gostou da biografia que ele escrevera. O motivo era desconhecido pois o compositor nunca se manifestou sobre a publicação, nem para criticar, nem para corrigir. Apenas em 1976, que em conversa com Arminda Villa-Lobos (1912-1985), ela o confessou o motivo: “Villa-Lobos ficara furioso porque eu havia escrito que ele dava cascudos nas crianças que participavam nas concentrações de canto orfeônico!” (MARIZ, 1989, p.8). E o autor completa: “Bem, eu levei um cascudo leve, mas jamais tive intenção de afirmar que ele batia sistematicamente nas crianças para obrigá-las a cantar! [...] Recordo, aliás, que Luiz Heitor também sofreu com as iras do compositor” (ibidem). Este episódio demonstra que o compositor se importava com a forma que era vista a sua relação com as crianças.

Magalhães considera Villa-Lobos como sendo o pioneiro da música infantil para piano no Brasil, e diz que “antes de suas primeiras publicações não existia ainda o grande repertório de peças nacionais que depois vieram à luz com Barrozo Netto, João Nunes, Luciano Gallet e outros” (MAGALHÃES, 1994, p.21). No entanto, compositores de outras nacionalidades, como, por exemplo, Modest Mussorgsky (1839-1881), Robert Schumann (1810-1856), Claude Debussy (1862-1918), já haviam dedicado várias de suas composições às crianças.

Estes três compositores, juntamente com Villa-Lobos, são considerados por Mário de Andrade não como compositores que escreveram “peças para serem executadas por virtuosos de pouca idade”, mas como os que foram capazes de interpretar “musicalmente a criança por meio de coleções sistemáticas de peças” (2013, p. 566). Andrade diz isso pois estas peças, além de não terem características didáticas, exigem um alto nível técnico e interpretativo, sendo, praticamente, inexequível para a maioria dos pianistas infantis.

Mário de Andrade faz uma comparação entre o envolvimento com as crianças destes compositores. A começar por Debussy, ele enxerga indiferença por parte do compositor e diz que

Ao passo que todos os seus companheiros de comparação se mostram contempladores preliminarmente enternecidos da gurizada, Debussy se destaca por uma espécie de alheamento, uma certa ausência de amor e de simpatia. As suas composições, muito embora não percam por isso o valor musical, são francamente humorísticas (ibidem).

Schumann já é considerado como mais atento aos dramas infantis, por não reduzir crianças apenas ao lúdico, mas ainda portador de uma visão externa de quem as observa, semelhantemente a Debussy:

Ele observa amorosamente a gurizada em seus brinquedos e em certas reações fisiológicas do sono, do tombo etc. Mas ainda se contenta mais em descrever coisas observadas, que em interpretar a criança, penetrando-lhe o íntimo. [...] e escreve aquela página final das Kinderszenen, tão sensível, tão intensamente dramática, “o poeta fala”. E nessa página, para Schumann a criança não é apenas um ser descuidado, vivendo da alegria dos brinquedos e das pequenas reações diante de dores sem importância humana; é também um drama, a criança tem seu drama, tem seu mistério impenetrável. Assim, Schumann não é apenas o “observador sorridente”, mas é já também o homem sério que percebe a existência de um drama infantil, e se comove diante dele (idem, p. 567-568)

No caso de Mussorgsky, ele diz ter um avanço no problema da transposição musical da criança ao considerar o drama interno no psicológico da criança.

A Mussorgsky caberia a mudança profunda de atitude, compondo uma série de peças intimistas, eminentemente líricas, de impressionante força psicológica. A diferença é fundamental e o passo adiante na musicalização da criança é enorme. Com isso, Mussorgsky não apenas reconhece a existência de um drama infantil que ele não consegue penetrar, como Schumann. Pelo contrário, é este drama, é mesmo o trágico infantil que ele se propõe a interpretar (idem, p. 569).

Contudo, as músicas de Mussorgsky não são para piano, como acontece com os outros três compositores exemplificados. São canções com trechos em geral dialogados em que uma criança conversa com adultos. Ele acredita que o fato de serem para canções limitou a exposição do drama, pois utiliza o vocabulário incipiente que uma criança normalmente usaria para se expressar.

Mas, usando a voz e textos obrigados, estreitadas as possibilidades da música que seria muito mais livre se fosse exclusivamente instrumental, Mussorgsky limitou bastante a sua audácia interpretativa da psicologia infantil. Prendeu-se ao elemento da expressão verbal; a sua solidariedade levou-o a fazer-se ele próprio infantil, e assim, se viu adstrito a revelar do trágico infantil, apenas aquela parte limitada que a própria criança nos revela pelas suas frases e inflexões sonoras (idem, p. 571).

Mas é em Villa-Lobos que Mário de Andrade observa uma completude ao retratar crianças por músicas, e aponta uma característica exclusiva do compositor brasileiro: o envolvimento prolongado e contínuo com o universo infantil, demonstrando, assim, que o interesse do compositor era profundo e recorrente.

Quem, a meu ver, conseguiu adquirir toda essa largueza interpretativa, e nos revelou a criança em mais audaciosa e larga integridade, foi Villa-Lobos. É certo que o compositor brasileiro não dedicou apenas um momento da sua criação ao tema, como fizeram os outros três. Villa-Lobos, pelo contrário, já compôs para perto de uma centena de peças interpretando a criança, divididas em várias séries, de que as mais célebres são o *Momo Precoce*, a *Prole do Bebê* e a esplêndida coleção das *Cirandas*. É certo que em tamanha variedade de peças há um pouco de tudo, peças apenas descritivas, peças interpretativas da psicologia infantil, umas mais exteriormente dinâmicas e outras de sentido psicológico; e é tão importante e decisória na personalidade de Villa-Lobos esta parte infantil da sua obra que ainda nisto ela se distingue dos seus três companheiros. É perfeitamente possível falar de Schumann, Debussy ou Mussorgsky sem lembrar as suas adesões à criança, porque estas foram episódicas. **Em Villa-Lobos a adesão é permanente, é um dos caracteres matrizes da sua personalidade artística; e qualquer crítica geral sobre ele, que não estude esta face da sua personalidade, será deficiente** (idem, p. 572-573, grifo nosso).

Portanto, dos quatro compositores, Villa-Lobos foi, para Mário de Andrade, o único que captou e representou de diversos pontos de vista a complexidade infantil. Ele transferiu para música o lúdico infantil, foi sensível aos seus dramas e retratou o psicológico de uma criança como se fosse ele mesmo a própria criança, sem o ruído da transmissão infantil para a recepção adulta de um observador. Andrade exemplifica com a *Prole do Bebê* e as *Cirandas*.

Ora, um crítico francês, justamente diante de uma destas séries de peças, disse que de certos ursozinhos, carneirinhos e outros brinquedos infantis, interpretados por Villa-Lobos, teremos mais propriamente a impressão de monstros formidandos. A observação, que vinha com a intenção pejorativa, era muito verdadeira em princípio. Apenas o crítico não percebera de que lado o galo cantava. É que Villa-Lobos, já agora com toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na *Prole do Bebê*, mas também todo o seu drama interior. E surgem então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmáticos. Mas quem já viu um menino de dois ou três anos se atirar no braço da mãe, chorar angustiado ante um brinquedo novo que o assombra, sabe que esse urso de Villa-Lobos é verdadeiro também. O grande compositor brasileiro foi realmente o único dos compositores que até agora nos deu a história da criança. E se lhe descreveu sorridentemente as felicidades e lhe interpretou gravemente o trágico psicológico, na série incomparável das *Cirandas*, fundiu inventivamente a graça e o drama, pelas formas bipartidas em que a primeira

parte intensamente dramática se continua por uma segunda, florida pelas nossas cantigas-de-roda, que são das mais belas do mundo (idem, p. 573-574).

Erico Verissimo, em *A volta do gato preto*, vê a criança na forma de se expressar de Villa-Lobos, e ele se expressava bastante através da música : “Nunca vi homem tão franco e tão rude. Cheguei à conclusão de que como um menino, como um verdadeiro *child of nature*, ele simplesmente diz o que pensa e sente” (2007, p. 256).

É importante frisar que apesar dessas peças retratarem e pertencerem à temática infantil, muitas delas nada têm de peças para iniciantes e já apresentam dificuldades técnicas ao piano que apenas um intérprete de nível intermediário, ou mais elevado, conseguiria resolver satisfatoriamente.

Separando as peças aproximadamente entre níveis de iniciante e não-iniciante, a *Cirandinhas*, *Francette et Piá*, *Petizada*, *Brinquedo de Roda*, *Histórias da Carochinha*, se enquadrariam como sendo para iniciantes e as outras, *Cirandas*, *Caixinha de Música Quebrada*, *Carnaval das Crianças Brasileiras*, *Suíte Infantil*, *Proles do Bebê n.1, 2*, como sendo para não-iniciantes. Apesar da diferença aparentar ser pequena em números absolutos de obras, as coleções para não-iniciantes suplantam em número de peças e duração as de iniciantes, e ciclos como o *Carnaval das Crianças Brasileiras* e a *Prole do Bebê n.2* têm peças bastante virtuosísticas que exigem um alto nível técnico do intérprete.

Anna Stella Schic ressalta algumas peculiaridades presentes em quase todas obras para piano de Villa-Lobos, que, conseqüentemente, também se encontram nas peças de temática infantil: “desenhos em quiálteras, larga melodia acompanhada de grupos de notas ou acordes, a polirritimia aplicada em oposição à melodia, em quartas ou quintas intercaladas ou não, por terças; os planos sonoros bem diferenciados” (SCHIC, 1989, p. 111). Podemos incluir, ainda, como característica comum entre as peças, as melodias folclóricas que aparecem em diversas dessas obras.

Para Villa-Lobos, o folclore é uma ferramenta educacional eficiente que, uma vez em domínio dos jovens, favoreceria toda a nação. Marli Batista Ávila cita trecho de uma declaração que ele diz considerar o folclore “um amigo inseparável da infância” (VILLA-LOBOS apud ÁVILA, 2010, p. 26).

Hoje não é mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. [...] pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que

facilmente se compreende, pela analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva.[...] O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima. (ibidem)

Vasco Mariz (1989, p.133) diz que o compositor “sempre foi apaixonado pela infância. Para ele, a melhor maneira de reeducar o espírito é a aproximar-se das crianças, conviver com elas”.

As peças da *Prole do Bebê n.2*, compostas pelo “menino” Villa-Lobos, exploram crianças brincando com os bichinhos e a fantasia que surge desse imaginário infantil fértil. Todos os trabalhos de Villa-Lobos direcionados ao universo infantil, somados aos paralelos traçados entre o comportamento do compositor com o das crianças, nos permite compreender melhor a relação diferenciada do ciclo *Prole do Bebê n.2* com a temática infantil. Em um primeiro contato, o conteúdo musical da suíte mascara o vínculo com o infantil, que é evidenciado apenas pelos títulos do ciclo e das peças. Contudo, a densidade musical não esconde os bichinhos utilizados por Villa-Lobos, demonstrando que os brinquedos das crianças realmente estão presentes, reunidos em uma única obra que percebe-se climas alegres, indolentes, agitados, impetuosos, de suspense e até mesmo violentos ao decorrer da coleção. O que instiga é a dimensão que estes brinquedos tomam em suas representações musicais: os bichinhos têm proporções e humores complexos que não condizem com seus títulos no diminutivo. A grandiosidade que as peças alcançam justifica-se se a considerarmos fruto do imaginário infantil, pois a imaginação permite que fantasie-se coisas extraordinárias de proporções irreais.

A maneira como este ciclo foi concebido pelo compositor auxilia na construção interpretativa musical, e mais ainda nas relações metafóricas que serão realizadas entre os títulos e a música. Utilizar metáfora em música serve como ferramenta complementar para enriquecimento interpretativo, uma vez que expande a quantidade de elementos possíveis de influenciar escolhas do intérprete. Uma concepção errada da peça proporcionará metáforas deslocadas e incoerentes, divergindo do foco do música pela busca de uma interpretação embasada.

1.3 Prole do Bebê n.2

Como visto anteriormente, Villa-Lobos compôs três séries da *Prole do Bebê* para piano. Cada ciclo reúne pequenas peças intituladas tematicamente: a primeira com títulos de bonecas; a segunda com bichinhos de brinquedo; a terceira com esportes. A última nunca foi publicada e o manuscrito se perdeu, as duas séries remanescentes figuram como peças importantes do repertório pianístico de Villa-Lobos.

Na primeira *Prole*, cada uma das oito peças é baseada em um tema folclórico revestido de textura impressionista. Villa-Lobos utiliza politonalidade, cromatismo, nota pedal, *ostinato*, rápida alternância de mãos, acordes paralelos e complexidade rítmica, demonstrando habilidade em compor idiomáticamente para o piano (BARRENECHEA, 2000).

A coleção ganhou fama através do pianista polonês Artur Schnabel (1887-1982), após ele ter vindo ao Rio de Janeiro à procura do compositor. O caso foi relatado pelo próprio Schnabel a Vasco Mariz:

Estava ele em Buenos Aires, quando o regente Ernest Ansermet lhe disse haver encontrado no Rio um músico estupendo, capaz de tocar de cor as principais peças modernas. Vindo ao Rio pela primeira vez, em 1918, procurou conhecer o tal prodígio. Ao manifestar esse desejo, Henrique Oswald julgou ser dele que se tratava e lhe ofereceu-lhe uma festa, à qual compareceu a nata do meio musical carioca. Já desapontado, conversava com um rapaz moreno que manejava perfeitamente o francês, quando se esclareceu o enigma: era Darius Milhaud, cujo tipo abrasileirado enganara Ansermet.

O encontro com Villa-Lobos só se daria dias depois, graças a dois caçadores de autógrafos, que arrastaram Schnabel até o cinema Odeon, onde o músico carioca tocava numa orquestrinha mambembe. Após uma série de banalidades do repertório, atacaram uma das *Dancas Africanas*. O pianista, primeiro intervalo, aproximou-se para cumprimentar o autor, mas foi rechaçado violentamente: “*Vous êtes un virtuose, vous ne pouvez pas comprendre ma musique!*...”¹⁶ Diante dessa recepção, Schnabel arrepiou caminho. No dia seguinte, porém, pelas 8h da manhã, aparece-lhe Villa-Lobos, muito sério, cercado por uma dúzia de instrumentistas. Queria que ouvisse algumas peças suas e lamentava vir numa hora tão matutina, pois os colegas trabalhavam à tarde e à noite. Aqui há divergência com a narração de Villa-Lobos, que nos afirmou haver Schnabel *solicitado* essa audição e pago os músicos... (MARIZ, 1989, p. 51, itálico original).

O laço de amizade que viria a se formar posteriormente foi de suma importância para a consolidação da carreira do compositor. Antes desse período, a música de Villa-Lobos era

¹⁶ Você é um virtuoso, você não pode compreender minha música.

preterida pelo público. “Mesmo que seu talento fosse reconhecido, as supostas deficiências técnicas das suas composições ainda eram consideradas um obstáculo para a sua aceitação em geral” (PEPPERCORN, 2000, p.50).

O pianista o ajudou na divulgação de suas obras, as executando com frequências em seus recitais, e financeiramente, de forma direta, ao adquirir anonimamente um manuscrito autografado da *Sonata* para violoncelo por uma boa soma, e indireta, ao pressionar Carlos Guinle (1889-1956) a patrocinar sua ida à Europa para editar suas principais obras (MARIZ, 1989).

Peppercorn (2000) diz que a *Prole n.1*, composta um período mais tarde após o encontro entre Villa-Lobos e Rubinstein, foi aparentemente inspirada na amizade com o pianista¹⁷. A obra foi estreada pelo pianista em julho de 1922, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O “atestado de qualidade” fornecido pelo eminente pianista deu visibilidade ao compositor no Brasil e no exterior, fazendo até Oscar Guanabara (1851-1937), ferrenho crítico de comentários ácidos e negativos contra Villa-Lobos, mudar de ideia.

Se o programa não nos dissesse quem era o compositor, ficaríamos tentados a dizer que eram algumas páginas inéditas de Debussy, escritas em homenagem ao Brasil, porque o material musical consistia principalmente em certas canções folclóricas e de bebê graciosamente apresentadas. Apreciadas acima de tudo foram *Caboclinha*, *Negrinha* e *O Polichinelo*, as duas últimas pecas tiveram que ser repetidas. Os aplausos foram insistentes (Oscar Guanabara apud PEPPERCORN, 2000, p. 51).

A *Prole do Bebê n.2*, junto com o *Rudepoema*, é onde Villa-Lobos “atinge o ponto máximo da exploração sonora e harmônica em sua obra pianística”(MESQUITA, 2006, p. 66). Fazendo uma comparação, Rodrigo Queiroz (2013) diz que a segunda *Prole* é em geral mais complexa e exigente tecnicamente que a primeira, não obstante a qualidade musical e estética desta. Ele diz também que enquanto a primeira tende ao estilo impressionista de Debussy e Maurice Ravel (1875-1937), a segunda apresenta uma linguagem mais avançada tendendo a Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945), Sergei Prokofiev (1891-1953) e ao Grupo d’Os Seis¹⁸.

As técnicas composicionais da vanguarda da época empregavam muitas dissonâncias, dificultando a aceitação pelo público tradicional. Por ser, também, mais avançada tecnicamente, a

¹⁷ Contudo, as obras que Villa-Lobos dedicou a Rubinstein são o *Rudepoema* (1921-1926) e o *Choros n.11*.

¹⁸ *Les Six*, grupo de seis compositores franceses da primeira metade do século XX, formado por Georges Auric (1899-1983), Lous Durey (1888-1971), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983).

Prole n.2 exige muito do pianista. Talvez esses fatores justifiquem a afirmação de Eero Tarasti, citado por Daniel Vieira (2012), ao dizer que a primeira coleção é a mais apreciada e tocada, e que a segunda seria conhecida principalmente por especialistas em Villa-Lobos.

A *Prole do Bebê n.2* mantém os ricos elementos composicionais idiomáticos explorados por Villa-Lobos em outras peças para piano. Podemos perceber a utilização de toda a extensão do teclado, *glissandi* em teclas pretas, figuras rítmicas rápidas e efeitos descritivos. O ciclo reúne nove pequenas peças: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão*, *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boisinho de Chumbo*, *O Passarinho de Panno*, *O Ursozinho de Algodão* e *O Lobosinho de Vidro*¹⁹ (BARRENECHEA, 2000).

Os títulos de bichinhos no diminutivo evocam uma “aura infantil de ternura e familiaridade” (QUEIROZ, 2013, p. 17)²⁰. A presença do diminutivo em todos os títulos contrasta de forma irônica e sarcástica com o conteúdo musical das peças, como notam Lima (1968), Magalhães (1994) e Gorni (2007). Para Lima, a ironia está na dificuldade técnica que não condiz com os títulos das peças, que poderiam muito bem ser chamadas de “Nove Estudos Transcendentais” (1968, p. 55). Magalhães pontua sua opinião com algumas peças vistosas e diz:

“Há algo de maquiavélico no fato de Villa-Lobos considerar ‘animaizinhos’ de tão colossais proporções como fazendo parte da família do bebê... *O Cavalinho de pau* é um verdadeiro Pégaso, o *Passarinho de panno* um Condor e o *Lobosinho de vidro* é um monstro de dentes afiados...” (1994, p. 210)

Gorni complementa o pensamento ao contrapor o caráter das peças com os títulos: “claramente o sarcasmo de Villa-Lobos na obra, principalmente, no antagonismo entre os títulos, em diminutivo e infantis, e o conteúdo emocional denso, dramático, irônico, por vezes até aterrorizante, do texto musical” (2007, p. 12).

Estes bichinhos podem induzir o intérprete ao erro, levando-o a pensar que se referem ao estereótipo de peças infantis. Como visto na seção anterior, Villa-Lobos consegue reunir, no ciclo, o complexo que constitui a criança, sem considerar apenas o lúdico, mas sem, também, desconsiderá-lo. O lúdico aparece concomitantemente com os medos, os dramas e a imaginação infantil. Os bichinhos da *Prole n.2* “são brinquedos da criança grande Heitor Villa-Lobos” (MAGALHÃES, 1994, 211).

¹⁹ Optou-se por manter a grafia utilizada originalmente pelo compositor na partitura.

²⁰ “[...] child-like aura of tenderness and familiarity”

Na partitura, publicada pela Max Eschig em 1927, consta a data de composição de 1921. Todavia, há indícios de que essa data tenha sido alterada pelo compositor e esteja imprecisa, se não incorreta. Marcos Mesquita (2006) diz ser improvável que a obra tenha sido composta em 1921, pois o estilo composicional faz supor uma data de composição posterior a primeira estada do compositor em Paris.

Ratificando Mesquita, Carla Gorni (2007) fornece mais evidências sobre a inconsistência da data e argumenta que o ciclo foi dedicado à pianista franco-americana Aline van Barentzen (1897-1981), que ele viria a conhecer apenas entre 1923 e 1924, na sua primeira viagem à Europa, e que estreou a obra somente em 1927, na Sala Gaveau em Paris. Gorni (*idem*) também expressa estranhamento pelo fato da obra não ter sido estreada na Semana de Arte Moderna em 1922, quando havia pianistas como, por exemplo, Guiomar Novaes (1895-1979) e Antonieta Rudge (1885-1974) à disposição; bem como o motivo do compositor não ter mostrado a Rubinstein quando ele esteve no Brasil nesse período. A autora diz que “a análise dos procedimentos composicionais empregados nesse ciclo, mostra que, alguns deles, provavelmente, o compositor teria começado a usar após seu contato com as vanguardas da época, na Paris dos anos 20” (GORNI, 2007, p. 46) e conclui dizendo que “é possível que a série tenha sido iniciada no Rio de Janeiro, em 1921, e levado longos seis anos para ser gestada e concluída, provavelmente em 1927” (*ibidem*).

Para Mesquita, a alteração indicaria uma tentativa do compositor de se impor perante a vanguarda europeia.

Pré-datando suas obras, especialmente quando de sua primeira estada em Paris (1923–1924), Villa-Lobos provavelmente queria demonstrar para a vanguarda parisiense que ele não era um compositor provinciano que ainda escrevia obras impressionistas, ao “velho” estilo de Debussy. Não, ele queria provar que já era um “primitivo” ao estilo de Igor Stravinsky e um “despojado” ao estilo do Grupo dos seis, mesmo antes de ter chegado à capital francesa (MESQUITA, 2006, p. 66).

E o autor lembra da famigerada frase dita por Villa-Lobos quando chegou à capital francesa: “Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz” (Villa-Lobos apud GUÉRIOS, 2003, p. 90). Ao alterar a data de sua composição, Villa-Lobos demonstrava sofrer da angústia da

influência, na qual artistas se sentem pressionados a ter o seu próprio estilo inovador sem ser uma cópia influenciada por figuras proeminentes do meio em que se encontra²¹.

²¹ Para mais detalhes sobre a angústia da influência, ver o livro “A Angústia da Influência: uma teoria da poesia” de Harold Bloom.

1.3.1 O idiomatismo instrumental na Prole do Bebê n.2

Na busca por compreender o tratamento dado ao violoncelo por Villa-Lobos na *Fantasia para violoncelo e orquestra*, Hugo Vargas Pilger, nas suas pesquisas de mestrado e doutorado, direcionou seus esforços em estudar as peculiaridades da escrita usadas na obra. Ele descobriu que o profundo conhecimento técnico e expressivo do instrumento por parte do compositor, possibilitou que a peça fosse escrita idiomáticamente.

A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para o instrumento, entendemos por seu idiomatismo tudo o que lhe é particular, daí os recursos musicais e sonoros de um trombone diferirem bastante das de um piano que, por sua vez, diferem bastante das de um violão. Ao analisarmos instrumentos de uma mesma família como o violino, a viola e o violoncelo, percebemos traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. O idiomatismo de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ele evolui constantemente (PILGER, 2012, p. 152).

Os instrumentos musicais são definidos tanto por suas limitações quanto por suas capacidades. No piano, limites como abertura da mão, topografia das teclas, som que não se prolonga, por exemplo, devem ser considerados na composição para que a música fique executável e idiomática ao instrumento. Os limites não são propriamente um obstáculo ao compositor, mas restrições que podem ser desafiadas e estendidas (TANAKA, 2000).

Em virtude da relação estabelecida entre intérprete e instrumento, criamos uma linguagem gestual para o instrumento. Esta é a base do desenvolvimento da prática interpretativa. Questões de escrita idiomática invariavelmente adentram discussões acerca da composição para instrumentos específicos. Escrita idiomática é a arte de escrever música que é adequada, adaptada e otimizada para um instrumento. Desta forma, um padrão de vocabulário da prática interpretativa para um instrumento em particular é estabelecido, dando o instrumento uma identidade musical. O resultado final é a criação de um corpo de obra, um repertório para esse instrumento. Desta forma, nós podemos retrazar o desenvolvimento de repertório de instrumentos como o violino e o piano – cada um evoluindo como instrumento baseado em um predecessor (a família da gamba no caso do violino, o cravo e o clavicórdio no do piano), culminando nos *showpieces* virtuosos da era romântica, avançando em experimentos de técnica estendida no século 20 (TANAKA, 2000, p. 397)²²

²² By virtue of the relationship established between performer and instrument, we create a gestural language for the instrument. This is the basis of development of a performance practice. Issues of idiomatic writing invariably enter discussions of composing for specific instruments. Idiomatic writing is the art of writing music that is suited, adapted, and optimized for an instrument. In this way, a standard vocabulary of performance practice for a particular

É patente a capacidade de Villa-Lobos escrever idiomáticamente para o piano, e praticamente todos os autores aqui citados, que trabalharam com a obra de piano dele, reconhecem em algum momento esta habilidade. Pilger (2012; 2015), que tratou da música para violoncelo e piano em Villa-Lobos, categorizou o idiomatismo em direto e indireto: “O **idiomatismo direto** é o considerado natural do instrumento, já o **indireto**, geralmente brota de um processo composicional, desencadeando contribuições técnicas e idiomáticas ao instrumento” (PILGER, 2015, p. 106, grifo do autor). Optamos por assinalar indistintamente o idiomatismo presente nas obras, sem utilizar a categorização de Pilger, pelo fato destas distinções não fazerem parte do foco da pesquisa.

Como ponto de partida, utilizaremos aspectos idiomáticos anteriormente citados e evidenciados por Barrenechea (2000). Ela percebeu, nas duas *Proles*, elementos como politonalidade, cromatismo, nota pedal, *ostinato*, rápida alternância de mãos, acordes paralelos, complexidade rítmica, utilização de toda a extensão do teclado, *glissandos* em teclas pretas, figuras rítmicas rápidas e efeitos descritivos. Podemos adicionar o jogo de teclas pretas e brancas.²³

Selecionamos duas peças para serem analisadas, *O boisinho de chumbo* e *O lobosinho de vidro*, das quais iremos retirar alguns excertos idiomáticos, que serão os que surgem primeiro e nem sempre serão os únicos exemplos presentes nas peças. Caso algum idiomatismo aqui citado não esteja presente em nenhuma das duas peças, serão utilizados trechos das outras sete, a título de ilustração do idiomatismo geral do ciclo.²⁴

Cromatismo

Presente nas duas peças. Aparece na melodia inicial do *Boisinho* (Exemplo musical 1.3.1.1).

instrument is established, giving the instrument a musical identity. The ultimate result is the creation of a body of work, a repertoire for that instrument. We can retrace the development of repertory for instruments such as the violin and piano in this way – each evolving as instrument based on a predecessor (the *de gamba* family in the case of the violin, the harpsichord and clavichord with the piano), culminating in virtuoso showpieces of the romantic era, furthered in experiments of extended technique in the 20th century.

²³ Técnica utilizada por Villa-Lobos que consiste em utilizar uma lógica composicional de acordo com as notas pretas e brancas presentes na topografia do piano.

²⁴ O único aspecto que não será observado é o da politonalidade. Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações harmônicas, ver o artigo *O Sistema de dissonâncias na Prole do Bebê n.2 de Villa-Lobos* de Silvio Augusto Merhy (2009).

Exemplo Musical 1.3.1.1: Villa-Lobos, *Boisinho de Chumbo*, cromatismo na melodia, compassos 5 ao 7. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

O cromatismo também é explorado como um motivo de efeito na mão esquerda (Exemplo musical 1.3.1.2). O mesmo motivo é aproveitado no *Lobosinho* (Exemplo musical 1.3.1.3).

Exemplo Musical 1.3.1.2: Villa-Lobos, *Boisinho*, cromatismo, compassos 15 ao 17. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Exemplo Musical 1.3.1.3: Villa-Lobos, *Lobosinho de Vidro*, cromatismo, compassos 116 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Nota pedal

No *Lobosinho*, a nota pedal é empregada antes do retorno para a seção inicial, sobre a nota lá oitavada na mão esquerda que dura sete compassos (c.) (Exemplo musical 1.3.1.4).

Exemplo Musical 1.3.1.4: Villa-Lobos, *Lobosinho*, nota pedal, compassos 128 ao 133. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Ostinato

Ostinati são recorrentes nas duas peças. No *Boisinho*, surge logo no início da peça, na mão direita (Exemplo musical 1.3.1.5), e reaparece outras duas vezes no c. 31 e 42.

Exemplo Musical 1.3.1.5: Villa-Lobos, *Boisinho*, *ostinato*, compassos 2 ao 3. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Há quem possa argumentar que a nota lá grave inicial da mão-esquerda no *Boisinho* seja uma nota pedal, por causa das repetições. Entretanto, ela funciona como um elemento rítmico em contraponto com o *ostinato* da mão direita (Exemplo musical 1.3.1.5).

No c. 50, o *ostinato* original é retomado modificado com intervalos distantes, mas com o mesmo ritmo. Conjuntamente, aparece um novo *ostinato* na mão direita que seguirá até o c. 61, enquanto o *ostinato* inicial cessa no c. 53 (Exemplo musical 1.3.1.6).

50 **Lent** (m: 69: ♩)
f *très en dehors*

Exemplo Musical 1.3.1.6: Villa-Lobos, *Boisinho*, *ostinati*, compassos 50 ao 53. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, o *ostinato* aparece surge não mão esquerda, no c. 122 (Exemplo musical 1.3.1.7).

122 **Marche** (m: 120 = ♩)

Exemplo Musical 1.3.1.7: Villa-Lobos, *Lobosinho*, *ostinato*, compassos 122 e 123. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Rápida alternância de mãos

Ambas as peças apresentam trechos com rápida alternância de mãos. No *Boisinho*, aparece no c. 20 (Exemplo musical 1.3.1.8).

20 **Très vif** (m 160: ♩)

Exemplo Musical 1.3.1. 8: Villa-Lobos, *Boisinho*, alternância de mãos, compassos 20 ao 23. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, surge no início da música (Exemplo Musical 1.3.1.9) e retoma nas reapresentações do mesmo motivo. Acontece também no c. 67 e em suas repetições.

1 **Presque vif** (M: 108 = ♩)

mf. *Le mouvement bien mesure au metronome* *cresc. poco a poco*

Exemplo Musical 1.3.1.9: Villa-Lobos, *Lobosinho*, alternância de mãos, compassos 1 ao 4. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Acordes Paralelos

As duas peças possuem trechos com acordes paralelos. No *Boisinho*, no c. 48, na mão direita (Exemplo Musical 1.3.1.10).

48

allarg.

Exemplo Musical 1.3.1.10: Villa-Lobos, *Boisinho*, acordes paralelos, compassos 48 ao 49. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, na mão esquerda no c. 54 e com as duas mãos no c. 62 (Exemplo Musical 1.3.1.11).

54

62 **Un peu martial** (M: 88 = ♩)

ff *mf* *ff* *mf*

Exemplo Musical 1.3.1.11: Villa-Lobos, *Lobosinho*, acordes paralelos, compassos 54 e 62. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Variedade Rítmica

O *Boisinho* possui uma grande quantidade de variedade rítmica. Podemos destacar a melodia inicial, com notas ligadas que, aparentemente, se encaixam aleatoriamente com o

ostinato do acompanhamento, no c. 5 (Exemplo musical 1.3.1.12); e a seção que segue esse trecho, no c. 11, que adiciona quiálteras de três e cinco. (Exemplo musical 1.3.1.13).

Exemplo Musical 1.3.1.12: Villa-Lobos, *Boisinho*, complexidade rítmica, compassos 5 ao 7. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Exemplo Musical 1.3.1.13: Villa-Lobos, *Boisinho*, complexidade rítmica, compassos 11 ao 13. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, assim como no *Boisinho*, o trecho inicial é bastante complexo ritmicamente. A mistura de quiálteras, colcheias, semicolcheias, com tempos prolongados através de ligaduras, em contraponto com o polegar da mão esquerda tocando colcheias pontuadas, que soam como uma quiáltera de quatro dentro do compasso ternário, dificultam o encaixe das duas mãos e a realização da passagem. (Exemplo musical 1.3.1.14).

Exemplo Musical 1.3.1.14: Villa-Lobos, *Lobosinho*, complexidade rítmica, compassos 11 ao 14. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Utilização ampla da extensão do teclado

As duas peças utilizam toda a extensão do teclado, sem se limitar somente a algumas notas pontuais nos extremos do teclado do piano. No *Boisinho*, a amplitude da extensão vai da última nota grave do piano, Lá -1 ao Si 7, penúltima nota aguda, nos compassos 1 e 20 respectivamente (Exemplo musical 1.3.1.15).

Exemplo Musical 1.3.1.15: Villa-Lobos, *Boisinho*, amplitude de extensão, compassos 1 e 20. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, a amplitude vai do último Lá -1 ao Ré sustenido 7, no c.77. Contudo, a nota mais aguda da peça é o Si 7, que aparece no c.119 na mão direita (Exemplo Musical 1.3.1.16).

Exemplo Musical 1.3.1.16: Villa-Lobos, *Lobosinho*, amplitude de extensão, compassos 77 e 119. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Glissandi em teclas pretas

Lobosinho e *Boisinho* não apresentam o uso de *glissandi* em teclas pretas. Dentre as peças deste ciclo, o *Camundongo de Massa* tem um *quasi glissando* em oitavas nas teclas pretas, no c. 12 (Exemplo Musical 1.3.1.17).

Exemplo Musical 1.3.1.17: Villa-Lobos, *Camundongo de Massa*, glissando em teclas pretas, compasso 12. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Figuras rítmicas rápidas

As figuras rítmicas rápidas estão presentes nas duas peças. No *Boisinho* o melhor exemplo é o do c. 20, quando surgem as semicolcheias no andamento *Très vif* (Exemplo musical 1.3.1.18).

Exemplo Musical 1.3.1.18: Villa-Lobos, *Boisinho*, figuras rítmicas rápidas, compassos 20 ao 21. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No *Lobosinho*, a peça toda é um *moto perpetuo* carregado de figuras rápidas. Podemos destacar o desenho ascendente da mão direita no c.68, e o arpejo do c. 77 (Exemplo musical 19).

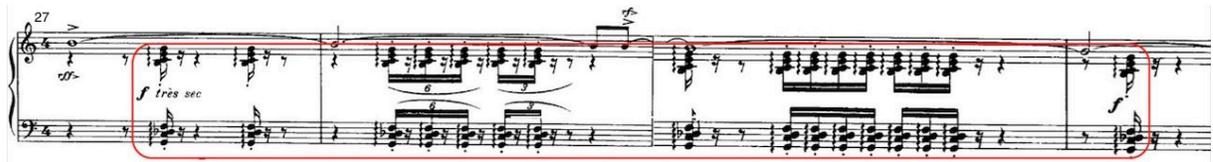
Exemplo Musical 1.3.1.19: Villa-Lobos, *Lobosinho*, figuras rítmicas rápidas, compassos 68 e 77. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Efeitos descritivos

As duas peças contêm apenas efeitos sugestivos, possíveis de se fazer relações metafóricas com seus respectivos bichinhos²⁵. Há efeitos descritivos em algumas das peças do ciclo, como no acompanhamento do *Cavalinho de Pau*, que simula o galope de um cavalo (Exemplo musical 1.3.1.20), ou como nos acordes finais do *Cachorrinho de Borracha*, representando latidos de cachorro (Exemplo musical 1.3.1.21).



Exemplo Musical 1.3.1.20: Villa-Lobos, *Cavalinho de Pau*, efeitos descritivos, compasso 1 com anacruse. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.



Exemplo Musical 1.3.1.21: Villa-Lobos, *Cachorrinho de Borracha*, efeitos descritivos, compassos 27 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Jogo de teclas pretas e teclas brancas

As duas peças apresentam diversos trechos com esta técnica composicional, principalmente o *Boisinho*. O motivo inicial da mão direita, no c. 2, em análise posterior, é baseado no jogo de teclas pretas e brancas. Villa-Lobos desenvolve esse padrão de “tecla branca / tecla preta / tecla branca”, com as duas notas inferiores separadas por um semitom, em outros trechos da peça, mantendo sempre a mesma configuração, como, por exemplo, nos compassos 11, 20 e 39, (Exemplo musical 1.3.1.22).

²⁵ Este assunto será discutido no capítulo 3.

Exemplo Musical 1.3.1.22: Villa-Lobos, *Boisinho*, teclas pretas e brancas, compassos 2, 11, 20,21 e 39. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

O jogo pode ser notado na alternância entre notas pretas e brancas das oitavas da mão esquerda, que começam um pouco antes do c. 19. Agrupadas de duas em duas, as oitavas mais agudas estão nas teclas brancas e as mais graves nas pretas²⁶. (Exemplo musical 1.3.1.23).

Exemplo Musical 1.3.1.23: Villa-Lobos, *Boisinho*, teclas pretas e brancas, compasso 19. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927²⁷.

No *Lobosinho*, o motivo inicial se separa no c.6 entre teclas pretas na mão esquerda e brancas na direita, até formar um cluster no c.9 (Exemplo musical 1.3.1.24).

crescendo sempre, ma senza accelerare

Exemplo Musical 1.3.1.24: Villa-Lobos, *Lobosinho*, teclas pretas e brancas, compassos 6 ao 9. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No c.126, nas oitavas da mão esquerda, fica evidente que o jogo de teclas ocorre da mesma forma que no exemplo anterior do *Boisinho*: agrupada de duas em duas, com a primeira

²⁶ Para uma análise mais completa do emprego de teclas pretas e brancas na peça, ver a tese de Rodrigo Miranda Queiroz, *A Prole do Bebê n.2 by Heitor Villa-Lobos: an analytical approach*, 2013.

²⁷ Há um erro de edição no último intervalo do terceiro tempo na mão esquerda. Está escrito uma décima mas deveria ser uma oitava de C#.

oitava em teclas pretas e a segunda em teclas brancas (Exemplo musical 1.3.1.25). Esse jogo começa anteriormente no c.122 e se mantém até o fim da seção, no c.133.

Exemplo Musical 1.3.1.25: Villa-Lobos, *Lobosinho*, teclas pretas e brancas, compassos 126 ao 127. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

A *Prole do Bebê n.2* demonstra ser um ciclo importante do repertório pianístico por ser capaz de mesclar elementos técnicos avançados, estilo composicional peculiar e uso do folclore com o idiomatismo do instrumento. Villa-Lobos conseguiu realizar com destreza toda essa complexidade e dificuldade ao piano, ao passo que problemas rítmicos e técnicos, uma vez dominados pelo intérprete, “fluem” bem nos dedos e musicalmente, refletindo a habilidade do compositor em escrever idiomáticamente para o piano. A obra, ao utilizar com frequência elementos idiomáticos, desenvolve a técnica do pianista enquanto o desafia.

CAPÍTULO 2 – METÁFORAS

2.1 Metáfora linguística

A metáfora é comumente concebida como uma figura de linguagem que faz uma comparação implícita, insinuada ou escondida entre dois elementos sem relação direta que, todavia, compartilham de características comuns. Em outras palavras, uma relação semelhante de dois objetos contraditórios ou diferentes é estabelecida com base em uma única ou algumas características comuns, expandindo, assim, o significado de um termo em função de outro.

O termo de origem grega *μεταφορά*, pronuncia-se “metaforá” e literalmente significa *transferir, transpor*. Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) é considerado o pioneiro nos estudos sobre metáfora. Em seu livro *Arte Poética*, ele diz que “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 2003, p. 134).

No Dicionário de Filosofia, lê-se “Transferência de significado. [...] Como instrumento linguístico, hoje sua definição não é diferente da definição de Aristóteles” (ABBAGNANO, 2007, p. 667). Enquanto no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, metáfora está definida como “designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança” (HOUAISS, 2009, p. 1281), no Oxford Advanced Learner’s Dictionary, é definida como “palavra ou frase usada para descrever algo de uma forma diferente do seu uso normal, a fim de mostrar que os dois termos têm as mesmas qualidades e tornar a descrição mais eficiente [...]”²⁸(HORNBY, 2005, p. 963).

Como podemos verificar nos dicionários, a atual definição de metáfora manteve-se a mesma da definição feita por Aristóteles e não sofreu nenhuma alteração significativa. Ronal Xavier Silveira (2012) destaca que estas definições comuns de metáfora utilizam como base a semântica linguística. Não obstante, este tipo de definição limita a pesquisa sobre metáfora, pois

²⁸ A word or phrase used to describe something else, in a way that is different from its normal use, in order to show that the two things have the same qualities and to make the description more powerful [...]

o uso apenas da semântica é incapaz de abranger o processo metafórico por completo, fazendo-se necessário expandir o foco do estudo da semântica para a cognição.

Ainda que a origem da busca pelo significado de metáfora parta da linguística, não é possível, apenas do ponto de vista da semântica, decodificar a mensagem pretendida pelo uso da metáfora, pois os significados mais complexos e abstratos da apreensão do que seja metáfora estão intimamente relacionados às experiências do indivíduo, ainda que de modo inconsciente. Em termos cognitivos, atribui-se ao indivíduo e à sua experiência o uso e significado do termo. Assim, como consequência natural deste processo de busca pelo seu significado, aos poucos novas luzes foram lançadas sobre o termo metáfora, e outras áreas do conhecimento como a filosofia, a psicologia cognitiva ou as artes de modo geral passaram a se dedicar ao assunto dentro de suas especificidades. Com o passar do tempo, as questões de natureza linguística se tornaram secundárias, passando o foco da semântica para a cognição. (SILVEIRA, 2012, p.36-37).

Com o estabelecimento dos estudos utilizando a cognição como base, Solange Coelho Vereza (2007) afirma que os linguistas desta área deslocaram o enfoque das pesquisas sobre metáfora para o conceitual, em detrimento do aspecto majoritariamente literário.

Com a solidificação do paradigma cognitivista nos estudos da metáfora, estudar a natureza semântica ou discursiva de expressões metafóricas na linguagem tornou-se uma atividade de pesquisa complementar, para não dizer secundária, uma vez que essas expressões passaram a ser vistas apenas como “evidências” do que parecia realmente importar aos linguistas cognitivistas: as metáforas conceituais subjacentes (VEREZA, 2007, p.487).

Assim, apesar de séculos de crença generalizada de que a metáfora seja um dispositivo especialmente linguístico ou retórico, diversas pesquisas em linguística cognitiva ao longo dos últimos trinta anos têm demonstrado que a metáfora não é meramente uma figura de linguagem, mas um artifício mental específico, que influencia em grande parte a maneira como as pessoas pensam, imaginam e raciocinam diariamente (GIBBS, 1997).

Até o final dos anos setenta, metáfora era comumente vista como uma questão de linguagem e retórica. Isso mudou com o importante volume editado de Ortony (1979), *Metaphor and Thought*, marcando uma transição que também tem sido rotulada como “a virada cognitiva”: metáfora estava se transformando em uma questão de pensamento. A edição de Ortony definiu o cenário em aspectos importantes para o ano depois, quando Lakoff e Johnson (1980) publicaram seu livro igualmente revolucionário *Metaphors We Live By* (STEEN, 2013, p.28).²⁹

²⁹ Until the late seventies, metaphor was commonly seen as a matter of language and rhetoric. This changed with Ortony’s (1979) important edited volume, *Meta-phor and thought*, marking a shift that has also been labeled as ‘the cognitive turn’: metaphor was turning into a matter of thought. Ortony’s edition set the scene in important respects for the year after, when Lakoff and Johnson (1980) published their equally revolutionary *Metaphors we live by*.

Portanto, a metáfora foi concebida inicialmente como um recurso de transferência de significados entre palavras. Posteriormente, avançou para a transferência de signos no âmbito do conhecimento e percepção humano, ou seja, da cognição, reconhecendo que elementos conceituais de domínios distintos também estabelecem relações de semelhança entre si. Vale frisar que esse caminho da metáfora se deu apenas nos estudos sobre a mesma, visto que provavelmente a metáfora conceitual estava presente desde o início da comunicação oral.

O estudo sobre metáfora conceitual nos permite compreender e explicar de maneira mais completa o funcionamento da metáfora e as relações cognitivas que ocorrem na transferência de significados entre o elemento fornecedor de signos, *fonte*, e o elemento receptor destes signos, *alvo*. O livro de Andrew Ortony abriu caminho para o estudo da metáfora conceitual, que veio ser aprofundado por George Lakoff e Mark Johnson (2003) um ano depois. *Metaphors We Live By* (LAKOFF; JOHNSON, 2003) é atualmente referência no estudo de metáfora conceitual e foi utilizado por Lawrence Zbikowski para fundamentar um novo esquema de relação metafórica entre texto e música. A seguir explicaremos melhor o funcionamento da metáfora conceitual à luz de Lakoff e Johnson.

2.2 Metáfora conceitual

Até aproximadamente os anos 80, trabalhar com traços semânticos comuns entre duas palavras era tido como típico da figura de linguagem *metáfora*. Não obstante, a metáfora não se restringe apenas a um instrumento retórico ou poético, como demonstram George Lakoff e Mark Johnson (2003) em seu livro *Metaphors We Live By*, de 1980.

Metáfora é para a maioria das pessoas um dispositivo da imaginação poética e ornamentação retórica – uma questão de linguagem extraordinária ao invés de ordinária. Mais ainda, metáfora é tipicamente vista como uma característica de linguagem isoladamente, uma questão de palavras no lugar de pensamento ou ação. Por esta razão, a maioria das pessoas crêem que podem se virar perfeitamente bem sem metáfora. Nós descobrimos, ao contrário, que a vida cotidiana está impregnada de metáfora, não apenas na linguagem mas em pensamento e atitude. Nosso sistema conceitual habitual, em termos nos quais nós ambos pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p.3)³⁰

As metáforas utilizadas no cotidiano, diferentemente da empregada na poética ou retórica, não tem a pretensão de embelezar a fala e servem para organizar nosso modo de pensar e agir. Por relacionar conceitos embutidos nas palavras, chama-se de *metáfora conceitual*. A metáfora conceitual está presente em nossas vidas nos mínimos detalhes e tão profundamente que quando utilizada é processada de forma inconsciente e natural. Enquanto a metáfora linguística se restringe a exprimir expressões através da linguagem, a metáfora conceitual é um mapeamento entre dois domínios distintos.

Na metáfora, uma parte da lógica contida no objeto-fonte³¹ que possa ser relacionada³² com o objeto alvo é projetada nesta última, carregando consigo seus conceitos da fonte para o alvo e estabelecendo a relação de semelhança entre os dois elementos. A fim de demonstrar o processo metafórico que ocorre em nossos pensamentos, Lakoff e Johnson utilizam como

³⁰ Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish—a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.

³¹ Será adotada a terminologia “fonte” para o elemento que fornecerá os conceitos para elemento “alvo”.

³² A metáfora para funcionar precisa relacionar duas coisas que tenham alguma relação de similaridade. Este conceito é chamado de Princípio de Invariabilidade e será explicado mais à frente.

exemplo o estabelecimento de semelhança entre o ato de argumentar e o de guerrilhar, onde este, enquanto fonte, fornece conceitos para as terminologias empregadas na transposição dos sentidos entre as duas ações.

DISCUSSÃO É GUERRA

Sua afirmação é *indefensável*.

Ele *atacou cada ponto fraco* em meu argumento. Suas críticas foram *direto no alvo*.

Eu *destruí* seu argumento.

Eu nunca *ganhei* uma discussão com ele.

Você discorda? Tudo bem, *manda bala!*

Se *you* usar esta *estratégia*, ele irá *acabar contigo*. Ele *derrubou* todos meus argumentos

(idem, p. 4.)³³.

A relação entre discussão e guerra não se limita apenas na transferência de termos e abrange o cenário amplo da metáfora, o próprio ato de batalhar é projetado no conceito de argumentar: ideias são objetos passíveis de serem atacados, argumentadores são oponentes entre si e utilizam palavras como arma, pode-se ganhar ou perder um argumento, discussão é a própria guerra. Estruturamos a forma como pensamos e agimos na argumentação usando conceitos de guerra, e apesar de não existir uma batalha física, existe uma batalha verbal.

Outra relação comum entre conceitos exemplificada por Lakoff e Johnson é a do tempo com dinheiro.

TEMPO É DINHEIRO

Você está *desperdiçando* meu tempo

Este utensílio lhe *poupará* horas

Eu não *tenho* tempo para *te dar*

Como você *gasta* seu tempo?

Aquele pneu furado *custou-me* uma hora.

Eu *investi* muito tempo nela. [...]

(idem, p. 7-8)³⁴

É importante lembrar que as relações estabelecidas na metáfora conceitual estão intrinsicamente ligadas aos costumes de uma determinada cultura. Uma cultura que não percebe a discussão como guerra, onde não há vencedores e perdedores, ou onde tempo não é visto em

³³ ARGUMENT IS WAR: Your claims are *indefensible*./ He *attacked every weak point* in my argument./ His criticisms were *right on target*./ I *demolished* his argument./ I've never *won* an argument with him./ You disagree? Okay, *shoot!*/ If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*. He *shot down* all of my arguments

³⁴ TIME IS MONEY: You're *wasting* my time./ This gadget will *save you* hours./ I don't *have* the time to *give you*./ How do you *spend* your time these days? That flat tire *cost me* an hour./ I've *invested* a lot of time in her. [...]

termos de dinheiro, possivelmente terá dificuldades em relacionar essas metáforas expostas anteriormente. Digamos que, por exemplo, uma cultura conceba discussão como dança, seus argumentos seriam baseados nesses conceitos: os participantes da discussão seriam vistos como artistas e os objetivos seriam discutir de forma balanceada e esteticamente agradável. Em contrapartida, a nossa cultura provavelmente teria dificuldades em compreender essa relação diferenciada com a dança e não enxergaria isso como uma discussão. Assim, a forma mais neutra de descrever estas duas culturas seria dizer que enquanto uma cultura conceitua discussão em termos de guerra, a outra o faz em termos de dança (idem).

A metáfora não está apenas nas palavras que usamos – está no nosso próprio conceito de um argumento. A linguagem de argumento não é poética, elaborada, ou retórica; é literal. Falamos de argumentos dessa forma porque nós concebemos dessa forma - e agimos de acordo com a nossa forma de conceber as coisas (idem, p.5).³⁵

José Borges Neto (2005) diz que a utilização da metáfora conceitual funciona para facilitar a compreensão de conceitos mais complexos através da utilização de um conceito mais direto e simples como fonte de signos. Para ele, esta seria a ideia central do livro de Lakoff e Johnson.

A tese básica do livro é a de que há “coisas” cognitivamente simples e “coisas” cognitivamente complexas (uso aqui a expressão “coisa” com sua máxima generalidade, valendo para objetos, indivíduos, situações, eventos, estados, etc.). As coisas cognitivamente simples podem ser compreendidas diretamente; as coisas cognitivamente complexas são compreendidas por meio de metáforas, em que se usam as coisas simples como explicação para as coisas complexas. Por exemplo, a noção de espaço é cognitivamente simples e não temos nenhum problema em entender o que é acima e abaixo, frente e atrás, dentro e fora, perto e longe, ao lado, etc. Já a noção de tempo é cognitivamente complexa e só a compreendemos por meio de metáforas espaciais: o tempo é visto como uma linha e os eventos temporais colocam-se espacialmente nela. Assim, o passado é atrás, o futuro é na frente, o evento mais recente no passado está na frente do evento mais antigo -- e um está mais perto de nós do que o outro --, dois eventos simultâneos estão lado a lado e assim por diante (NETO, p.1, 2005)

E, novamente, devemos lembrar que essas relações entre metáforas podem variar de acordo com a cultura envolvida. Por exemplo, na cultura dos povos andinos, o conceito de plano

³⁵ The metaphor is not merely in the words we use - it is in our very concept of an argument. The language of argument is not poetic, fanciful, or rhetorical; it is literal. We talk about arguments that way because we conceive of them that way - and we act according to the way we conceive of things

espacial empregado na metáfora entre futuro e passado é o oposto do nosso, pois, segundo Antônio Jardim (1997), os andinos

[...] gestualizam, ainda hoje, o passado apontando para frente e o futuro apontando para trás, porque o passado é o que já teria sido visto, e o que estaria, portanto, diante; e o futuro é por ver, o que estaria atrás, isto é, o que os olhos nunca poderiam ver, fosse qual fosse a posição que se assumisse no espaço (apud SILVEIRA, 2012, p. 38-39).

O pensamento de Silveira complementa a afirmação de Jardim ao ressaltar que a mutabilidade da metáfora está atrelada à habilidade do indivíduo de decodificar as transferências de significados, e que esta capacidade, por estar atrelada a costumes e variar em diferentes culturas, pode ser treinada para relacionar domínios distintos conforme o interesse individual.

É importante aqui observar que o caráter vivo das metáforas não depende somente das figuras em si, mas especialmente da capacidade de associação do interlocutor. Entretanto, devemos frisar que essa competência tanto pode ser inata como também adquirida e/ou aprimorada. Isso se torna de capital interesse na medida em que um sujeito passa a poder fazer analogias entre dois terrenos: o primeiro ligado à sua experiência, sua “maturidade”, sua própria cultura e, o segundo, ligado ao seu enfoque ou assunto de interesse, que pode ser uma nova experiência como, por exemplo, a música e sua análise (SILVEIRA, 2012, p. 39).

A noção de que a utilização da metáfora em música pode ser adquirida e/ou aprimorada é fundamental neste trabalho. Primeiro, por validar as metáforas utilizadas em música. Segundo, porque música não transmite significados da mesma maneira que uma palavra, seus significados variam de acordo com o objeto fonte que fornecerá os conceitos para estabelecer a metáfora.

Nas peças da *Prole do Bebê n.2* de Heitor Villa-Lobos, as metáforas conceituais serão desenvolvidas neste trabalho com base nos títulos. Não fossem os títulos, ou se os títulos fossem outros, as semelhanças estabelecidas entre conceitos seriam diferentes. Isso não nos permite dizer que qualquer relação seja viável na metáfora em música, o *princípio de invariabilidade*³⁶ trabalha com essa limitação. Entretanto, essa abrangente possibilidade de relações permite-nos afirmar que os conjuntos de conceitos presentes na música, no geral, é que são bastante amplos.

As metáforas conceituais, pelo modo que os conceitos se relacionam, são qualificadas por Lakoff e Johnson em *estrutural*, *orientacional* e *ontológica*. As relações anteriormente citadas entre tempo-dinheiro e argumentação-guerra enquadram-se em *metáfora estrutural*, pois um

³⁶ Explicaremos na próxima seção.

conceito é metaforicamente estruturado em termos de outro. Há a *metáfora orientacional*, onde o conceito recebe uma orientação espacial, como quando associamos a tristeza de alguém com o plano vertical ao dizer que ela está “para baixo”. Já a *metáfora ontológica* acontece quando concebemos nossas experiências abstratas em termos de um objeto concreto, exercendo um papel de auxílio em tornar mais palpável uma abstração, pois “Uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos nos referir a elas, categorizá-las, agrupá-las e qualificá-las – e, assim, racionalizar sobre elas” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p.25).³⁷

Os três tipos de metáforas conceituais são utilizados corriqueiramente e, por conseguinte, estão igualmente presentes na maneira que músicos pensam e dialogam sobre música. Assim, é muito comum que, em uma aula prática ao instrumento, o professor comunique suas instruções para o aluno por meio de metáforas, intentando uma execução mais próxima do estilo sonoro da peça concebido por ele.

³⁷ Once we can identify our experiences as entities or substances, we can refer to them, categorize them, group them, and quantify them—and, by this means, reason about them.

2.2.1 Metáfora em música

A metáfora em música está presente em todas as etapas do fazer música: criação, interpretação e recepção. A metáfora na criação, de acordo com Silveira (2012), encontra-se já na Idade Média e permanece nos períodos seguintes, renascença, barroco, clássico romântico, moderno, até chegar aos dias de hoje. Alguns procedimentos composicionais que utilizam metáforas em música, desenvolvendo relações extramusicais, são a música programática, o poema sinfônico (uma derivação da música programática) e o *word painting*.

O *word painting*³⁸ utiliza elementos musicais para simular o sentido literal ou figurado de palavras ou frases, servindo como um complemento e extensão do texto e estreitando a relação entre os dois domínios. Quando utilizado, um trecho da música se corresponde diretamente com uma palavra ou frase e a “pinta” momentaneamente. Devido a essa forte relação com o texto, o *word painting* é utilizado majoritariamente em peças vocais.

Com *word painting*, um compositor pode tentar complementar musicalmente o significado das palavras ao usar padrões tonais que iconicamente refletem alguns aspectos do significado da palavra. Por exemplo, na primeira frase da canção religiosa “*Swing Low, Sweet Chariot*”, a melodia dá um salto para baixo (de 4 semitons) de “swing” para “low”, portanto, utilizando movimento da altura sonora para refletir a ideia de algo descendo à terra, enquanto que a segunda frase “comin’ for to carry me home” tem um contorno ascendente das alturas sonoras, refletindo uma ascensão ao céu (PATEL, 2008, p. 342).³⁹

No caso da música programática, a relação entre o programa e a música não se dá diretamente entre um trecho musical e o texto, mas de forma mais abrangente entre o *programa* e a música. O programa é um “prefácio adicionado à música instrumental, pela qual o compositor intenta resguardar o ouvinte de interpretações poéticas errôneas e direcionar sua atenção à ideia poética do todo ou particular da obra” (GROVE)⁴⁰. Apesar da música programática ser anterior

³⁸ Também chamado de *tone painting* ou *text painting*.

³⁹ With word painting, a composer can try to musically complement the meaning of words by using tonal patterns that iconically reflect some aspect of word meaning. For example, in the first phrase of the spiritual “Swing Low, Sweet Chariot,” the melody takes a downward leap (of 4 semitones) from “swing” to “low,” thus using pitch movement to reflect the idea of something sweeping downward to earth, whereas the second phrase “comin’ for to carry me home” has a rising pitch contour, reflecting an ascent to heaven.

⁴⁰ Preface added to a piece of instrumental music, by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it.

ao romantismo, o termo foi introduzido por Franz Liszt (1811-1886) no século XIX. Liszt diz que “a única finalidade do programa é fazer uma alusão preliminar às motivações psicológicas que levaram o compositor a criar sua obra, motivações que ele tenta exprimir através dela” (apud WATSON, 1994, p. 225).

Assim, esta referência ao extramusical possibilita que o compositor direcione a imaginação do ouvinte para conceitos que melhor se relacionam com a composição. Mais do que imitar elementos externos (sons de pássaros, guerra, riachos; efeitos visíveis, mas inaudíveis, dos movimentos, claro, escuro e cores), a música programática possibilita representar o interior abstrato do indivíduo, as emoções, pensamentos e impressões sensoriais. (NIECKS, 1969).

O programa existente na *Sinfonia Pastoral* de Ludwig van Beethoven (1770-1827) direciona o ouvinte e intérprete para um ambiente campestre. Os títulos descritivos utilizados pelo compositor em cada movimento, que auxiliam na associação com o elemento extramusical, são: *I – Allegro ma non troppo: Despertar de sentimentos alegres diante da chegada ao campo; Andante molto mosso - Cena à beira de um riacho; Allegro - Dança campestre; Allegro – Trovão, tempestade; Allegretto - Hino de ação de graças dos pastores, após a tempestade* (ZBIKOWSKI, 2002).

Quando o conteúdo do programa é uma poesia ou um texto literário, configura-se um *poema sinfônico*, termo também cunhado por Liszt. Uma variação da música programática, o poema sinfônico utiliza o texto literário ou poema como programa para guiar uma narrativa através da música, e, apesar de ter algumas peças solo e de câmara no estilo, o corpo de obras é quase que exclusivamente orquestral. Para manter o estilo narrativo da música, a estrutura formal precisa ser livre, rapsódica⁴¹, com episódios acontecendo sucessivamente, tal como uma história ou poema épico.

Os três exemplos supracitados demonstram algumas técnicas composicionais que inserem a música no campo da metáfora conceitual. Contudo, inúmeras músicas não se relacionam metaforicamente com elementos extramusicais, ao menos abertamente. Na composição “pura”⁴² não se tem qualquer relação direta ou explícita da composição com elementos extramusicais e é

⁴¹ Segundo Grove (1916), os rapsodistas gregos eram recitadores e cantores profissionais de poemas épicos. A *rapsódia* é a canção do *rapsodo*, e quando rapsódias são cantadas ou recitadas em sequência, dizia-se que foram *rapsodiadas*. Na música, rapsódia é quando se tem seções interligadas sem relações de dependência entre as seções.

⁴² A música que não tem relação explícita extramusical, personagens, textos, imagens etc. Também chamada de música absoluta.

idealizada como a música pela música. Podemos dizer, então, que músicas que trabalham com elementos externos são uma extensão das músicas absolutas, pois assumem o papel de música absoluta para um ouvinte que desconhece os elementos de referência, mas também tem sua apreciação suggestionada, portanto, diferindo da música absoluta para o ouvinte que conhece tais elementos.

A música metafórica presta um papel duplo, o que não quer dizer que seja uma exclusividade dela. Um ouvinte pode fazer relações extramusicais na música absoluta, a diferença que suas ideias não terão um direcionamento prévio como na metafórica. Não cabe aqui fazermos juízo de valor dessas diferenças. Consideramos que a interpretação, seja pela escuta ou execução, é uma tarefa subjetiva e sempre terá variações. Todavia, elementos sugestivos, ao direcionarem o pensamento do intérprete, afinam e delimitam as ideias que podem ser relacionadas, propiciando condições mais favoráveis para a imaginação, uma vez que houve uma pré-seleção do que seria válido. Não obstante, a delimitação não limita a interpretação do sujeito, pois cada um terá seu espaço para elaborar as conexões entre os conceitos e fazer suas relações particulares dentro do domínio sugerido.

No período romântico, editores de partituras estavam cientes de que a palavra poderia influenciar consideravelmente os ouvintes e intérpretes e usaram isso em seu benefício. Assim, as próprias editoras atribuíam títulos às peças, por vezes, sem a autorização dos compositores, com a intenção de impulsionar as vendas. Frédéric Chopin (1810-1849) intitulava suas peças genericamente e sua conhecida aversão por músicas que ilustram algo não impediu que colocassem títulos em suas obras. Em uma de suas correspondências, Chopin expressou seu descontentamento após sua editora de Londres, Wessel, ter atribuído o título “*La Favorite*” à *Balada Op. 23*: “se ele [Wessel] perdeu [dinheiro] nas minhas composições, certamente foi por causa do título estúpido que ele deu apesar da minha proibição” (RINK; SAMSON, 2006, p. 77, comentários do autor).⁴³ No caso de Beethoven, que também teve algumas de suas obras intituladas por editores, apenas uma tradução do título, atribuído pelo próprio compositor, do alemão para francês, provocou seu descontentamento.

Beethoven estava indignado quando a editora Breitkopf, de olho no mercado internacional, publicou a sonata com título em francês *Les Adieux*. À época, uma onda

⁴³ if he [Wessel] lost [money] on my compositions, this is surely because of the stupid titles he gave them in spite of my prohibition

de sentimento patriótico estava passando pelo local. Beethoven foi levado por ela e passou a usar indicações de tempo em alemão e o termo *Hammerklavier* (FISCHER, 1959, p. 91).⁴⁴

Igor Stravinsky (1882-1971), por exemplo, dizia que suas músicas não comunicavam nada além da própria música, e há de fato diversas músicas que sem o intuito patente de fazer relações metafóricas com outros domínios. Entretanto, acredito que independente disso a música evoca sensações que um intérprete não pode ficar alheio. Cabe a ele, na preparação da obra, buscar e pesquisar as metáforas que farão relação com a peça a fim de embasar e justificar suas escolhas interpretativas. Ou, ainda, refletir sobre as relações que não foram indicadas originalmente pelo compositor, a fim de evitar sugestões equivocadas.

Há uma infinidade de exemplos de como elementos extramusicais podem e devem influenciar a interpretação musical. No *Inverno*, das *Quatro Estações*, Antonio Vivaldi (1678-1741) busca evocar o frio do inverno europeu. Um intérprete, especialmente se oriundo de regiões mais quentes, necessita atentar-se que enfrentar o inverno na época de Vivaldi certamente era algo penoso por demais, pois não existiam naquele tempo sistemas de calefação eficientes, vestimentas robustas de fácil acesso, carros aquecidos, as facilidades de hoje que amenizam os efeitos de um inverno rigoroso. Um intérprete que esteja consciente sobre isto irá procurar meios para que sua interpretação não soe como um passeio agradável durante o inverno, mas, ao contrário, que a interpretação soe incômoda, ríspida e desagradável, tal como a estação. Esse é apenas um aspecto geral com o qual se pode trabalhar a metáfora em música e que serve de exemplo para outras composições. No próprio *Inverno* ainda poderiam ser explorados elementos mais pontuais como o soprar dos ventos e o efeito de tremer de frio (SILVEIRA, 2012).

Nos casos das músicas absolutas, nas quais o compositor não utiliza elementos extramusicais na criação, o intérprete, ainda assim, pode utilizar metáforas na sua concepção musical ao atribuir imagens, caracteres, emoções, que irão influenciar sua performance. Angela Hewitt, em seu DVD *Bach Performance on the Piano* (2008), utiliza por diversas vezes conceitos de caráter e estilo, entre outros elementos extramusicais, para auxiliar sua interpretação nas obras

⁴⁴ Beethoven was indignant when the publisher Breitkopf, with an eye on the international market, published the sonata with the French title *Les Adieux*. At the time, a wave of patriotic feeling was passing through the land. Beethoven was caught up in it and it led him to the use of German tempo directions and of the term *Hammerklavier*.

de Bach para teclado, dado que estas, na maioria das vezes, não apresentam nenhuma indicação interpretativa.

Em relação à recepção, John Sloboda (2005) afirma que ouvintes de uma mesma cultura são capazes de identificar auditivamente caracteres expressados em binômios (forte-fraco, masculino-feminino, expressivo-inexpressivo) em peças executadas por músicos profissionais. Essa habilidade se estende para a percepção de elementos mais elaborados que binômios antagônicos:

[...] quando músicos são solicitados a tocar uma mesma música com caracteres expressivos distintos (feliz, triste, irado, expressivo, inexpressivo) suas interpretações demonstraram diferenças objetivas na microestrutura expressiva, e ouvintes são capazes de assimilar o caráter intencionado de cada execução com maior precisão (SLOBODA, 2005, p. 225-226).⁴⁵

Portanto, a música carrega, à sua própria maneira, significados em sua estrutura. E estes significados percorrem por completo o ciclo criação-transmissão-recepção. Ao músico, cabe saber identificar os signos presentes na música, que nem sempre são explícitos, para deixá-los em evidência ao variar a microestrutura interpretativa. O signo embutido delimita a interpretação e funciona como um guia, mas sem restringir. Uma música triste irá variar interpretativamente de acordo com a subjetividade do músico, pois cada um reage diferente perante a tristeza. Todavia, esta música sempre deve soar triste, caso contrário, está sendo mal interpretada.

Como podemos deduzir, alguns conceitos musicais funcionam melhor que outros. Ninguém associaria tristeza a uma música rápida, com um acompanhamento saltitante, leve, complementado por uma melodia consonante e ligeira. Este discernimento pode vir de convenções estabelecidas, como no caso dos conceitos de dissonância e consonância da harmonia tradicional. Arnold Schoenberg reconhece que essa dicotomia foi convencionalizada, e a refuta com o auxílio da série harmônica. Ele diz que a consonância é um harmônico mais próximo do som fundamental, sendo mais fácil para o ouvido estabelecer um vínculo de afinidade. E a dissonância nada mais seria que uma consonância complexa, um harmônico consonante mais distante do som fundamental. Assim, “as expressões *consonâncias* e *dissonâncias*, usadas como antíteses, são falsas” (SCHOENBERG, 2001, p. 58-59).

⁴⁵ [...] when performers are asked to play the same music with different expressive character (happy, sad, angry, expressive, deadpan), their performance show objective differences in expressive microstructure, and listeners are able to assign the intended character to each performance with greater than chance accuracy.

Entretanto, por vezes, a escolha da melhor correspondência dos conceitos musicais surge como algo instintivo, sem demandar reflexões profundas, nem requisitar uma tomada de consciência sobre o processo envolvido. O método de análise de Zbikowski auxilia na tomada de consciência ao propor esquemas para relacionar os conceitos na metáfora entre um domínio qualquer com o domínio da música. Serve, ainda, para justificar o motivo de algumas metáforas serem mais efetivas que outras. O modelo proposto por Zbikowski evidencia as escolhas dos conceitos pelo intérprete, possibilitando que estes sejam analisados, criticados e reelaborados por outrem posteriormente.

2.2.2 Mapeamento de cruzamento de domínio

A metáfora conceitual viabiliza uma correspondência mais evidente entre domínios. Zbikowski, que estudou amplamente este tipo transferência de signos, dá o exemplo da metáfora conceitual estrutural presente no *Credo* da *Missa Papae Marcelli*, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), entre música e texto. Em uma determinada passagem do *Credo*, Palestrina utiliza o texto “*Quem para nós homens, e para nossa salvação, desceu dos céus*”⁴⁶.

The image shows a musical score for six vocal parts: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The score is numbered 53 at the beginning. The lyrics are: 'tem de-scén-dit de cae-lis. de-scén-dit de cae-lis, de-scén-dit de cae-lis. tem de-scén-dit de cae-lis. de-scén-dit de cae-lis.' The lyrics are written below the corresponding vocal lines.

Exemplo Musical 2.2.2.1: G. Palestrina, *Credo da Missa Papae Marcelli*. Desceu dos céus, compassos 53 a 58.
Fonte: Zbikowski, 2002, p. 64

Como visto no Exemplo Musical 2.2.2.1, com o emprego da palavra “desceu”, todas as vozes começam a realizar um movimento escalar descendente. Cristo descendo do céu é, portanto, “pintado” (*word painting*) pela descida em cascata do espaço musical, uma série de sobreposições de movimentos que “abaixam” a escala musical em direção ao grave. O conceito da escala descendente é estruturado no conceito Jesus descendo do céu.

Esta relação entre domínio espacial e domínio musical é chamada por Zbikowski de *Mapeamento de Cruzamento de Domínio* (MCD). O próprio autor descreve o MCD como sendo “um produto de uma abordagem generalizada à metáfora linguística primeiramente tomada por George Lakoff e Mark Johnson”⁴⁷ (2002, p.65). De acordo com Ronal Silveira, “esta teoria apresentada por Zbikowski visa a possibilidade de relacionar o domínio musical com outros

⁴⁶ “Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis”

⁴⁷ “[...] a product of a generalized approach to linguistic metaphor first taken by George Lakoff and Mark Johnson”

domínios, fornecendo assim uma alternativa para poder justificar as escolhas no que concerne às questões interpretativas de uma obra musical” (2012, p. 57). Para que o MCD ocorra satisfatoriamente, o *esquema de imagem* dos domínios deve respeitar o *princípio de invariabilidade*. Estes conceitos serão brevemente explicados a seguir.

Quando se relaciona dois domínios distintos na metáfora conceitual, o domínio-alvo é mapeado, ou seja, compreendido, em termos do domínio-fonte. Contudo, o domínio-fonte não é compreendido a partir de nenhum outro domínio, e o seu conjunto de significados está nele próprio. Mark Johnson (1990) propôs que todo o conjunto de conceitos contidos em uma palavra é derivado da estruturação cognitiva gerada por repetições de padrões de experiências corporais, o *image schemata* ou *esquema de imagem*.

Um esquema de imagem é uma construção cognitiva dinâmica que funciona de certa forma como a estrutura abstrata de uma imagem e, assim, conecta uma vasta gama de diferentes experiências que manifestam essa mesma estrutura recorrente. Esquemas de imagem não são de modo algum exclusivamente visuais - a idéia de uma imagem é simplesmente uma maneira de capturar a organização inferida a partir de padrões em comportamentos e formação conceitual (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68)⁴⁸.

O esquema de imagem é pré-conceitual, é uma abstração. O indivíduo compreende o conceito de vertical sem precisar conceituá-lo. Por exemplo, o conjunto de signos contidos no conceito vertical pode ser associado à água enchendo uma banheira, à percepção de uma árvore ou à atividade de subir as escadas. “O esquema de imagem vertical é a estrutura abstrata de experiências, imagens e percepções verticais”⁴⁹ (Idem, p. 69).

O *invariance principle* ou *princípio de invariabilidade* foi pensado por George Lakoff e Mark Turner (1989) para explicar o motivo pelo qual alguns mapeamentos metafóricos funcionam melhor que outros. Os mapeamentos não devem ser pautados na imposição do esquema de imagem do domínio-fonte sobre o domínio-alvo, mas, em vez disso, devem estabelecer correspondências de semelhanças entre os dois esquemas. Os esquemas relacionados precisam compartilhar alguma parte de suas imagens entre si, para que não haja conflito na sobreposição do domínio-fonte no domínio-alvo. Desta forma, o princípio de invariabilidade

⁴⁸ An image schemata is a dynamic cognitive construct that functions somewhat like the abstract structure of an image and thereby connects together a vast range of different experience that manifest this same recurring structure, Image schemata are by no means exclusively visual – the idea of an image is simply a way of capturing the organization inferred from patterns in behavior and concept formation.

⁴⁹ The verticality schema is the abstract structure of the verticality experiences, images, and perceptions.

garante o êxito da metáfora conceitual, pois, na relação entre o domínio-fonte e domínio-alvo, mantém preservado o esquema de imagem latente de cada domínio.

No MCD presente na música de Palestrina, o esquema de imagem *vertical* é utilizado para fundamentar a direção do espaço dimensional com a direção da altura sonora em alto e baixo. A analogia funciona apenas porque o esquema de imagem dos dois domínios contém elementos de verticalidade, mantendo inalteradas suas respectivas imagens. Assim, podemos utilizar nosso entendimento do domínio espacial para compreender o musical.

Notas musicais resultantes de uma vibração mais rápida do som são consideradas como mais altas do que as notas de frequência mais lenta. A descrição de sons em termos de espaço vertical surge conjuntamente com o início do desenvolvimento da notação musical polifônica. É comum associar as alturas das disposições das notas no espaço do papel com a velocidade da sua frequência. À medida que uma nota desce sonoramente, ela também desce na partitura (ZBIKOWSKI, 2002).

Portanto, quando nos referimos a algum som ou nota, falamos em *altura* sonora. Para Zbikowski (idem), a terminologia utilizada diz muito sobre a cultura do indivíduo. Músicos de Bali e Java referem-se às variações de frequência embasados na estrutura do seu tradicional instrumento, gamelão. Peças maiores produzem frequências mais lentas e as menores mais rápidas. Então, eles descrevem as alturas sonoras nestes termos, o que seria uma nota *baixa* e *alta* para nós⁵⁰, é para eles uma nota *grande* e *pequena*.

O mapeamento específico escolhido dentro de uma tradição do discurso sobre a música não espelha tanto sobre a estrutura musical absoluta quanto espelha a prática cultural mais ampla em que a música e seu entendimento são incorporados: mapeamentos espelham os modelos conceituais que são importantes para a cultura (idem, p. 72).⁵¹

O MCD mostra-se uma ferramenta importante para a teoria musical por ser capaz de sistematizar análises de metáforas conceituais. Contudo, ela não é capaz de explicar o resultado final da relação entre dois domínios, o produto final da mistura de conceitos dos esquemas de imagens. O resultado do MCD no *word painting* de Palestrina é uma *mistura conceitual*: um

⁵⁰ Ocidentais acostumados com o sistema de escrita musical.

⁵¹ The specific mapping chosen within a tradition of discourse about music reflects not so much absolute musical structure as it does the broader cultural practice within which music and its understanding are embedded: mappings reflect the conceptual models that are important to culture

terceiro domínio imaginário onde as notas cantadas com a palavra “desceu” se coisificam em objetos descendo no espaço musical.

2.2.3 Mistura conceitual e rede de integração conceitual

O termo *conceptual blending* ou mistura conceitual foi desenvolvido pelos linguistas Gilles Fauconnier e Mark Turner (2003). É caracterizado como uma operação que constrói uma correspondência parcial entre dois espaços mentais de entrada (domínios), para projetar seletivamente a partir desses materiais um novo espaço mental misturado, do qual resulta uma estrutura que se desenvolve dinamicamente e que conduz a um novo significado. Logo, o produto final da mistura entre dois domínios não se caracteriza como uma superposição heterogênea de conceitos, mas a criação de um novo domínio homogêneo.

A possibilidade de criar-se novos domínios inexistentes é amplamente explorada nos desenhos infantis, onde aparecem frequentemente animais capazes de falar. Tais criaturas são instrumentos narrativos eficientes na medida em que enriquecem a história ao oferecer características e possibilidades além do que um personagem apenas humano ou bicho poderia oferecer.

O Burro Velho Cinzento, Bisonho, estava sozinho em um canto de cardos da floresta, suas patas dianteiras bem separadas, com a cabeça para um lado, e pensava sobre coisas. Às vezes, ele pensava com tristeza para si mesmo, "Por quê?" e, às vezes, ele pensava, "Por que?" e, às vezes, ele pensava: "Considerano o quê?" - e às vezes ele não sabia bem o que estava pensando. Então, quando o Ursinho Pooh surgiu pensativo, Bisonho estava muito feliz por poder parar de pensar por um tempo, a fim de dizer "Como vai você?" de uma forma melancólica para ele (A.A. Milne apud ZBIKOWSKI, 2009, p. 77).⁵²

O *Bisonho* é um personagem inventado por Alan Alexander Milne (1882-1956) para suas histórias dedicadas ao seu filho e inspirada no seu bichinho de brinquedo. O personagem é claramente um burro, pois adora comer cardos e não se importa em viver ao ar-livre, sujeito a todos tipos de clima. Mais ainda, ele também é dotado de características humanas: pode falar, é profundamente melancólico, capaz de tecer sua própria cadeia de pensamentos e, ocasionalmente, demonstrar uma ironia requintada. Com efeito, o *Bisonho* é o resultado da mistura de alguns conceitos associados ao animal burro e aos humanos (idem).

⁵² The Old Grey Donkey, Eeyore, stood by himself in a thistly corner of the forest, his front feet well apart, his head on one side, and thought about things. Sometimes he thought sadly to himself, "Why?" and sometimes he thought, "Wherefore?" and sometimes he thought, "Inasmuch as which?" – and sometimes he didn't quite know what he *was* thinking about. So when Winnie-the-Pooh came stumping along, Eeyore was very glad to be able to stop thinking for a while, in order to say "How do you do?" in a gloomy manner to him

No intuito de analisar misturas conceituais como a do *Bisonho*, Fauconnier e Turner desenvolveram o esquema de *rede de integração conceitual* (RIC).

Mistura conceitual é descrita e estudada cientificamente em termos de redes de integração. Em sua forma mais básica, uma rede de integração conceitual consiste em quatro espaços mentais conectados: dois espaços de entrada parcialmente correspondentes, um espaço genérico constituído por estrutura comum para as entradas, e o espaço da mistura (FAUCCONNIER; TURNER, 2003, p. 60).⁵³

Os espaços mentais são pequenos pacotes conceituais retirados dos esquemas de imagens. No espaço mental genérico, entram os elementos mais básicos, comuns aos outros espaços. Nos espaços de entrada, são utilizados conceitos dos dois elementos, respectivamente, que irão se juntar para fazer a mistura conceitual, resultando no espaço da mistura, composto por conceitos excepcionais, possível apenas a partir da criação de um novo domínio.

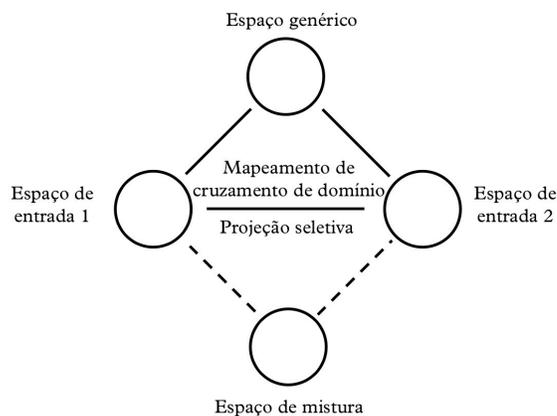


Figura 2.2.3.1: Rede de integração conceitual: modelo de quatro espaços. Fonte: FAUCCONNIER; TURNER, 2003, p. 59.

A projeção gráfica idealizada por Fauconnier e Turner (Figura 2.2.3.1), porém, é contestada por Zbikowski quanto à disposição do espaço genérico. Para ele, o RIC de Fauconnier e Turner pode levar a dois mal-entendidos: primeiro, dá a impressão de que os conceitos precipitam-se para baixo na mistura conceitual, pois o espaço da mistura está na parte inferior; segundo, a função do espaço genérico não aparenta claramente ter relação direta com a mistura.

⁵³ Conceptual blending is described and studied scientifically in terms of integration networks. In its most basic form, a conceptual integration network consists of four connected mental spaces: two partially matched input spaces, a generic space constituted by structure common to the inputs, and the blended space.

Um outro ponto é que as linhas ligando os espaços mentais sugerem uma estaticidade das informações. Zbikowski sugere, então, um modelo alternativo com algumas alterações (Figura 2).

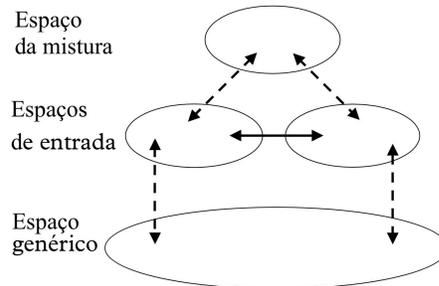


Figura 2.2.3.2: Rede de integração conceitual: modelo alternativo de quatro espaços. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 81.

No modelo de Zbikowski (Figura 2.2.3.2), além das setas duplas bidirecionais, “o espaço genérico está devidamente representando, simultaneamente, o plano de fundo e a base para toda a rede. Os dois espaços de entrada são representações concretas da estrutura abstrata representada pelo espaço genérico, e a mistura conceitual é uma projeção a partir destes” (idem, p. 80).⁵⁴

As setas têm pontas duplas pois, em certos casos, os elementos podem ser projetados do espaço de mistura de volta para os espaços de entrada, e do espaço de entrada de volta para o espaço genérico. Deste modo, a informação não flui em apenas um sentido. As pontas duplas também servem para nos lembrar das limitações das RICs, pois espaços mentais são estruturas dinâmicas, bem como as RICs que são construídos a partir deles. Assim, as RICs representam somente um momento particular de uma análise e não têm a pretensão de esgotar todas as possibilidades de descrição dos espaços de entrada (idem).

Aplicando a mistura conceitual do personagem *Bisonho* no modelo sugerido por Zbikowski, a RIC fica assim:

⁵⁴ [...] the generic space is properly represented as both the background and the foundation for the entire network. The two input spaces are concrete representations of the abstract structure represented by the generic space, and the conceptual blend is a further projection from these.

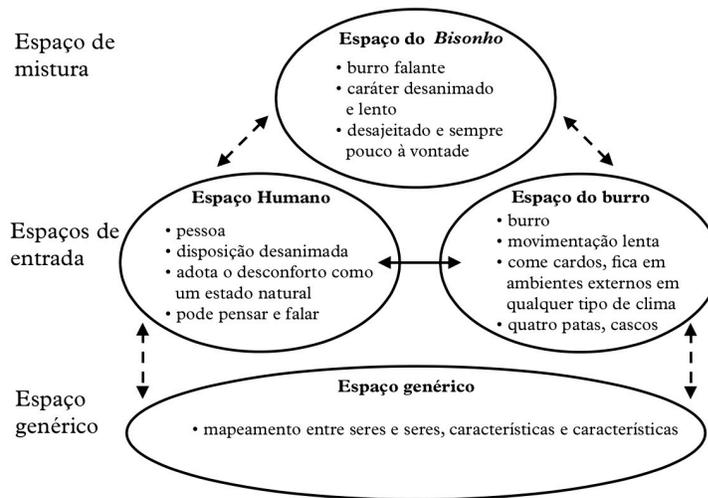


Figura 2.2.3.3: RIC do *Bisonho*. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 79.

No entanto, a permutação do espaço genérico pelo o espaço de mistura é prescindível e opcional, o próprio Zbikowski segue fazendo RICs com os espaços genéricos no topo. O mais importante são as setas bidimensionais, que retiram a ideia de hierarquia na relação entre os espaços. Serão adotadas aqui, então, as RICs com o espaço genérico no topo e com setas bidimensionais.

Devemos lembrar que os espaços de mistura gerados em qualquer RIC podem ser reaproveitados em uma nova RIC como um espaço de entrada, gerando, portanto, outras misturas cada vez mais complexas e particulares. No caso do *Bisonho*, por exemplo, o autor reaproveitou o domínio criado do animal antropomórfico e o mapeou com o domínio de bichinhos de pelúcia, agregando mais especificidade ao já particular *Bisonho* que, além de ser um burro melancólico falante, tem um rabo que às vezes se solta e precisa ser costurado de volta no lugar.

Uma vez gerado a topografia da RIC, uma base lógica é estabelecida pelo espaço genérico. Esta topografia também guia três atividades, *composição*, *conclusão* e *elaboração*, que permitem salientar novas informações do domínio, fazendo emergir elementos ocultos do espaço de mistura.

Composição reúne elementos dos espaços de entrada para criar novas entidades no espaço misturado, produzindo o caráter de *Bisonho*: embora burros não possam realmente pensar e conversar, e os seres humanos não têm quatro pernas ou cascos, *Bisonho* tem todas essas características. *Conclusão* estende a imagem sugerida pelo mapeamento inicial dos espaços de entrada, com base em nosso conhecimento das circunstâncias invocadas pelo RIC. Por exemplo, sabemos que os personagens melancólicos esperam o pior das situações. *Bisonho* pode, assim, ser invocado para pronunciamentos solenes de desastre iminente mesmo no dia mais ensolarado, para

receber cada calamidade como a confirmação da sua estimativa do mundo e para comer seus cardos com pouco sinal de prazer. *Elaboração* é uma operação mais extensa do que a *conclusão*; ela desenvolve a estrutura do espaço misturado com base nos princípios e lógica evidenciados pela mistura. Com efeito, os espaços de entrada diminuem em importância e o foco é dirigido para as ricas possibilidades imaginárias do espaço misturado. Neste ponto, podemos começar a escrever nossas próprias histórias sobre o Burro Velho Cinzento. Se colocássemos *Bisonho* em um avião, poderíamos ter certeza de que ele não manifestaria nenhuma satisfação da vista, mas em vez disso se concentrar nas várias catástrofes aeronáuticas que, do seu ponto de vista, eram quase certamente iminentes. Dado *Bisonho* ser sem jeito e desastrado com seus cascos, seríamos muito menos propensos a imaginá-lo pilotando o avião [...] (idem, p. 80-81).⁵⁵

Estas atividades funcionam como um procedimento reflexivo, pois, uma vez a lógica estabelecida, cabe ao indivíduo ponderar as informações geradas com a mistura conceitual para conseguir fazer um prolongamento dessas ideias.

As misturas conceituais, juntamente com as RICs, permitem detalhar sistematicamente cada aspecto da mistura; outrossim, possibilitam sanar questionamentos quanto à eficácia e às limitações das metáforas. A RIC utilizada com o personagem *Bisonho* esclarece o por quê dele ter algumas, mas não todas, características humanas, bem como o por quê de nós conseguirmos imaginá-lo realizando certas atividades e outras não.

Os espaços mentais, utilizados na rede de integração conceitual, são genéricos e podem ser utilizados em domínios diversos, como, por exemplo, na literatura, nas cores, nos gestos físicos e na música. No exemplo do *word painting* de Palestrina, o espaço mental da música está relativamente restrito a alturas sonoras organizadas, que estão direcionadas à cadência. Este espaço se corresponde com o espaço criado pelo texto, que trata da descida de Cristo do céu para o mundo e suas derivações disso: diminuição de energia associado com descidas físicas; quanto mais baixo, mais perto da terra; quanto mais perto da terra, mais mundano (ver Figura 2.2.3.4) (ZBIKOWSKI, 2002).

⁵⁵ *Composition* puts together elements from the input spaces to create new entities in the blended space, yielding the character of Eeyore: although donkeys cannot actually think or talk, and humans do not have four legs or hooves, Eeyore has all these traits. *Completion* extends the image suggested by the initial mapping from the input spaces, drawing on our background knowledge of the circumstances summoned by the CIN. For instance, we know that gloomy characters expect the worst of situations. Eeyore can thus be relied on for solemn pronouncements of impending disaster on even the sunniest of days, to greet each calamity as confirmation of his estimation of the world, and to eat his thistles with little sign of relish. *Elaboration* is a more extensive operation than completion is; it develops the structure of the blended space by building on the principles and logic evinced by the blend. In effect, the input spaces decrease in importance and the focus is directed towards the rich imaginary possibilities of the blended space. At this point, we can start to write our own stories about the Old Grey Donkey. Were we to place Eeyore aloft in an airplane, we could be sure he would profess no enjoyment of the view but would instead focus on the various aeronautical catastrophes that, from his perspective, were almost certainly imminent. Given Eeyore's clumsiness and the awkwardness of his hooves, we would be much less likely to imagine him flying the plane [...]

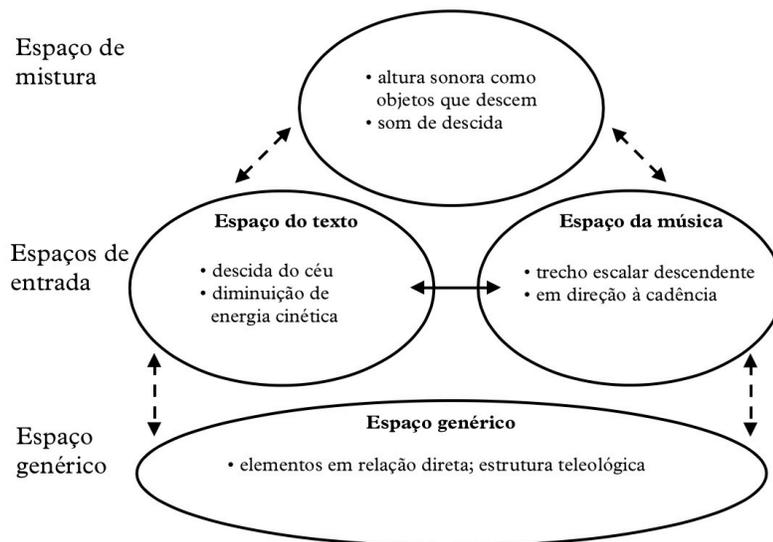


Figura 2.2.3.4: RIC do *word painting* de Palestrina. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 83.

Como visto anteriormente, o resultado da RIC no *word painting* de Palestrina é um terceiro domínio imaginário, onde as notas cantadas na palavra “desceu” se materializam em objetos sonoros que vão descendo até à cadência. Tanto quanto no *Bisonho*, a estrutura que emerge do espaço de mistura pode ser desenvolvida através das atividades, ou procedimentos reflexivos, de composição, conclusão e elaboração.

A *composição* dispõe as alturas sonoras conjuntamente com o ato de descer para produzir sons-objetos que descem, associa também a descida com um som particular. Na *conclusão* dessa imagem, podemos inferir que quanto mais grave estiver a nota, mais perto está do chão e do mundano. Ainda, podemos concluir que se a descida tem um som, logo, a subida também pode ter. E *elaborando* a mistura conceitual, conseguimos imaginar que sons-objetos podem fazer mais coisas que apenas subir e descer (*idem*).

Zbikowski (*idem*) ressalta que nem toda combinação entre texto e música irá produzir misturas conceituais gratificantes. Para a mistura acontecer satisfatoriamente, a mera correlação entre domínios não basta, é preciso que os domínios tenham uma topografia uniforme, que servirá como uma identidade pra mistura. Caso contrário, a correlação entre texto e música será uma mistura trivial, genérica, fraca ao ponto de não validar sua originalidade, podendo se relacionar com qualquer outra metáfora. São igualmente importantes os modelos conceituais que

informam a interpretação da correlação entre os espaços de entrada e a mistura, pois se o ouvinte desconhece ou não está atento para esta correlação, a mistura conceitual se manterá latente.

Quando se aplica a mistura conceitual na música programática, por não ter uma correspondência direta entre palavra ou frase com um trecho musical, a correlação fica muito mais livre entre a música e o domínio linguístico do que no *word painting*. Os conceitos que surgem destas misturas são, ainda comparando com o *word painting*, mais maleáveis, e a generalidade destas misturas permite dar conta de relacionar os domínios com uma porção maior da música. Os três processos reflexivos auxiliam na extração de elementos que, por ventura, não apareceram na RIC. Mantendo uma lógica e coerência com o espaço de mistura, podemos compor, concluir e elaborar ideias dentro de um mesmo âmbito, e complementar o conjunto de conceitos existente.

Notavelmente, o uso de metáforas conceituais no *Bisonho* forjou um novo domínio repleto de possibilidades, tornando-o uma poderosa ferramenta na narrativa ao oferecer características além do que um homem ou burro apenas pode conceder. Da mesma forma, a mistura de conceitos musicais com outros domínios viabiliza a produção de sentidos que vão além dos da música isolada.

Ao agrupar essas ferramentas de análises sistematizadas por Zbikowski, tem-se um método eficiente para a identificação de correspondências entre a música e os títulos da *Prole do Bebê n.2*, no caso desta pesquisa, o *Boisinho de Chumbo* e o *Lobosinho de Vidro*. As peças estão recheadas de motivos musicais uniformes que proporcionam diversos trechos exclusivos, demonstrando uma propensão a relações fortes e efetivas com as metáforas que serão desenvolvidas. As três atividades reflexivas, composição, conclusão e elaboração, irão auxiliar na consolidação dos elementos conceituais e desenvolvimento de ideias, propiciando metáforas mais particulares, efetivas e relevantes, pois os pequenos títulos sozinhos evocam esquemas de imagens excessivamente amplos e genéricos.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE METAFÓRICA DE DUAS PEÇAS DA PROLE DO BEBÊ N.2

Ao analisarmos metaforicamente a coleção *Prole do Bebê n.2*, nos deparamos com um impasse da amplitude de material que pode ser extraído dos títulos da peça. Essa liberdade de escolhas, ao mesmo tempo que é favorável ao intérprete, por ter como material uma fonte rica alimentando as escolhas interpretativas, se demonstra um complicador, pois a multiplicidade de elementos fornecidos pode propiciar apenas relações metafóricas genéricas, sugerindo que as relações metafóricas se deram de maneira superficial.

Quando se tem um texto associado à música, como na missa de Palestrina (ver Capítulo 2), a metáfora se dá de forma mais fluida e direta. O mesmo acontece com os outros tipos de metáfora em música, como na ópera, canções e músicas programáticas, pois nestas músicas existe um texto explícito nas letras, no caso das músicas vocais, e nos programas, no caso das programáticas, que facilita as relações possíveis entre música e programa.

No entanto, no caso da *Prole do Bebê n.2*, a relação se dá apenas com o título e os subtítulos, um material relativamente escasso e bastante genérico, se compararmos com os tipos de músicas expostos acima. A falta de uma delimitação direcionada, devido à ausência de um vínculo direto entre texto e música, reflete em um largo campo para o estabelecimento de relações metafóricas, implicando no risco de se fazer relações tão genéricas quanto o pouco material fornecido apenas pelos títulos da obra.

Não desejamos com a busca de um direcionamento afirmar que existe um caminho único no estabelecimento das metáforas, nem, igualmente, que concepções generalizadas *per se* são ruins; mas que as escolhas interpretativas pensadas nas transferências de signos da parte textual para a musical apresenta-se como uma tarefa delicada pela miríade de opções plausíveis oferecidas por temas com muitas informações gerais e poucas específicas.

Nestes casos, estruturar uma interpretação apenas na espontaneidade, sem a intenção de superar escolhas generalizadas que se encaixariam em qualquer situação, pode acarretar em escolhas interpretativas que não se sustentarão ao surgimento do primeiro questionamento, tanto do próprio artista quanto de outrem. Sabemos que a interpretação compreende, tacitamente, diferentes resultados, que irão variar de acordo com a subjetividade individual, inviabilizando qualquer tentativa de buscar um resultado único e certo, absoluto. Todavia, existem melhores

resultados que outros de relações metafóricas possíveis, que são os que estão melhores estruturados com os domínios envolvidos e que promovem um discurso musical dotado de conexão mais estreita e particular com a música em questão.

Assim, foi feito um levantamento biográfico de Villa-Lobos direcionado à temática da suíte, universo infantil, para compreendermos melhor as peculiaridades do domínio textual presente no título, no intuito de que este esteja mais desenvolvido a fim de oferecer um material melhor demarcado no momento de relacioná-lo com o domínio musical. Através da análise feita por Mário de Andrade (2013) de obras concebidas na temática infantil, fica claro que a *Prole do Bebê n.2* evoca em suas peças a imaginação da criança, como ela enxergaria tais animais de brinquedos. Estes brinquedos, que carregam informações gerais intrínsecas de um animal e de seu material de confecção, ganham vida na percepção de uma criança, que ainda não teve sua imaginação fértil podada pela realidade da vida: a *Baratinha* não para um instante de se movimentar, alça voo no final – para o desespero da criança -, causando um frenesi antes de ser pisoteada três vezes; o *Cachorrinho de Borracha* reflete toda sua flexibilidade e vivacidade através da rítmica imprevisível e maleável; o *Lobosinho* atíça o mais profundo temor da perseguição por um animal voraz.

Na análise das duas peças da *Prole*, *O Boisinho de Chumbo* e *O Lobosinho de Vidro*, será construída uma imagem a partir de uma concepção pessoal e particular, deste pesquisador, utilizando como suporte os títulos e a biografia de Villa-Lobos aqui exposta, aplicando o método de análise de Zbikowski (2002), para evidenciar especificamente quais elementos estão relacionados com a música e em qual parte da partitura.

Serão feitas análises das peças harmonicamente e estruturalmente apenas nos casos em que possam contribuir para o esclarecimento das metáforas envolvidas. Para uma análise formal mais profunda e detalhada, ver Magalhães (1994), Gorni (2007) e Queiroz (2013). E para uma explanação sobre os processos composicionais utilizados por Villa-Lobos, que as análises mais tradicionais não dão conta de explicar, ver Salles (2011).

Ainda tentando ser conciso, serão extraídos excertos da partitura apenas quando imprescindível, a fim de facilitar o acompanhamento dos exemplos por parte do leitor. As partituras na íntegra das duas peças estarão disponíveis ao fim do trabalho em anexo.

3.1 Metáfora musical n' *O Bozinho de Chumbo*

O *Bozinho de Chumbo* pode ser dividido em cinco seções:

Seção	Compassos
A	1 ao 13
B	14 com anacruse ao 28
C	29 ao 49
D	50 ao 62
E	63 ao 76

Tabela 3.1.1: Divisão estrutural d' *O Bozinho de Chumbo*.

A característica do material utilizado na confecção do *Bozinho*, o chumbo, pode ser relacionada com o âmbito geral da peça. O chumbo é um metal denso, pesado, de pouca maleabilidade, e estas propriedades se encontram presentes metaforicamente na peça.

O chumbo, dentre todos os materiais – papel, papelão, massa, pau, pano, algodão e vidro - de que são feitos os bichinhos dessa Prole, é o mais pesado, razão provavelmente, para a textura da peça ser muito densa e o volume sonoro requerido, geralmente muito grande. O pianista usa todos os registros do instrumento e a pedalização é fundamental para a produção correta das ressonâncias e dos inúmeros efeitos solicitados (GORNI, p. 100, 2007).

Nesse ponto, as RICs podem ter um valor dúbio, pelo fato do animal boi também ser denso e pesado. Esta interseção de atributos entre chumbo e boi reforça as relações metafóricas entre a música e estas qualidades.

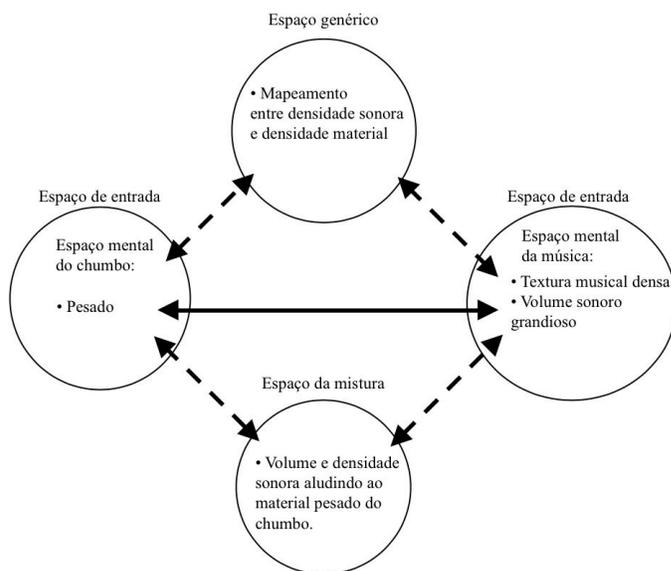


Figura 3.1.1: RIC do material chumbo n'O Boiinho.

Sobre as características do animal, partindo do geral para o particular, podemos construir uma imagem mental do cenário onde o boi se encontra a partir do início da peça. Villa-Lobos começa o *Boisinho* na seção A com um *ostinato* singelo, decidido e misterioso, de uma nota apenas, um lá grave em *staccato*, a nota mais grave do piano⁵⁶. Já no segundo compasso, é adicionado o segundo *ostinato*, num ritmo de tango e ainda monótono (ver Exemplo Musical 3.1.1).

Exemplo Musical 3.1.1: Villa-Lobos, *O Boisinho de Chumbo*, abertura da peça com *ostinati*, compassos 1 ao 4.
Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Quando a melodia entra no quinto compasso, o primeiro *ostinato* dá lugar a acordes abertos. Como pode ser observado no Exemplo Musical 3.1.2⁵⁷, na pauta superior, as notas da melodia inicial se desenvolvem vagarosamente, utilizando intervalos pequenos, com pouca

⁵⁶ Apenas raros modelos de piano têm notas mais grave que esse lá.

⁵⁷ Cada plano sonoro foi separado em uma pauta para facilitar a visualização.

movimentação. Na pauta inferior, o acompanhamento é feito por dois acordes de intervalos e ritmos espaçados, na região médio-grave, fazendo um preenchimento sonoro enquanto a melodia se sobressai, e logo depois retoma brevemente o *ostinato* que abriu a peça. Na pauta intermediária, o segundo *ostinato* continua, embalando a melodia.



Exemplo Musical 3.1.2: Villa-Lobos, *O Bozinho de Chumbo*, excerto da melodia inicial, compassos 5-11.

Quando pensamos onde os bois ficam, surgem à mente apenas pastos e arenas de touradas, eles estão domesticados há muito tempo para que possamos imaginá-los em seu *habitat* natural, como animais selvagens. O início da música sugere um lugar tranquilo e calmo, diferente da agitação que esperaríamos em uma arena de tourada⁵⁸. A paisagem inicial que se forma é de um campo, bucólico, pacato. E esse ambiente calmo é corroborado pelo próprio bicho, que é normalmente dócil, mesmo com um potencial enorme de força e explosão, que normalmente vem à tona apenas quando o instigam. Se ao invés do boi tivéssemos uma manada de algum animal agitado e barulhento, a tranquilidade bucólica certamente teria sido abalada. O contrário também seria verdade, um boi, com toda sua calma, vagando pelas ruas caóticas da Índia, por exemplo, não comporia um cenário dos mais tranquilos. No entanto, apesar de normalmente dóceis, bois atacam quando se sentem ameaçados com algum perigo. Antes de atacar, eles dão um aviso de que estão prontos para fazê-lo, raspando a pata na terra. É uma forma de evitar embates desnecessários, deixando para atacar somente se o oponente não recuar. Ele raspa a pata na terra firmemente, sem pressa, mas com uma certa regularidade. Portanto, o ambiente sonoro inicial que temos na peça, indo até o compasso 10, é o resultado da junção dos dois fatores: o cenário e o boi como protagonista. Há então duas Redes de Integração Conceitual. A primeira, Figura 3.1.2, abrange o contexto amplo da abertura da peça. A segunda, Figura 3.1.3, é sobre um movimento peculiar do boi e sua relação com o *ostinato* inicial da nota lá grave.

⁵⁸ O touro é um boi que não foi castrado

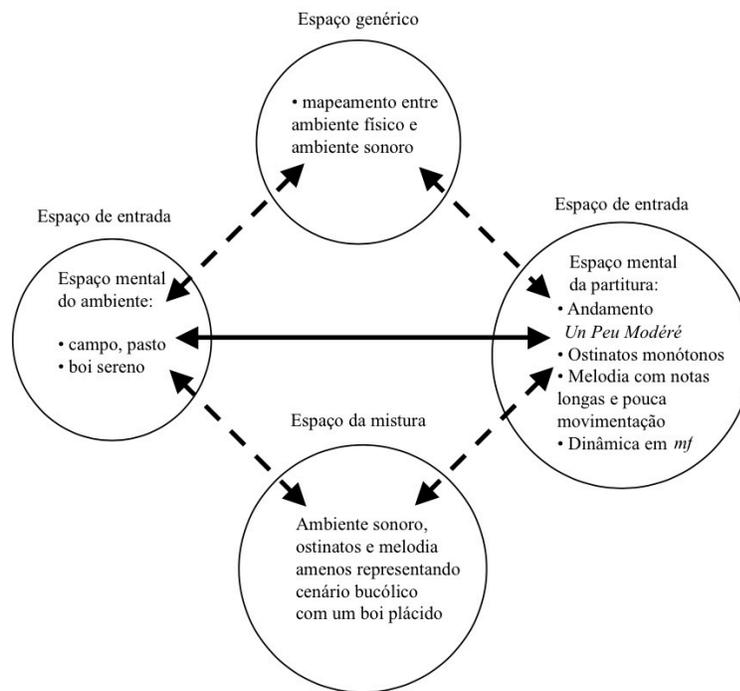


Figura 3.1.2: RIC do início d'*O Boisinho*.

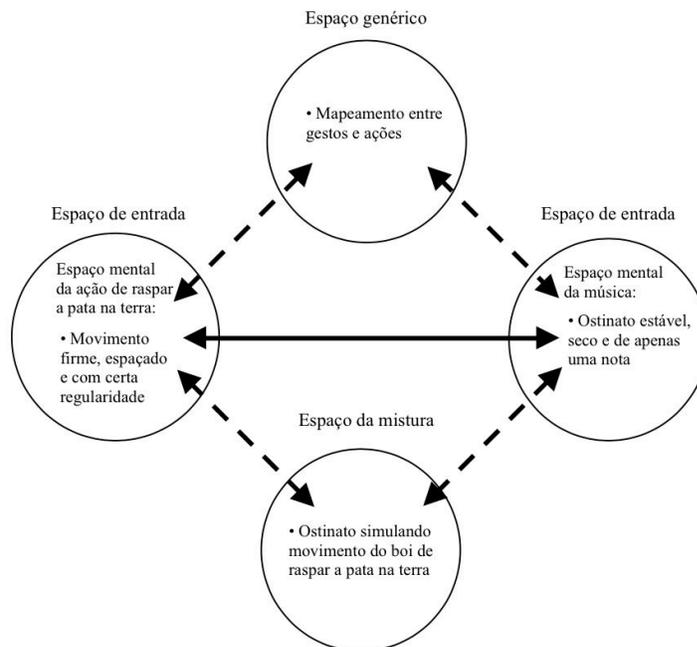


Figura 3.1.3: RIC do ostinato d'*O Boisinho*.

A ato do boi raspar a pata no chão não perturba a serenidade da cena inicial, o boi executa o gesto mantendo sua tranquilidade habitual, sem grandes movimentações corporais que não a da própria pata. Logo depois, o *ostinato* sai no quarto compasso e entra a calma melodia na voz

superior, quase estática, o clima da peça fica mais relaxado, sugerindo que o aviso do boi foi eficaz e que a possibilidade de um ataque iminente não existe mais.

Para esclarecer as relações metafóricas diretas utilizadas aqui, que estabelecem uma relação de similaridade entre um trecho musical e um elemento de outro domínio, cito um parágrafo do livro *The Art of Piano Playing* de Henrich Neuhaus, por compartilhar o mesmo pensamento nesse tipo de metáfora musical. Neuhaus, ao abordar a importância da concepção de uma imagem artística de composições musicais, diz que o segundo movimento em *Allegretto* da *Sonata ao Luar* de Beethoven (1770-1827) não deveria ser tocado como um *scherzo* alegre, mas, sim, como uma consolação, levando em consideração as características dos demais movimentos que constituem a sonata e de um comentário de Liszt (1881-1886), que descreveu o *Allegretto* como “*une fleur entre deux abîmes*” (p. 25, 2015). Ao relacionar o *Allegretto* com uma flor, ele diz:

Por favor, lembre-se que eu nunca "ilustro" a música, isto é, no caso em questão não digo que a música representa a flor; eu digo que ela pode criar a impressão espiritual e visual dada por uma flor, que pode simbolizar isso, e evocar na imaginação a imagem de uma flor. Qualquer música é aquela música em particular apenas, $A = A$, em virtude do fato de que a música é uma linguagem completa, uma expressão clara, que tem um significado imanente definido e, portanto, a sua percepção e compreensão não precisa de explicações adicionais ou interpretações em palavra ou imagem. O nosso entendimento pode ser ajudado por uma série de disciplinas: teoria musical, harmonia, contraponto, análise de forma, e essas disciplinas estão em constante desenvolvimento e suas ramificações aumentam como é o caso para todos os tipos de conhecimento que aumenta com cada nova matéria aprendida. Mas temos em nosso cérebro um "fotocélula" (acho que todo mundo conhece esse dispositivo milagroso) que pode traduzir os fenômenos de um determinado mundo da percepção para outro. Afinal, a curva traçada sobre uma película produz um som! Certamente o espírito humano não é mais pobre ou mais maçante do que o aparelho que criou! É por isso que para as pessoas que têm o dom da imaginação criativa toda a música em sua totalidade é música programática (mesmo a chamada música pura desprovida de programa) e ao mesmo tempo não precisa de nenhum programa, uma vez que expressa em sua própria língua a totalidade do seu conteúdo. Tais são as antinomias da nossa arte (NEUHAUS, p. 26, 2015).⁵⁹

⁵⁹ Please remember that I never "illustrate" music, i.e. in the case in point I do not say that the music represents the flower; I say that it can create the spiritual and visual impression given by a flower, it can symbolize it, and call forth in imagination the image of a flower. Any music is that particular music only, $A = A$, by virtue of the fact that music is a complete language, a clear expression, that it has a definite immanent meaning and hence its perception and understanding do not need any additional explanations or interpretations in word or picture. Our understanding can be helped by a number of disciplines: theory of music, harmony, counterpoint, form analysis, and these disciplines are constantly developing and their ramifications increase as is the case for every type of knowledge which increases with every new matter learned. But we have in our brains a "photocell" (I think that everyone knows this miracle gadget) which can translate the phenomena of a given world of perception into another. After all, the curve traced on a film produces a sound! Surely the human spirit is not poorer or duller than the apparatus it has created! That is why for people who have the gift of creative imagination all music in its entirety is programme music (even the so-called pure music devoid of programme) and at the same time does not need any programme, since it expresses in its own language the whole of its content. Such are the antinomies of our art.

Dessa forma, ao relacionarmos o primeiro *ostinato* que surge na música com um movimento do boi não queremos com isso dizer que o *ostinato* representa a pata do boi esgaravando, ele apenas tem o poder de simbolizar, sugerir e evocar esta ação. O mesmo vale para subseqüentes relações metafóricas congêneres que surgirão no decorrer do trabalho.

Há espaço para diferentes interpretações sobre os elementos musicais, e cada uma delas proporcionará pequenas variações interpretativas. Homero Magalhães enxerga os *ostinati* da abertura da peça diferentemente e diz que a seção inicial “em si bemol menor com nota de percussão no baixo, pretende talvez imitar a cabeça baloiçante do boi, para lá e para cá, através do sugestivo ritmo com ‘*appogiaturas*’ superiores da tônica” (p. 235-236, 1994).

Se considerarmos a visão de Magalhães, o intérprete precisaria executar esse trecho inicial tentando obter um ambiente sonoro mais calmo e relaxado, pois estaria se tratando de um movimento trivial do boi, que ele faz independentemente de perturbações externas. Uma forma de se obter tal resultado seria em optar por fazer o primeiro *ostinato* em *staccato* mais *piano*, curto e seco, enquanto que o segundo *ostinato* ficaria no mesmo patamar sonoro do primeiro, menos acentuado e mais igual, abrandando a qualidade rítmica do mesmo e conferindo uma sonoridade sem muitas nuances e “calma” para a primeira seção.

Já na relação do *ostinato* com o movimento da pata, as escolhas interpretativas seriam opostas: primeiro *ostinato* mais seco e preciso, com um volume sonoro que o manterá em evidência quando o segundo *ostinato* for sobreposto; o segundo *ostinato* ficaria com um volume sonoro mais baixo e em segundo plano, mais rítmico e acentuado, ressaltando o desencontro das síncopes em relação ao baixo tético na mão esquerda.

Este é apenas um exemplo de como o intérprete tem uma miríade de micro variáveis para escolher e organizar, e de como cada uma dessas combinações resultará em caráter musical diferente, com ambientes sonoros distintos. Saber escolhê-las é a função primordial do intérprete. Ter o domínio e consciência disso, aliado à criatividade, permite ao músico direcionar a audição e suggestionar o ouvinte para suas concepções artísticas da obra.

Retomando a análise da peça, na seção B, que começa no compasso 14 com anacruse, surge um novo *ostinato* na mão esquerda, uma subida rápida cromática seguida logo por uma descida em figuras rítmicas mais lentas, ainda na escala cromática. Villa-Lobos pede que esse trecho seja tocado como um *glissando*. Por não ser possível fisicamente executar um *glissando*

misturando teclas pretas e brancas, deduzimos que o desejo do compositor é de que as notas não soem separadamente, mas como uma massa sonora, um efeito que sobe e desce⁶⁰. O *ostinato* cromático é reproduzido começando em outras notas e às vezes sem o intervalo de oitava. A mão direita faz um padrão que sobe e desce quatro oitavas (Exemplo Musical 3.1.3).

Exemplo Musical 3.1.3: Villa-Lobos, *O Bozinho de Chumbo*, *ostinato* cromático, compassos 14 com anacruse ao 16. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

O motivo melódico cromático da mão esquerda aparece em uma obra de Villa-Lobos de 1916, *Il Bove* (O Boi, em italiano), para canto, violoncelo e piano. O *ostinato* motivo cromático é executado apenas pelo violoncelo, surge já no segundo compasso da música e reaparece outras vezes ao longo peça (Exemplo Musical 3.1.4).

Exemplo Musical 3.1.4: Villa-Lobos, *Il Bove*, motivo cromático no violoncelo, compassos 1 ao 4. Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916.

⁶⁰ Vale lembrar que descrever os movimentos das notas como um deslocamento especial vertical é uma metáfora conceitual consolidada em algumas culturas. Quando a nota se desloca em direção ao agudo, aumentando a frequência, dizemos que está subindo; quando vai para o grave, dizemos que está descendo.

Há diferenças no ritmo e na nota inicial do *Il Bove* para o do *Boisinho*, mas a semelhança melódica é evidente: começa em fração de tempo, num movimento ascendente de três notas cromáticas em figuras rítmicas mais rápidas e depois um movimento descendente de duas notas em figuras mais lentas. A presença de um motivo tão característico em duas peças com boi no título atrela uma ideia musical a uma particularidade do animal, o mugido.

A súbita subida cromática na região grave, com indicações de um crescendo até a nota mais aguda e acentuada⁶¹ do motivo, e um diminuendo quando as notas descem, é intimidadora e soa como uma ameaça. O acompanhamento da mão direita fortalece o clima de tensão com apojeturas cromáticas e combinações de intervalares dissonantes. Todavia, o desenho linear em tercinas do acompanhamento sugere que a situação ainda não fugiu do controle, pois se torna e se mantém estável após a primeira repetição.

O boi quando se sente ameaçado, além de raspar a pata no chão como um sinal de ameaça, também emite um grunhido muito semelhante ao mugido, porém mais intenso e estridente, um rosnado forte que serve de aviso sonoro. O acompanhamento, ainda calmo, indica que nenhuma atitude foi tomada ainda por parte do boi, ele continua apenas dando sinais do possível perigo.

⁶¹ A presença do sinal de acento em todas as reproduções subsequentes dá a entender que a ausência de acento na primeira aparição do motivo foi um erro de edição.

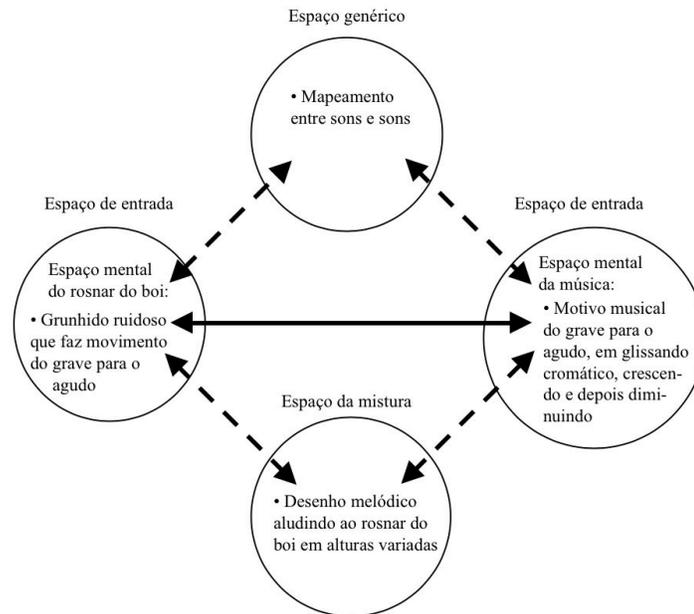


Figura 3.1.4: RIC do rosnado d'*O Bosinho*.

Na metade do compasso 17, o fluxo musical, relativamente previsível, é abalado. A mão direita altera seu padrão linear em tercinas de colcheias para movimentos de vaivém em semicolcheias, que vai subindo em marcha. A mão esquerda, em oitavas, estabelece um padrão rítmico de colcheias em tercinas e apresenta dois desenhos melódicos, um realizando movimento descendente de quatro notas e outro com saltos descendentes de quarta, mas em marcha ascendente. Este último evidencia o jogo de teclas pretas e brancas, as notas brancas ficando na oitava superior do intervalo e as pretas nas inferiores. A polirritmia entre as duas mãos confere uma sonoridade confusa, aumentando gradativamente a tensão musical à medida que o andamento vai animando e as notas subindo para a região extrema aguda do piano (Exemplo Musical 3.1.5).

Exemplo Musical 3.1.5: Villa-Lobos, *O Boisinho de Chumbo*, polirritmia, compassos 17 a 19. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927⁶².

A instabilidade rítmica da polirritmia somada à indicação de dinâmica de “crescendo pouco a pouco”, à de agógica de animando, ao adensamento de notas e ao movimento ascendente contínuo, dão origem a próxima RIC (Figura 3.1.5), ainda relacionada ao ataque iminente ao boi.

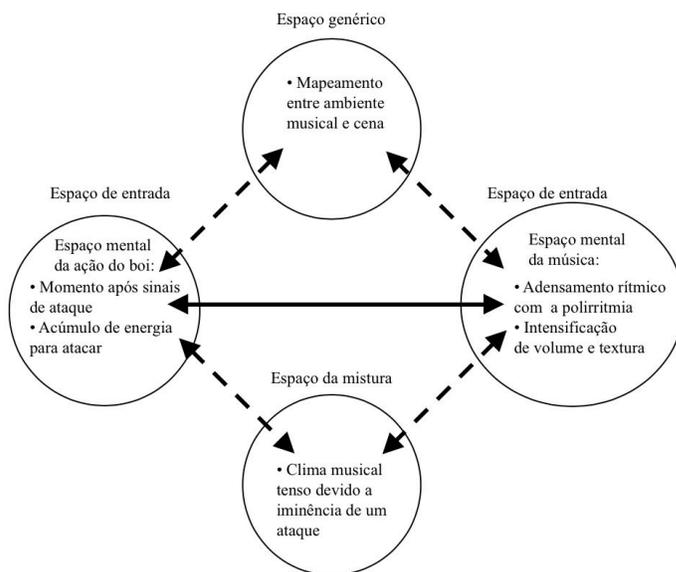


Figura 3.1.5: RIC de ataque iminente n’*O Boisinho*.

⁶² Há um erro de edição no último intervalo do terceiro tempo na mão esquerda. Está escrito uma décima mas deveria ser uma oitava de C#.

A RIC anterior é fortalecida e complementada pela seção musical que segue a partir do compasso 20. No desenho anacrústico do final do compasso 19 (ver Exemplo Musical 3.1.5) para o compasso 20 (ver Exemplo musical 3.1.6), a mão esquerda realiza um arpejo veloz, culminando no último ré agudo do piano, em *fortississimo* e acentuado. O andamento da seção é *Très Vif* e as duas mãos fazem um desenho linear descendente, ainda em *fortississimo*, indo até um si bemol 2 na mão direita, com acento mais um *rinforzando* escrito com três “f”s. A mão esquerda segue o acento com as últimas oitavas graves, também em si bemol, em síncope, com acentos e *rinforzandos* com dois “f”s. Villa-Lobos sinaliza a agógica para voltar, pouco a pouco, ao andamento inicial.

The image shows a musical score for Villa-Lobos's piece. It is divided into three systems of staves. The first system starts at measure 20 with the tempo marking 'Très vif (M 160: ♩)'. The second system starts at measure 24 with the instruction 'poco a poco tornando'. The third system starts at measure 28 with 'al Tempo Iº (M: 80: ♩)'. Red circles highlight specific musical features: a rapid arpeggio in the left hand at measure 20, a 'poco a poco tornando' section at measure 24, and a 'gliss.' section at measure 28. The score includes dynamic markings like 'fff' and 'sec', and performance instructions like 'sans ped.' and '8va bassa'.

Exemplo Musical 3.1.6: Villa-Lobos, *O Boiinho de Chumbo*, descida rápida, compassos 20 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

O ré agudo da mão esquerda é o estopim dos anúncios do risco da ofensiva animal, que finalmente investe contra seu oponente. A perseguição rápida se encerra em ataques fortes e repetidos, o ataque principal do animal: chifradas. Aos poucos, o boi vai retomando sua calma habitual ao diminuir a velocidade e intensidade dos movimentos, não antes de raspar a pata na terra com força, para então se acalmar por completo um pouco antes da entrada de uma nova

melodia na voz intermediária. Para essa seção, são necessárias três RICs. Uma para a descida rápida, do compasso 20 ao 24. E as outras duas para as oitavas graves da mão esquerda.

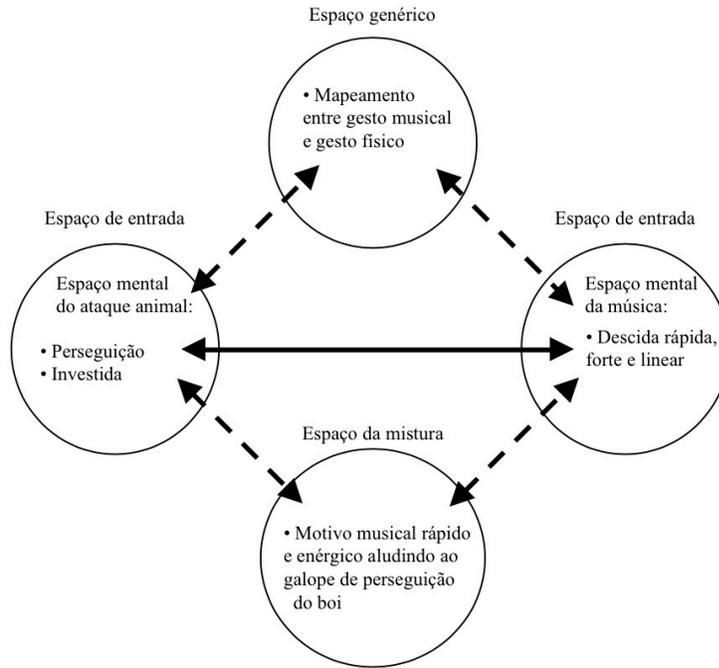


Figura 3.1.6: RIC da perseguição n'O Bozinho.

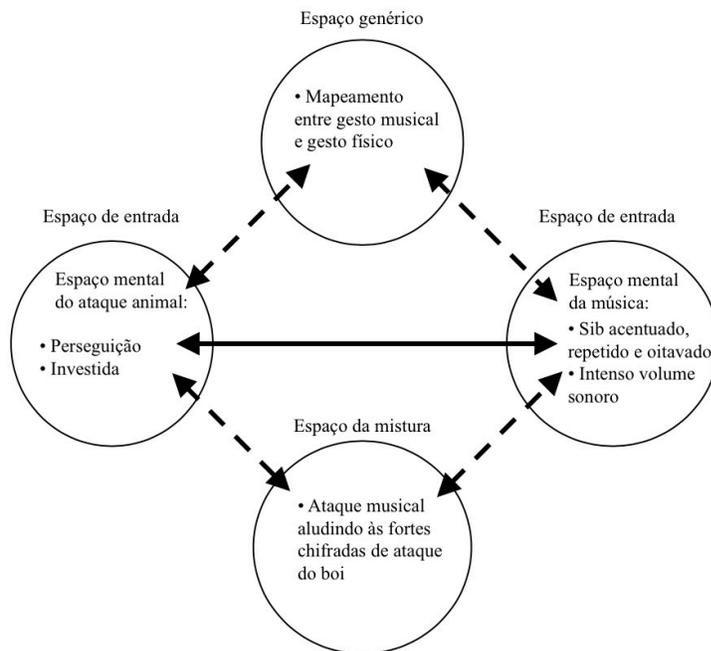


Figura 3.1.7: RIC das chifradas n'O Bozinho.

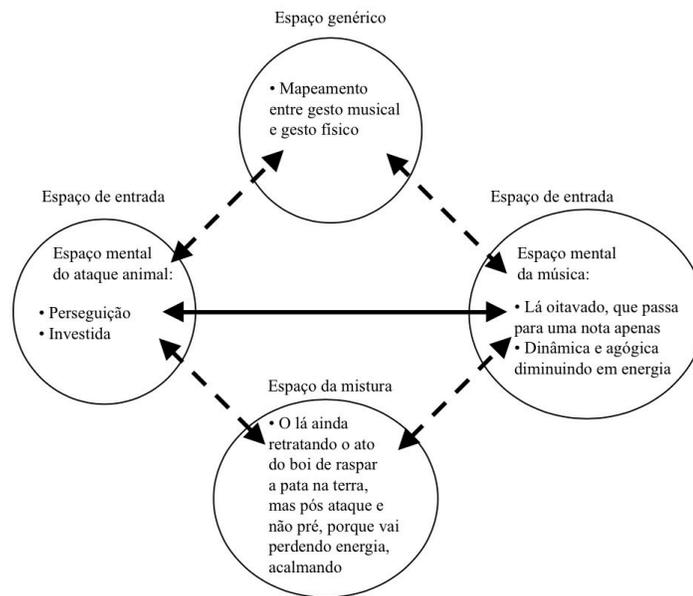


Figura 3.1.8: RIC gesto da pata na terra após ataque n' *O Boisinho*.

Novamente, o contexto auxilia na formação e explicação das RICs. A seção onde foram relacionados os grunhidos ameaçadores do boi e toda a agitação seguinte, que ocorre nas duas mãos, geram uma expectativa de que o ataque irá ocorrer. O trecho do compasso 20, que surge transbordando energia, tanto na velocidade quanto no som, e se desloca, prontamente, do extremo agudo para o extremo grave sinaliza o início do ataque, ataque prenunciado anteriormente. Como todos sabem, após a investida do boi, ele ataca seu alvo com chifradas, rápidas e enérgicas. Então, apesar da similaridade motívica entre a oitava em si bemol e a em lá, pequenos detalhes, aliado ao contexto, justificam uma diferenciação e metáforas exclusivas para cada uma delas. A oitava do si bemol está sincopada, em oposição aos *staccatos* da em lá. Podemos imaginar que o motivo do prolongamento seria pelo fato da chifrada ser mais intensa, um movimento que demanda mais energia e carrega a inércia do peso da cabeça, impedindo que a movimentação estanque repentinamente; ao contrário do movimento mais brando da pata raspando na terra, que, *a priori*, não prevê uma resistência do chão e, portanto, não se inicia com muita força.

Na transição das chifradas para o raspar da pata na terra, no compasso 28, começa a seção C. Villa-Lobos utiliza bastante o motivo curto de notas rápidas subindo cromaticamente até o fim da peça. Os motivos mantêm características análogas ao motivo demonstrado no Exemplo Musical 3.1.4, de um aviso ameaçador (Exemplo Musical 3.1.7).

Exemplo Musical 3.1.7: Villa-Lobos, *O Boiinho de Chumbo*, motivo rápido em cromático, compassos 37 ao 41.
Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No compasso 45, o motivo cromático se transforma em *glissandi*, que vão ficando mais rápidos e longos. O ápice desse trecho é atingido no compasso 47, com a mão esquerda fazendo em oitavas fortes, em movimento descendente e sincopada; e a mão direita realizando também movimento descendente com intervalos de nonas e com a nota mais aguda em apojetura (Exemplo Musical 3.1.8).

Exemplo Musical 3.1.8: Villa-Lobos, *O Boiinho de Chumbo*, *glissandi*, compassos 42 ao 49. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927

As síncopes da mão esquerda em contraponto com as apojeturas da mão direita, mesmo com a presença de dissonâncias, criam um ambiente sonoro mais descontraído, burlesco. As

constantes ameaças anteriores, sugestionadas pelos motivos cromáticos e *glissandi*, não se efetivaram, foram frustradas. Portanto, podemos apenas revisitar as RICs 3.1.4 e 3.1.5, que tratam do rosnado do boi e do ataque iminente.

Prosseguindo, no compasso 50, surgem na seção D dois novos *ostinati*: na parte inferior da mão direita, semelhante ao *ostinato* encontrado na ciranda *Terezinha de Jesus...* (Exemplo Musical 3.1.9); na mão esquerda, mais dissonante e ríspido (Exemplo Musical 3.1.10).



Exemplo Musical 3.1.9: Villa-Lobos, *Terezinha de Jesus...*, *ostinato*, compassos 3 ao 6. Fonte: Ed. Max Eschig, 1926

Exemplo Musical 3.1.10: Villa-Lobos, *O Bozinho de Chumbo*, *glissandos*, compassos 50 ao 55. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927

Como pode-se observar no Exemplo Musical 3.1.10, o *ostinato*, em *piano* e *staccato*, da mão esquerda, insiste na movimentação da oitava em si bemol para uma abertura cromática (si bemol agudo indo pra dó bemol, si bemol grave indo para lá natural). O *ostinato* na mão direita, em *pianissimo* e sem indicação de *staccato*, fica na tríade de dó bemol maior, reproduzindo o ritmo da ciranda citada acima. A sobreposição desses dois *ostinati* causa um choque aos ouvidos: melodicamente, do *ostinato* tonal, alegre e lúdico da mão direita com a rispidez das dissonâncias da mão esquerda; ritmicamente, com a falta de sincronia entre os ciclos dos *ostinati*. O *ostinato*

da mão direita reinicia o ciclo a cada dois pulsos, enquanto o da esquerda, a cada três pulsos. Novamente, há uma sensação de instabilidade e desconforto.

A ciranda da voz intermediária assenta um clima de descontração, como se alguém estivesse se divertindo às custas do boisinho ao chateá-lo, implicando insistentemente.

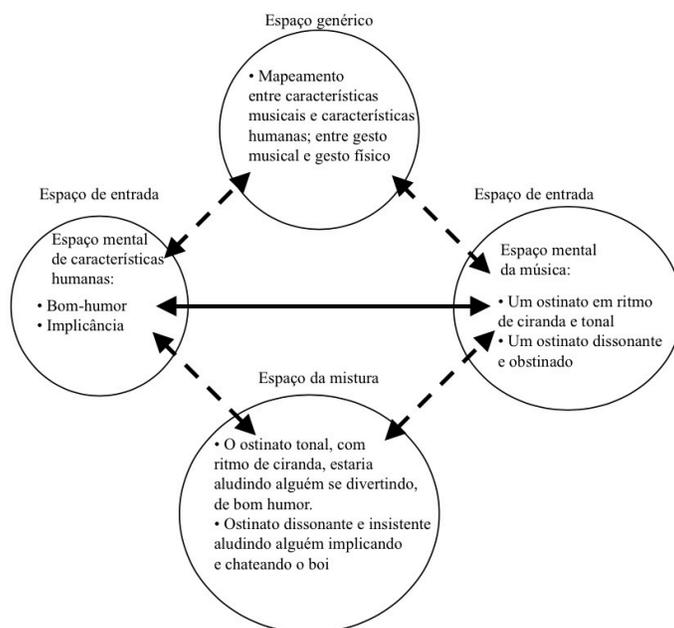


Figura 3.1.9: RIC implicância com o boi n' *O Boisinho*.

O trecho do compasso 50 ao 53, faz a transição do clima burlesco recém passado para o clima de ameaça, que será retomado com o retorno do rosnado do boi, ilustrado pelo motivo cromático ascendente (ver compasso 54, Exemplo Musical 3.1.10). Os *ostinatos* cromáticos são intercalados com uma melodia singela, uma contraposição entre ameaça e apaziguamento. Os *ostinatos* passam a ressurgir em ciclos mais curtos no compasso 58, aumentando a tensão, e Villa-Lobos indica, ainda, na partitura, um *crescendo ed animato poco a poco*, dois compassos depois, um *crescendo animato*, e, mais dois compassos à frente, *crescendo allargando* (Exemplo Musical 3.1.11).

Exemplo Musical 3.1.11: Villa-Lobos, *O Boisinho de Chumbo*, agitação, compassos 56 ao 62. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927

Uma vez retornado o rosnado, a música se adensa e se agita, até chegar, grandiosamente, na última seção. A seção E, muito sonora e densa, movimentava as mãos do pianista por toda a extensão do piano, com uma notação estratificada e organizada em quatro sistemas distintos. Temos o ápice da peça em *fortississimo*: acordes densos, somando nove notas, atacados simultaneamente pelas duas mãos; oitavas acentuadas e simultâneas nos extremos do piano; polegar do acompanhamento na mão esquerda realizando um contracanto; mão direita fazendo do *ostinato* cromático uma melodia oitavada (Exemplo Musical 3.1.12).

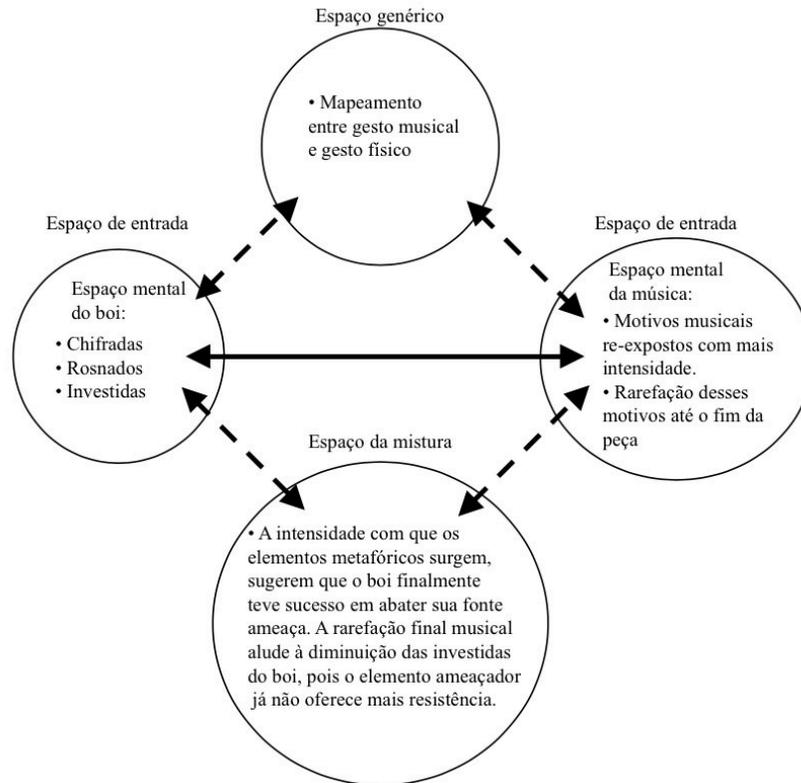


Figura 3.1.10: RIC do ataque final n'O Boisinho.

O *Boisinho de Chumbo* oferece ricas sugestões interpretativas através de possíveis metáforas entre música e título. Uma análise sistematizada da peça permite que certas escolhas sejam embasadas no próprio contexto musical, fortalecendo a opção de determinadas escolhas do músico. Ainda assim, há espaço para se discordar, debater e optar por outras direções metafóricas. A música, *per si*, suporta diferentes execuções. Ao adicionar mais uma variável, a função do intérprete se mostra mais importante e imprescindível.

3.2 Metáfora n' *O Lobosinho de Vidro*

O *Lobosinho de Vidro* pode ser dividido em três seções e *coda*:

Seção	Compassos
A	1 ao 47
B	48 ao 133
A'	134 ao 164
Coda	165 ao 181

Tabela 3.2.1: Divisão estrutural d' *O Lobosinho de Vidro*.

Dentro destas seções, existem elementos recorrentes que podem ser mapeados para facilitar referências futuras nas metáforas. Empregando, com pequenas mudanças, a divisão das subseções entre notas repetidas (R) e episódios (E) proposta por Rodrigo Queiroz (2013, p. 115), as três grandes seções e *coda* d' *O Lobosinho de Vidro* podem ser subdivididas da seguinte forma:

Seção A		Seção B		Seção A'		Coda	
R1	1 ao 10	R2	48 ao 61	R1	134 ao 143	R5	165 ao 177
E1	11 ao 16	E3	62 ao 72	E1	144 ao 149	E7	178 ao 181
R1'	17 ao 26	R3	73 ao 76	R1'	150 ao 159		
E2	27 ao 31	E4	77 ao 82	E2	160 ao 164		
R1	32 ao 41	E3	83 ao 94				
E1	42 ao 47	R3	95 ao 98				
		E4	98 ao 103				
		R4	104 ao 112				
		E5	113 ao 121				
		E6	122 ao 133				

Tabela 3.2.2: Subdivisão das seções d' *O Lobosinho de Vidro*, baseada na proposta de Queiroz (2013, p.115).

No início d' *O Lobosinho*, surgem elementos capazes de evocar propriedades relativas ao material do bichinho. O vidro, quando sofre algum impacto, se estilhaça em diversos pedaços menores e irregulares. Queiroz associa a abertura da peça, R1 (ver Exemplo Musical 3.2.1), com a fragmentação produzida por um vidro despedaçado ou pela fragmentação da imagem que atravessa um vidro com diversas faces. “A repetição das notas lembra-nos da fragmentação do

vidro quando se está quebrado ou, talvez, a fragmentação das imagens através de um objeto de vidro multifacetado” (QUEIROZ, 2013, p. 114).⁶³

Exemplo Musical 3.2.1: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R1, abertura da peça com notas repetidas, compassos 1 ao 11. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

A peça começa na nota Si repetida em *staccato*, com um padrão rítmico regular de semicolcheias que, no entanto, não soam tão regular devido à distribuição rítmica das semicolcheias entre as duas mãos. No compasso 6, a irregularidade do padrão fica clara quando as mãos param de compartilhar as mesmas notas e passam a tocar notas distintas, a mão esquerda utilizando apenas notas pretas e a mão direita as brancas. A adição gradual de notas no quarto compasso, apesar de não soarem simultaneamente, se adensa até soar como um *cluster* de oitons no nono compasso. No trecho que segue, E1, compassos 11 ao 16, a mão direita realiza a melodia principal, a mão esquerda se divide realizando um contracanto no polegar enquanto os outros dedos mantêm o motivo de semicolcheias em notas repetidas destacadas.

A notação do *staccato* na introdução chama a atenção pois realiza notas repetidas em semicolcheia no andamento inicial, *presque vif*, exige que o intérprete, fatalmente, as execute em *staccato*. Pode-se argumentar que o sinal do *staccato* foi uma precaução tomada por Villa-Lobos para assegurar que todo o motivo soasse destacado, mesmo no trecho em que as mãos não compartilham mais as mesmas notas. Todavia, espera-se que o intérprete mantenha uma

⁶³ The repetition of notes reminds us of the fragmentation of glass when it is broken, or perhaps the fragmentation of images through a multifaceted glass object.

coerência em suas escolhas musicais, assim, certamente, um pianista atento manteria a mesma duração de toque durante toda a seção. O *staccato* serve, antes, como uma indicação ao músico do caráter da peça: ágil, seca, áspera e arisca.⁶⁴ Dessa forma, a primeira ideia de Queiroz, das notas repetidas aludindo a fragmentos de vidro, se enquadra melhor com a abertura da peça. A aspereza e a quebra dos padrões rítmicos da música encontram paralelos na aspereza e irregularidade dos fragmentos de vidro.

Considerando as características físicas do vidro, pode-se construir o caminho reverso da relação de suas propriedades com as qualidades iniciais da peça. Por definição, um material precisa estar líquido para molhar um outro. Um líquido, mesmo viscoso, é mais maleável no estado líquido que no sólido. A antítese de molhado e maleável é, respectivamente, seco e rígido. Assim, em se tratando de sólidos, as qualidades “seco” e “rígido” estão relacionadas às características inerentes ao seu estado físico. Obviamente, há exceções de sólidos maleáveis, mas, como dito, são exceções. Então, as notas repetidas, secas, além de aludirem aos estilhaços do vidro, podem aludir à inflexibilidade e dureza deste material.

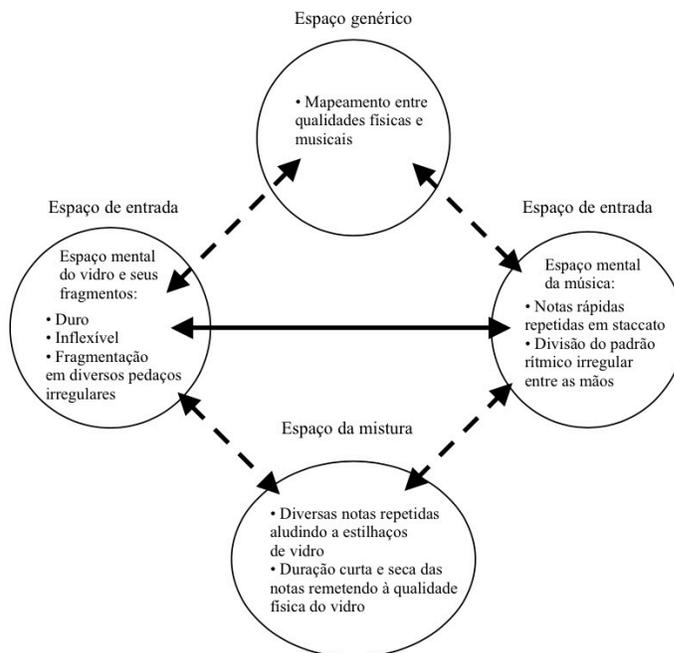


Figura 3.2.1: RIC do vidro na introdução do Lobosinho

⁶⁴ Os adjetivos “seco”, “áspero” e “arisco”, por si já são uma metáfora. Contudo, para não prolongar por demais o trabalho, optou-se por não fazer as RICs de termos utilizados corriqueiramente por músicos, reservando a utilização das RICs apenas no caso de metáforas com relação direta entre música e elementos extraídos do título das peças.

As notas rápidas em *staccato* permeiam grande parte da música. Dos 181 compassos, 94 são de notas repetidas, sem contar os episódios que têm notas repetidas como parte da textura. Ora repetindo notas, ora fazendo outros desenhos melódicos, o material que compõe o *Lobosinho* permeia a peça por inteiro.

Doravante, o foco será nas características do bichinho. O título da peça no diminutivo não abranda a imagem negativa do lobo. “Lobos habitam histórias infantis e são sempre aterrorizantes, carnívoros malvados temidos por todas criancinhas brasileiras, mesmo não existindo no Brasil⁶⁵. Não apenas a primeira seção, mas a maior parte da peça retrata a força, dinamismo, terror e selvageria do Lobo Mau” (QUEIROZ, 2013, p. 114-115).⁶⁶ No imaginário popular, o lobo é visto como o “lobo mau”, um animal perigoso, feroz, voraz, predador, caçador. Contos infantis como *Os Três Porquinhos*⁶⁷, *Pedro e o Lobo*⁶⁸ e *Chapeuzinho Vermelho*⁶⁹ sustentam essa imagem do lobo como um ser perigoso.

A introdução pode também se relacionar simultaneamente com elementos naturais do lobo. Por ser um animal carnívoro, figurando no topo da cadeia alimentar, ele é um caçador nato. Conseguindo atingir altas velocidades durante uma perseguição, a tensão aumenta ao passo que ele se aproxima de sua presa. As notas repetidas da abertura fazem alusão também a perseguições. “O crescente nível da dinâmica, tensão e dissonância, criado pela constante agregação de notas ao Si inicial forma um *cluster* cromático de oito notas e constrói uma sensação de terror” (QUEIROZ, 2013, p. 114).⁷⁰

A abertura da peça é peculiar por conseguir retratar tanto o material, quanto o bicho lobo e o cenário imaginário de perseguição, que servirá como fonte subsidiária de ideias para as metáforas subsequentes com a peça. O fluxo de movimento do animal é mapeado no fluxo de

⁶⁵ Existe o lobo-guará no Brasil. Contudo, de acordo com o Grupo Lobo (2010), existem apenas três espécies de lobos: o lobo vermelho, o lobo da etiópia e o lobo cinzento. O lobo-guará é uma subespécie.

⁶⁶ Wolves populate children’s stories and they are always terrifying, mean carnivores feared by every little Brazilian child, even though they do not exist in Brazil. Not only the first section but most of the piece depicts the strength, dynamism, terror and wildness of the *Lobo Mau*

⁶⁷ Conto de tradição oral, primeira versão publicada por James Orchard Halliwell-Phillipps (1820-1889), em 1886. Mas mais conhecido pela versão de Joseph Jacobs (1854-1916), publicada em 1890.

⁶⁸ Conto e música escritos por Sergei Prokofiev (1891-1953) em 1936.

⁶⁹ Conto de tradição oral, primeira versão publicada por Charles Perrault (1628-1703), no século XVII. Mas mais conhecido pela versão dos irmãos Grimms, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), publicada em 1812.

⁷⁰ The crescendo in dynamics, tension and dissonance level created by the constant aggregation of notes to the initial B forming an eight-note chromatic cluster sets up a sense of terror

movimento musical, das notas. Queiroz (2013) ainda atribui a constante tensão da peça ao fluxo ininterrupto do *moto perpetuo* do *Lobosinho* (Figura 3.2.2).

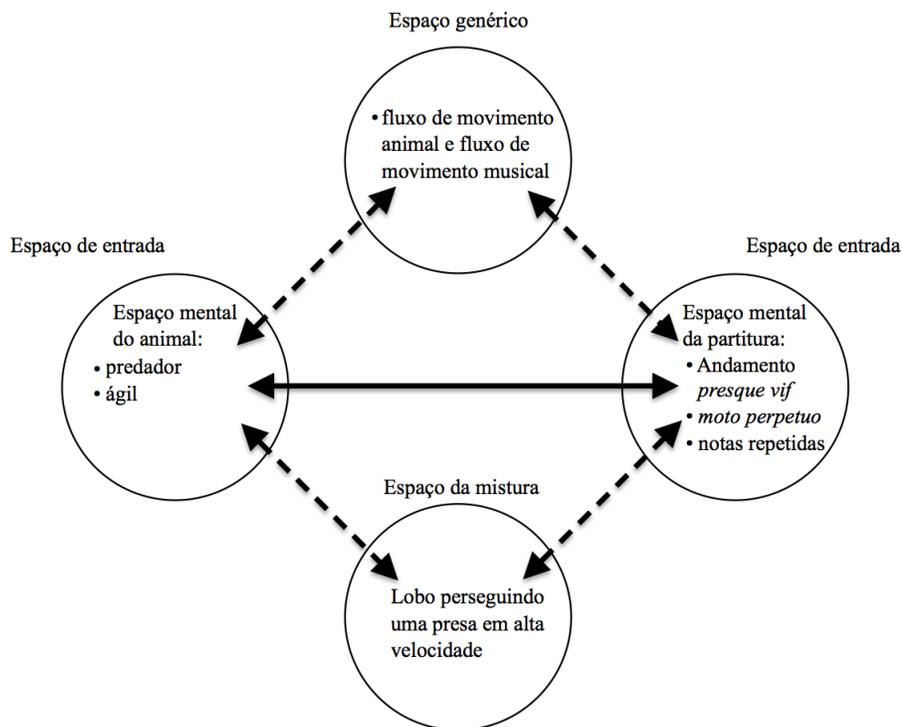


Figura 3.2.2: CIN d'O *Lobosinho*, ambiente sonoro.

A peça está repleta de figuras anacrústicas que culminam em notas acentuadas. Estes motivos musicais, por diversas vezes, começam com um movimento linear que direcionam até o ataque final, na maioria das vezes, acordes dissonantes com mais de seis sons. Estes trechos podem ser entendidos como o bote ou a investida do bote dado pelo lobo na perseguição da presa. Enquanto o lobo não tem sucesso com os botes, ele retorna à perseguição prontamente na busca de outra oportunidade de ataque. As mãos do pianista mimetizam esta ação e se movimentam sobre o teclado do piano como um lobo caçando: se deslocam rapidamente de um local a outro, para, no momento oportuno, dar o ataque (ver do Exemplo Musical 3.2.2 ao 3.2.4).

48 **a Tempo I?**

Exemplo Musical 3.2.2: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R2, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

54

Exemplo Musical 3.2.3: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R2, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

60 **Un peu martial (M: 88 = ♩)**

Exemplo Musical 3.2.4: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, E3, ataques de acordes, compassos 60 ao 67. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No Exemplo musical 3.2.2, não se tem o motivo anacrústico linear ascendente ou descendente, há apenas a nota repetida, que representa a perseguição, e o ataque final dos acordes, que seria o ataque do lobo. No início do Exemplo musical 3.2.4, compasso 61, há uma repetição variada do motivo que ocorre no Exemplo musical 3.2.3: o movimento linear da anacruse tem uma quebra no seu direcionamento na mão direita; a mão esquerda reflete essa mudança com um acorde todo em bemol que não existia no motivo original, tirando a mão

esquerda das teclas brancas e a levando para as teclas pretas. Mantendo a metáfora da perseguição, a quebra no movimento linear pode ser entendida como uma guinada durante a caça.

O mapeamento seguinte (Figura 3.2.3) é uma derivação do cenário de perseguição pré-estabelecido. O espaço genérico é agora preenchido por semelhanças entre os tipos de ataques do instrumento e do animal.⁷¹

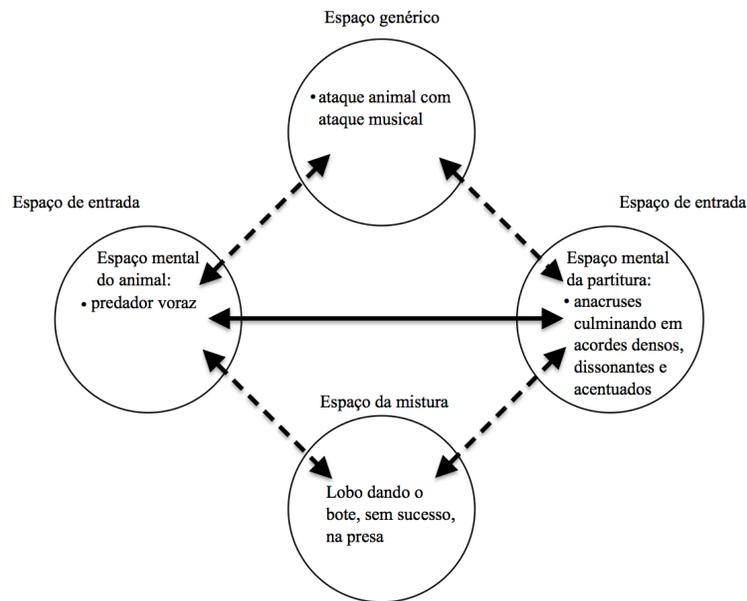


Figura 3.2.3: CIN d'O Lobosinho, ataques.

Na subseção que começa no compasso 62 (ver Exemplo Musical 3.2.4), com indicação de andamento *Un Peu Martial*, há diminuição do fluxo de notas: o pulso inicial da peça diminui de 108 para 88; a figura de ritmo predominante muda da semicolcheia, representando um quarto do pulso, para a semínima, representando a metade do pulso. O formato de movimentação contínua e anacrústica, que direciona para um ataque acentuado, se mantém. Villa-Lobos escreveu o primeiro desenho melódico desta subseção, E3, compasso 62, com quatro acordes em movimento contrário, crescendo em dinâmica, começando logo após o primeiro tempo e indo até o primeiro tempo do compasso seguinte. No segundo, ele insiste no desenho, mas com o terceiro acorde quebrado e movimentando em tercinas, adensando o fluxo de notas. No terceiro e último

⁷¹ O termo “ataque” musical é também uma metáfora consolidada no jargão musical, que indica a forma como a emissão sonora em um instrumento se inicia.

desenho, o caminho até o fim da anacruse é maior que dos anteriores, com onze acordes, a movimentação dos acordes começa no segundo acorde e segue assim até o ataque final.

O fluxo das notas repetidas foi associado com a perseguição. No caso do *Un Peu Martial*, a caça continua, contudo, sorratamente. A partir da segunda investida, com a movimentação em tercinas, a espreitada dá indícios que a perseguição está voltando a ser em velocidade. Na última, fica claro que a perseguição em velocidade é retomada. As tercinas começam antes e se estendem até o fim da frase, o espaço percorrido na perseguição se torna maior e os quatro acordes se propagam em onze (Figura 3.2.4).

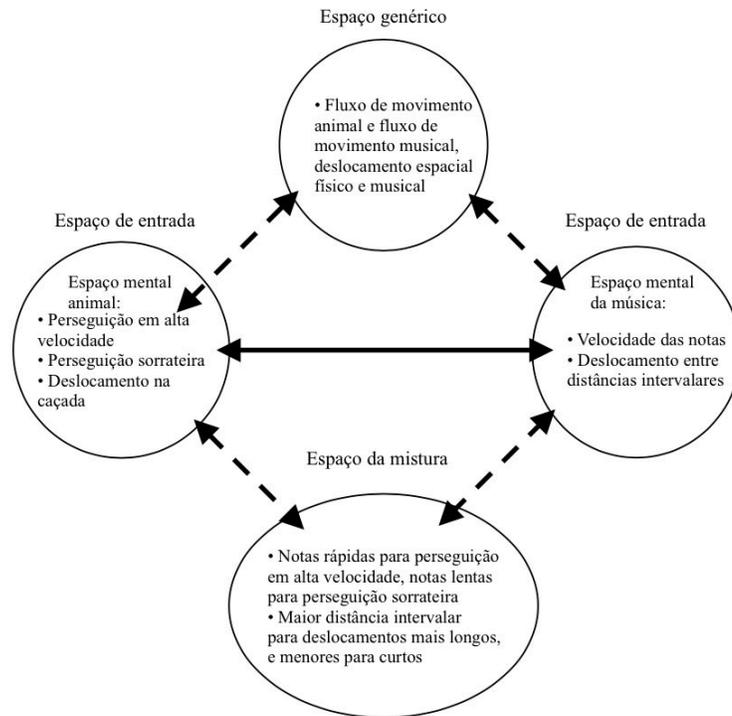


Figura 3.2.4: RIC para velocidade e deslocamento da perseguição.

Após a malograda tentativa de ataque sorrateiro, a música volta a ter um fluxo rápido e constante de notas. As duas mãos descem em paralelo do agudo à região média do piano, mantendo o padrão rítmico em tercinas. Na metade do compasso 68, o desenho melódico e rítmico mudam: a mão direita realiza um arpejo veloz ascendente em sextinas, crescendo do *mezzo forte* até atacar o acorde em *fortissimo* acentuado no início do compasso seguinte; a mão esquerda desce em sextas paralelas, em *staccato*, com a mesma dinâmica da mão direita.

Chegado ao acorde acentuado, o padrão anterior se repete, com uma leve modificação no final (Exemplo Musical 3.2.5).

Exemplo Musical 3.2.5: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, E3, ataques de acordes, compassos 67 ao 70. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Do compasso 67 ao 72, a perseguição se torna um frenesi. As mudanças súbitas de direção, com as mãos se movimentando em movimento contrário, culminando no ataque sonoro no tempo forte, sugerem que a presa continua conseguindo driblar as investidas do lobo, esquivando-se dos botes e mantendo-se viva. Ao final de cada ataque sonoro dos acordes em movimento contrário, as mãos retomam a uma posição próxima e recomeçam o movimento de notas rápidas. O lobo, por sua vez, persistentemente, permanece no rastro da presa e retoma a perseguição imediatamente.

O deslocamento oposto e independente das mãos permite associar a representação de cada um dos bichos com uma das mãos. Retomando à metáfora dos músicos de Bali e Java, apresentada no Capítulo 2 (p. 54), onde a diferença de frequência sonora entre graves e agudos é associada ao tamanho grande e pequeno; o animal menor seria a mão direita, por estar numa região mais aguda que a outra mão, ficando a cargo da mão esquerda representar o animal maior. Difícil apontar quem seria quem, pois o lobo caça tantos animais pequenos quanto animais de maior porte que o seu próprio. Continuando, sem discriminar qual mão retrata a presa ou lobo, a divergência espacial das mãos pode aludir à presa se distanciando e fugindo do predador, até porque, depois do afastamento das mãos, elas se juntam novamente para continuar o *moto perpetuo*. O lobo não continuaria a perseguição se ele tivesse obtido sucesso na caça ou se a presa tivesse obtido sucesso na fuga. Os ataques de mãos em movimento contrário podem ser encontrados nos compassos 50, 55 com anacruse, 62, e em outros trechos com motivos similares (ver Exemplos musicais 3.2.2, 3.2.3 e 3.2.4, respectivamente).

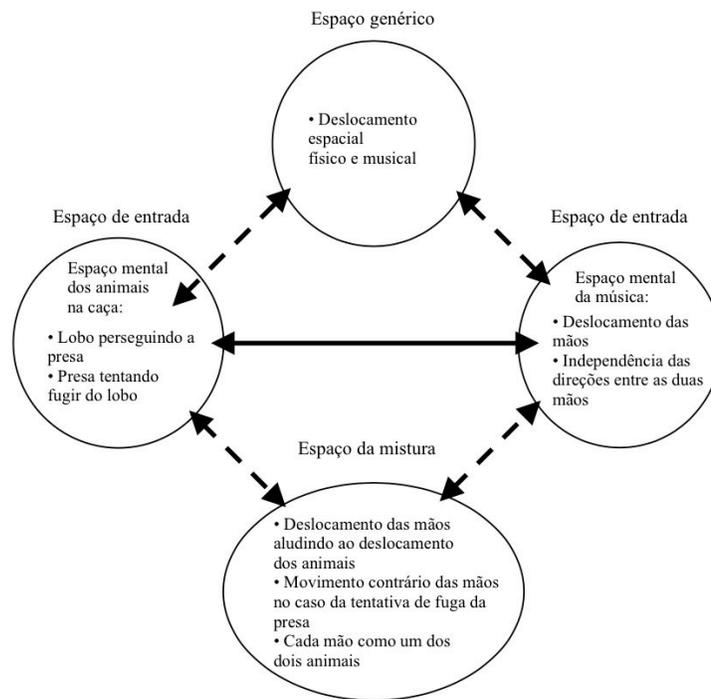


Figura 3.2.5: RIC para deslocamentos.

As análises metafóricas realizadas até aqui abrangem do início da peça, R1, até o fim de R4, por esse trecho manter semelhanças nos motivos e climas musicais. O final de B, composto por duas seções antes de retornar para A, se diferencia do resto da peça por diminuir um pouco o fluxo de notas e criar um clima mais de suspense do que de terror.

A subseção E5, compassos 113 ao 121, tem indicação de andamento *Moins animé*. As mãos caminham em acordes dissonantes e paralelos (ver Exemplo Musical 3.2.6). O paralelismo das mãos retira a alusão da independência de movimentação dos animais e, juntamente com a diminuição das figuras rítmicas rápidas e constantes, retira de cena a alusão de dois animais envolvidos numa perseguição. Não obstante, a separação de registro, médio-grave e médio-agudo, e os desenhos melódicos sugerem dois elementos musicais distintos, que se apresentam intercaladamente e depois se mesclam em alguns pontos. Ainda, Villa-Lobos sempre indica *Lourd* (pesado) para o trecho grave e *Animé* (animado) para o trecho agudo. Portanto, os animais agora estão retratados por registros ao invés de ser pelas mãos - de certa forma, implicitamente já estavam separados por registro, pois Villa-Lobos não escreveu nenhum cruzamento de mãos, conservando uma hierarquia entre os registros das mãos.

113 *Moins animé* (m: 144: ♩)

ff Lourd/animé → *Lourd* → *animé* → *Lourd* → *animé*

116 *Lourd/animé* → *gliss.* → *mf* → *f>*

Exemplo Musical 3.2.6: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, E5, acordes paralelos, compassos 113 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No compasso 116 (ver Exemplo Musical 3.2.7), Villa-Lobos reaproveita o motivo de rosnado utilizado em outra peça da Prole n.2, o *Boisinho de Chumbo* (ver Exemplo Musical 3.2.8). Queiroz (2013) aponta que isso poderia ser uma sugestão de que os dois animais se encontraram ou uma onomatopeia para o rosnado do próprio lobo.

116 *gliss.* → *Lourd/animé* → *gliss.* → *f>*

Exemplo Musical 3.2.7: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, motivo do cromático do *Boisinho*, compassos 116 ao 118. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

13 *Tempo Iº*
p et très lié

gliss. → *gliss.* → *mf*

Exemplo Musical 3.2.8: Villa-Lobos, *O Boisinho de Chumbo*, motivo cromático, compassos 13 e 14. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Anteriormente foi dito que não havia como precisar se o lobo era maior ou não que sua presa. Considerando a repetição do motivo extraído do *Boisinho* como o rosnado do boi, ao invés do lobo, o lobo assume a posição do animal menor e, conseqüentemente, da região mais aguda.

Logo, a subseção começa com dois acordes graves - o boi -, sobe para os acordes paralelos na região mais aguda - o lobo -, e depois retorna para o grave - boi novamente. No compasso 116, a mão esquerda abandona a região aguda para expor, no grave, o rosnado do boi, e a mão direita dá continuidade na região aguda. O lobo, enquanto animal menor, poderia ter subitamente se transformado no animal ameaçado pelo boi de chumbo, pesado, sombrio. No entanto, lobos estão acostumados a caçar presas maiores que eles, e mesmo se sentindo ameaçados momentaneamente, não perdem o papel de predador perante o boi.

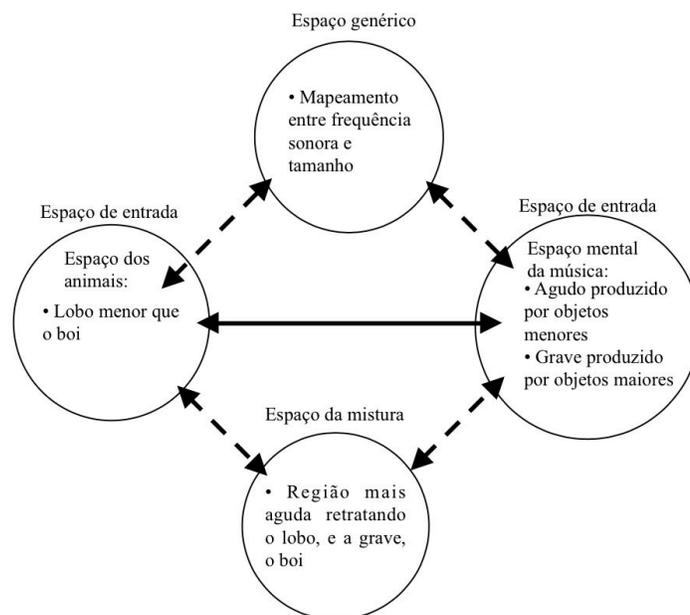


Figura 3.2.6: RIC para tamanho dos animais.

A perseguição cessou, mas a caça não. O lobo continua tentando abater o boi, e o boi tentando se defender para sobreviver. O boi está rosnando para o lobo, que responde com latidos, acordes paralelos descendentes (ver Exemplo Musical 3.2.7). Os latidos do lobo são escritos de forma diferente do latido do *Cachorrinho de Borracha* (ver Exemplo Musical 3.2.9), em acordes paralelos descendentes, mas soam tão onomatopéicos quanto.

The image shows a musical score for two staves, piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature is 6/8. The music is marked with a forte dynamic 'f' and the instruction 'irès sec'. A red box highlights measures 27 and 28. Below the staves, the instruction 'Senza Ped.' is written. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (6, 3, 2).

Exemplo Musical 3.2.9: Villa-Lobos, *O Cachorrinho de Borracha*, latido, compassos 27 ao 30. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Seguindo, a próxima subseção, E6, surge com acordes dissonantes nas duas mãos, em *staccato* seco, os acentos na mão esquerda são reforçados pela simultaneidade dos intervalos da mão direita e estabelece um ambiente de suspense, sugerindo que o confronto entre o boi rosnando e o lobo latindo voltou a ser uma caçada, mas cautelosa e às espreitas. A parte superior da mão direita realiza uma melodia basicamente composta da nota Sol prolongada, por vezes antecedida por um caminho melódico anacrústico (ver Exemplo Musical 3.2.10).

The image shows a musical score for two staves, piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The time signature is 6/8. The music is marked with a forte dynamic 'f' and the instruction 'Marche (M. 120 = ♩)'. A red box highlights measures 122 and 123. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5).

Exemplo Musical 3.2.10: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, E6, trecho suspensivo, compassos 122 ao 125. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

Após esta subseção, a seção A inicial é recapitulada, porém sem repetir as duas últimas subseções, e segue para a *coda*. A *coda* desenvolve o motivo das notas repetidas, ainda com padrões irregulares de agrupamento de notas. Desta vez as mãos não se separam entre notas pretas e brancas, mas permanecem nas notas brancas. O motivo é adensado com o dobramento de

notas na mão direita em *crescendo molto*, *crescendo sempre* e um *crescendo animando* indicados (ver exemplo musical 3.2.11).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 163-165) includes the instruction 'a Tempo I?' and 'accelere'. The second system (measures 166-170) is marked 'molto' and 'cresc. sempre'. The third system (measures 171-175) is marked 'cresc. animando'. The notation is dense with many notes and rests, typical of Villa-Lobos's style.

Exemplo Musical 3.2.11: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R5, *coda*, compassos 163 ao 175. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

A perseguição vai se tornando cada vez mais tensa e agitada. No compasso 177, as mãos tomam direções opostas e, com mais uma indicação de *crescendo*, atingem os extremos do piano em *fortississimo*, a mão esquerda tocando o Si oitavado e a mão direita tocando um *cluster*, e esse ataque se repete prolongado com a figura da mínima, e o fluxo de notas é interrompido abruptamente. A presa está encurralada. Em seguida, uma pausa para as duas mãos. É a primeira vez na peça inteira que se tem uma pausa de mais de um tempo. A pausa é impactante e o silêncio suscita uma aflição e apreensão para o que virá depois (ver Exemplo Musical 3.2.1.12).

The image shows a single system of musical notation for piano, measures 176-179. It features a complex rhythmic pattern with many notes and rests. A red box highlights a section of the score. The notation includes dynamic markings like 'fff' and 'In main a plat'. The score is dense and complex, typical of Villa-Lobos's style.

Exemplo Musical 3.2.12: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R5, *fluxo interrompido*, compassos 176 ao 179. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

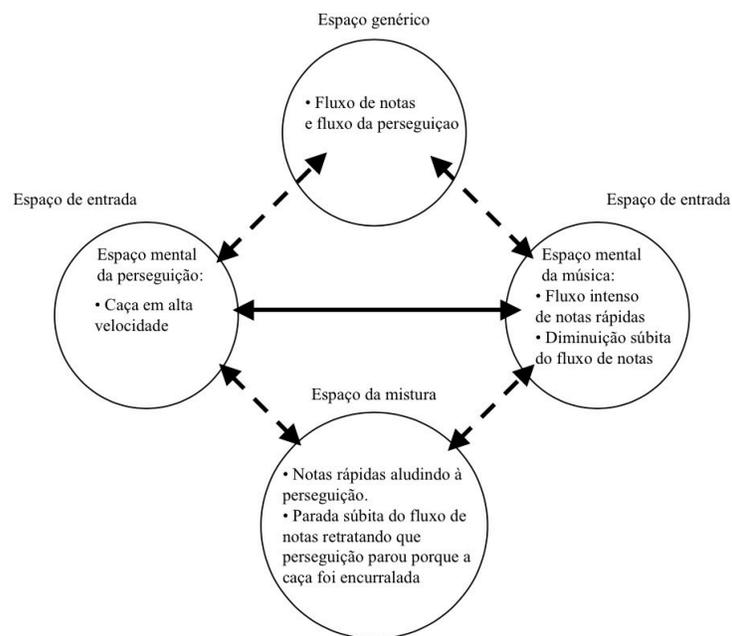
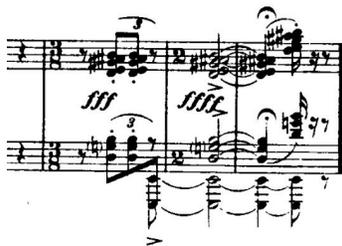


Figura 3.2.7: RIC do encurralamento da presa.

O silêncio é seguido por sonoros acordes dissonantes e uma oitava grave na nota Mi, visto por Queiroz (2013) como uma longa resolução que se estendeu desde o Si que abre a peça, dominante, até a tônica Mi (ver Exemplo Musical 3.2.13). Ele ainda metaforiza essa ideia como se a caça do lobo lograsse êxito no fim, ao abater a presa. Os ataques anteriores sempre vinham preparados por uma anacruse e culminavam em um único acorde forte, que não se repetia, e retomava o fluxo de notas. No fim da peça, o ataque irrompe do silêncio, é repetido duas vezes no mesmo registro, uma terceira e última repetição é realizada uma oitava acima e encerra-se peça. De fato, os acordes finais soam ásperos e conclusivos, não há dúvidas de que o *Lobosinho* abocanhou o *Boisinho*.



Exemplo Musical 3.2.13: Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*, R5, ataque final, compassos 179 ao 181. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

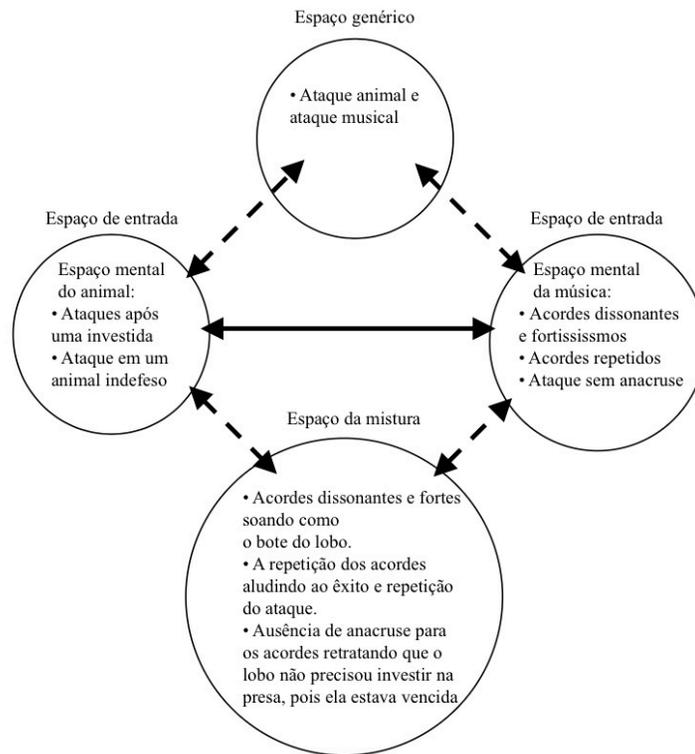


Figura 3.2.8: RIC bote final.

A dificuldade da perseguição realizada pelo *Lobosinho* é transmitida para o músico. A peça exige força, destreza, agilidade e resistência do pianista, que precisa estar tecnicamente bem preparado para poder executá-la satisfatoriamente. É interessante notar na *Prole do Bebê n.2* que as metáforas entre o título das peças e as músicas se estendem para às mãos do pianista. No *Camundongo de Massa*, as mãos se movimentam rapidamente e em “passos” curtos, tal qual um rato. No *Cachorrinho de Borracha*, as mãos do pianista se esticam em posições abertas e desconfortáveis, fazendo, às vezes, intervalos que vão se expandindo aos poucos até que a mão não agüente mais e tenha de saltar. No *Cavalinho de Pau*, o galope, além de audível, é visível na movimentação das mãos. No *Boisinho de Chumbo*, o peso do material é sentido pelo pianista ao precisar usar bastante força e vigor para atingir a densidade sonora da peça e as oitavas que representam as chifradas parecem ser o músico atacando o piano. No *Lobosinho*, a resistência do pianista é testada num fluxo de notas constante, tal qual em uma perseguição, nos acordes em movimentos rápidos e violentos, por vezes atacados em *fortissimo*, de uma distância considerável do teclado, as mãos do pianista mimetizam a velocidade feroz dos ataques dos lobos.

As duas suítes abrem caminhos para se estabelecer relações entre material e bichinho ou boneca, dependendo da *Prole*, com a partitura, possibilitando ampliar a concepção musical das

peças. A busca de relações se estende principalmente a trechos musicais que não são claramente descritivos - como, por exemplo, o latido dos quatro últimos compassos da peça *O Cachorrinho de Borracha*, ou o galope inicial d'*O Cavalinho de Pau* -, trechos que possam ser enriquecidos interpretativamente com relações textuais. Neste âmbito, tanto o *Lobosinho* quanto o *Boisinho* se mostraram fonte rica para relações metafóricas entre os títulos e o conteúdo musical das partituras.

Como bem notou Silveira, “o modelo de *Cruzamento de Mapeamento de Domínios* se mostra muito eficiente para relações de distintas naturezas e seus resultados se mostram produtivos por não fecharem as portas a outras possibilidades de interpretação” (2012, p.133). A caçada do *Lobosinho* poderia ter se desenvolvido de outras formas, a aparição do *Boisinho* poderia ter sido apenas um *cameo*⁷² e não uma identificação da presa. Poderiam, também, ter sido retratadas outras características do lobo que não apenas a de predador. Ainda, em uma pesquisa com maior escopo, outras relações entre os animais que constituem a suíte *Prole do Bebê n.2* poderiam ser propostas e discutidas.

⁷² Termo em inglês para descrever aparição cinematográfica muito breve de uma atriz ou ator.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A papel da metáfora nas obras de Villa-Lobos é de suma importância e representa uma possibilidade infinita de discussões. Como visto durante o trabalho, muitas peças carregam títulos imaginativos que possibilitam o estabelecimento de metáforas musicais. Por ser o compositor mais proeminente do cenário erudito brasileiro, muitas pesquisas foram e ainda estão sendo voltadas ao estudo de suas obras e de sua figura como compositor. O vasto material bibliográfico produzido até então estreita os possíveis caminhos de pesquisas autorais, mas que, devido a seu extenso corpo de obras, está distante de ser saturada. O que não é o caso da biografia do compositor, havendo pouco espaço para ser incrementada com informações novas. Deste modo, a biografia utilizada aqui foi delimitada com o objetivo de direcioná-la para a relação de Villa-Lobos com as crianças, tema amplo desta pesquisa. O intuito do recorte biográfico foi o de explicar elementos comportamentais e composicionais que pudessem esclarecer e facilitar a compreensão das metáforas trabalhadas aqui.

Um levantamento quantitativo das obras pianísticas de Villa-Lobos demonstrou que a maioria delas são relacionadas com o universo infantil, tanto quantitativamente quanto na duração absoluta das obras. O paralelo traçado entre outros compositores que dedicaram músicas para crianças possibilitou também compreender os olhares distintos de como cada um deles observavam as crianças. Villa-Lobos figura no posto do compositor que conseguiu retratar as crianças além da observação externa dos adultos, que as estereotipa e reduz ao lúdico apenas, sem considerar seus dramas internos. Ele foi capaz de revelar os pensamentos férteis e fantasiosos que habitam as mentes infantis.

A exposição das peculiaridades do ciclo *A Prole do Bebê n.2* evidenciaram as suas qualidades e sua importância no repertório pianístico. É um ciclo longo, com duração média de trinta minutos, de difícil leitura e execução e demanda um pianista técnico e mentalmente bem preparado, capaz de dominar cada um dos bichinhos. A divisão do ciclo em nove pequenas peças faz com que elas sejam frequentemente tocadas individualmente e são raros os pianistas que executam a obra na íntegra.

A metáfora conceitual em música, base desta pesquisa, se demonstrou um campo profícuo para pesquisas do gênero. Relações entre texto e música existem há muito tempo, os músicos as incorporaram de tal forma que as utilizam natural e cotidianamente, exatamente como Lakoff e

Johnson demonstraram a presença de outros tipos de metáforas conceituais envolvendo domínios distintos. O estudo da metáfora explica também o por quê de certas metáforas serem mais efetivas que outras, pois o *princípio de invariabilidade* pressupõe que os *esquemas de imagens* de cada domínio não podem ser alterados durante o mapeamento das ideias.

Zbikowski sistematizou a aplicação da metáfora conceitual em música, provendo uma ferramenta útil e eficiente para o músico expor em detalhes o caminho percorrido ao estabelecer determinada metáfora. A exposição sistematizada destas escolhas pelo esquema da *Rede de Integração Conceitual*, além de fornecer uma forma resumida da metáfora, auxilia no debate, ampliação e contestação das metáforas estabelecidas. A sabatina contribui para a consolidação da metáfora ao passo que, ao expor possíveis falhas, permite correções e fortalece as argumentações envolvendo a metáfora.

Por fim, a aplicação da metáfora conceitual nas duas peças da *Prole n.2, O Bozinho de Chumbo e O Lobosinho de Vidro*, revela que o intérprete poderá embasar suas opções de acordo com a imagem metafórica da peça construída por ele. Não se trata de afirmar que existe uma maneira definitiva de se interpretar uma peça, todavia, o músico deve estar ciente de que suas opções podem direcionar o ouvinte para sua concepção. Escolhas de toques, articulações, variações na agógica e dinâmica têm efeito direto na execução da obra. O sucesso da preferência por determinados caminhos interpretativos será diretamente proporcional ao quão melhor esta estiver em sintonia com o interesse do músico.

Para os músicos interessados em conhecer as peças, é interessante que as ouçam primeiro para depois entrar em contato com metáforas realizadas. Desta forma, o sujeito estará livre de influências externas e de um olhar enviesado. Após audição ou estudo, pode-se confrontar as ideias com as de outrem e, então, optar por incorporar o que achar válido ou fortalecer seus argumentos para discordar e descartar outras ideias. Obviamente, isso é apenas uma sugestão, não uma regra.

A expansão desta pesquisa para as outras peças do ciclo é um passo seguinte mais que desejável. Certamente um entendimento aprofundado das peças irá auxiliar na compreensão do ciclo como um todo e na construção de uma concepção mais ampla da obra. A citação do *Bozinho* feita por Villa-Lobos no *Lobosinho*, instiga uma busca por outros elementos comuns a mais de uma peça. É como se Villa-Lobos, em seu modo criança de ser, provocasse o

ouvinte/intérprete, ao término do ciclo, a repeti-lo *da capo al fine* em busca de novas relações entre os bichinhos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- ÁVILA, Marli B. *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.
- BARRENECHEA, Lúcia S. *Heitor Villa-Lobos' Hommage à Chopin: a musical tribute*. Tese de Doutorado. University of Iowa. Iowa, 2000.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. Conceptual blending, form and meaning. In: *Recherches en communication: sémiotique cognitive, n.19*, 2003. p. 57-86.
- FELICISSIMO, Rodrigo Passos. *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia no. 6 de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- FISCHER, Edwin. *Beethoven's Pianoforte Sonatas: a guide for students and amateurs*. London: Faber and Faber, 1959.
- GIBBS, R.W. Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world. In: GIBBS, R.W; STEEN, G. (Orgs.). *Metaphor in cognitive linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 1997. p. 145-166.
- 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 de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2007.
- GROVE. *Dictionary of Music and Musicians*. Philadelphia: Theodore Presser Company, 1916.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: *Mana 9(1)*, p. 81-108, 2003.
- HEWITT, Angela. *Bach Performance on the Piano*. Londres: Hyperio Records, 2008. 2 DVDs (210 min), color.
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. New York: Oxford University Press, 2005.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: the bodily basis of the meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than Cool Reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda, 1968.

MAGALHÃES, Homero R. *A obra pianística de Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). São Paulo, 1994.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MENDONÇA, Gustavo da S. F. de. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2006.

MERHY, Silvio Augusto. O sistema de dissonâncias na Prole do Bebê n.2 de Villa-Lobos. In: *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos – USP*, p. 141-147. São Paulo, 2009.

MESQUITA, Marcos J. C. Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos. In: *Revista Opus 12*, p. 66-79, 2006.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. MinC/IBRAM. Rio de Janeiro, 2009.

NETO, José Borges. Música é linguagem?. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. IX, out. 2005. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr9-1/borges.html>. Acesso em 07 jan 2016.

NEUHAUS, Henrich. *The Art of Piano Playing*. Amersham: Kahn & Averill, 2015.

NIECKS, Frederick. *Programme Music in the Last Four Centuries: a contribution to the history of musical expression*. New York: Haskell House Publishers, 1969.

PATEL, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERSONE, Pedro. O Tratado das Paixões da Alma' e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII. In: *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, 4, p 23-45, 1991.

PILGER, Hugo. Aspectos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, p. 758-767. Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2012.

_____. *Aspectos técnicos e idiomáticos do violoncelo na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2015.

QUEIROZ, Rodrigo M. *A Prole do Bebê n.2 by Heitor Villa-Lobos: an analytical approach*. Tese de Doutorado. University of Connecticut. Connecticut, 2013.

RINK, John; SAMSON, Jim. *Chopin Studies 2*. New York: Cambridge University Press, 2006.

SALLES, Paulo de Tarso. As Três Marias de Villa-Lobos. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e artes Musicais (SINCAM)*, p. 107-114. Curitiba, 2005.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011

SANTOS, Marco Antonio C. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Editora Massangana, 2010.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVEIRA, Ronal X. *Aurora Para Piano E Orquestra De Almeida Prado E A Metáfora Do Amanhecer*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2012.

SLOBODA, John. *Exploring The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

STEEN, Gerard J. The contemporary theory of metaphor – now new and improved!. In: GONZÁLVEZ-GARCIA, Francisco; CERVEL, María Sandra P.; HERNÁNDEZ, Lorena P. *Metaphor and Metonymy revisited beyond the Contemporary Theory of Metaphor*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2013. p. 27-65.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Stravinsky. In: *Revista Do Brasil*, ano 4, n.1, p. 101-106. Rio de Janeiro, 1988.

TANAKA, Atau. Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments. In: WANDERLEY, Marcelo M; BATTIER, Marc. *Trends in Gestural Controls of Music*. Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. p. 389-406. Paris, 2000.

TONI, Flávia C. Mário de Andrade e Villa-Lobos. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.27, p. 43-58. São Paulo, 1987.

VEREZA, Solange Coelho. Metáfora e Argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva. In: *Linguagem em (Dis)curso*. LemD, v. 7, n.3, p. 487-506, set./dez., 2007.

VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, Daniel. O Lobosinho de Vidro de A Prole do Bebê n. 2, de H. Villa-Lobos: a audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo para uma performance. In: *Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. p. 1-12. Curitiba: ArtEmbap, 2012.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Prole do Bebê n.2*: W180. Paris: Max Eschig, 1927. 1 partitura (58 p.)
Piano

WATSON, Derek. *Liszt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Revista Textos do Brasil*, n.12, p. 78-85. Brasília, 2006.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: cognitive structure, theory, and analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

ANEXOS

Anexo A – Partitura d'O Bozinho de Chumbo

2

à Aline van BÄRENTZEN

Próle do Bêbé. N.º 2
La Famille du Bêbé – Baby's Family

SECOND SERIES
OS BICHINHOS

Les Petites Bêtes — The Little Animals

6. O bozinho de chumbo

Hector Villa-Lobos

Le petit boeuf de plomb

The Little Tin Ox

Un peu modéré (M: 80: J)

PIANO

mf sec

8va bassa

M. G.

8va bassa

M. G.

M. G.

8va bassa

M. G.

cresc. anim.

Tempo I^o
p et très lié

3 3 *p*
gliss. 3 *gliss.*

8

cresc. *pouco* *a* *pouco*
gliss. 3 *rf* 3 *rf*

8

3 *gliss.* 3 3

8

anim. 3 8 6

4

Très vif (M 160 : ♩)

8^{va}
 Musical score for the first system of 'Très vif'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *fff* and includes an 8^{va} (octave) marking. The tempo is indicated as 'Très vif' with a metronome marking of 160 quarter notes per minute.

poco a poco tornando

Musical score for the second system of 'Très vif'. It continues the grand staff notation. The tempo is marked 'poco a poco tornando'. The system concludes with a series of *fff* markings and a fermata over the final notes.

al Tempo I? (M: 80 : ♩)

Musical score for the third system of 'Très vif'. The tempo changes to 'al Tempo I?' with a metronome marking of 80 quarter notes per minute. The system includes a *gliss.* marking in the bass line and a *sec* (secco) marking. The bass line is labeled '8^{va} bassa'.

Musical score for the fourth system of 'Très vif'. It continues the grand staff notation. The bass line is labeled '8^{va} bassa'.

Musical score for the fifth system of 'Très vif'. The system includes a *Chanté mf* marking in the bass line and a *p* (piano) marking. The bass line is labeled '8^{va} bassa'.

The musical score consists of five systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Performance markings include *pp vite*, *sfz*, and *pp3*. The second system continues the piece with markings for *vite*, *rfz*, *pp3*, and *rall.*. The third system is marked *a Tempo* and includes *rall.*, *pp*, *mf*, and *pp3*. The fourth system is characterized by *gliss.* markings and dynamic changes from *p* to *mf* to *ff*, with *cresc.* and *animé* instructions. The fifth system concludes with *allarg. 3* and triplet markings.

6

Lent (M: 69 : ♩)
f très en dehors

pp
p

bien chanté

pp
mf

cresc. ed animato poco a poco

cresc. animato
ff
cresc. allarg.

Grandioso (M: 60. ♩.)

The first system of the musical score consists of four measures. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Grandioso' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The first measure is marked with a forte dynamic (**fff**). The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are also some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

The second system of the musical score consists of four measures. It continues the grand staff notation from the first system. The dynamics are marked as *rit.*, *mf*, *a Tempo dim.*, *e rall.*, and *poco a poco rit.*. The tempo markings indicate a change from the initial grandioso tempo to a more moderate tempo, followed by a gradual slowing down. The notation includes various rhythmic values and rests. Below the staff, there are markings for the bass clef: *8va bassa...* in the second, third, and fourth measures.

The third system of the musical score consists of four measures. It continues the grand staff notation. The dynamics are marked as *p*, *dim. toujours*, and *ppp*. The tempo markings include *p en dehors* and *pp*. The notation includes various rhythmic values and rests. Below the staff, there are markings for the bass clef: *8va bassa...* in the first, second, and fourth measures, and *ppp* in the fourth measure.

Anexo B – Partitura d'O Lobosinho de Vidro

à Aline van BÄRENTZEN

1

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

9. O lobosinho de vidro

Le petit loup en verre

The Little Glass Wolf

1 **Presque vif** (M: 108:♩)

PIANO

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**

ff *fff* *toujours*

12

égaleme fort, très rythmé et bien serré

2

15 *a Tempo*

18

22

26 *Un peu moins*

ff *juste en mesure*

très mesuré

fff *toujours également fort et très rythmé*

29

31 **Vir** **a Tempo I?**

crescendo

34

39 **Très peu rall.**

ff

42 **Un peu moins**

45

4

48 a Tempo I?

Musical score for measures 48-51. The piece is in 2/2 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *ff* with accents.

52

Musical score for measures 52-55. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Measure 53 features a triplet in the right hand. Dynamic markings include *ff* with accents.

56

Musical score for measures 56-59. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff* with accents.

Un peu martial (m: 88 - d)

60

Musical score for measures 60-63. The tempo and character change to 'Un peu martial' (m: 88 - d). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include *ff* and *mf*.

64

Musical score for measures 64-67. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamic markings include *mf*, *cresc.*, and *ff*.

6

83 Un peu martial (Comme avant)

86 *cresc.*

89 *mf* *ff* *mf*

92 *ff* *ff* *ff*

95 *ff*

113 **Moins animé** (M. 144: ♩)

Musical score for measures 113-115. The piece is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a heavy, expressive character. The right hand plays chords with triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *Lourd*. Performance instructions include *animé* and accents.

Musical score for measures 116-118. The piece continues with a similar heavy character. The right hand features triplets and glissandos. Dynamics include *mf* and *rf*. Performance instructions include *Lourd* and *animé*.

Musical score for measures 119-121. The piece continues with a similar heavy character. The right hand features triplets and glissandos. Dynamics include *mf* and *rf*. Performance instructions include *animé*.

122 **Marche** (M. 120: ♩)

Musical score for measures 122-123. The piece is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a rhythmic, march-like character. The right hand plays chords with triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rf*.

124

Musical score for measures 124-125. The piece continues with a similar rhythmic character. The right hand plays chords with triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rf*.

126 9

Musical score for measures 126-127. The piece is in 7/8 time. Measure 126 features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 127 continues this pattern with a dynamic marking of *ff* and the instruction *en dehors*.

128

Musical score for measures 128-129. Measure 128 contains dense sixteenth-note passages in both hands. Measure 129 features a more melodic line in the right hand and a bass line with triplets.

130

Musical score for measures 130-132. Measure 130 has a dynamic marking of *ff* and *M.G.* (Mezzo-Grande). Measures 131 and 132 continue with similar rhythmic patterns and dynamics.

133

Musical score for measures 133-135. Measure 133 starts with *ff cresc.* and ends with a *Tempo I^o* marking. Measures 134 and 135 are marked *rapide* and *mf*.

136

Musical score for measures 136-140. This section consists of five measures of rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes.

10

Très peu rall.

141

Un peu moins

144

147

a Tempo I?

150

cresc. poco a poco

155

Un peu moins

Musical score for measures 160-162. The piece is in 3/4 time and features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns in both hands. The dynamic is marked *fff*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 163-165. The tempo changes to *a Tempo!*. The music includes a section marked *acceléré* and ends with a *cresc.* marking. The texture continues with intricate rhythmic patterns.

Musical score for measures 166-170. The tempo is marked *molto*. The music features a steady, rhythmic accompaniment with a *cresc. sempre* marking. The texture is more homophonic than the previous sections.

Musical score for measures 171-175. The tempo is marked *animando*. The music continues with a consistent rhythmic pattern and a *cresc.* marking. The texture remains homophonic.

Musical score for measures 176-180. The music features a section marked *fff la main a plat*. The texture becomes more complex with triplets and sixteenth-note patterns. The dynamic is *fff*. The key signature changes to one flat.