

PROLE DO BEBÊ Nº2, BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO E ANÁLISE DOS EFEITOS SONOROS DE A BARATINHA DE PAPEL E DE O GATINHO DE PAPELÃO

autora: Carla Gorni
e-mail: carlagorni@hotmail.com
orientadora: Prof^a. Salomea Gandelman

1 Breve contextualização histórica e estilística da coleção.

A *Prole do Bebê nº 2* de Villa-Lobos, com o subtítulo *Os Bichinhos*, constitui um ciclo de nove peças para piano solo (*A baratinha de papel, O gatinho de papelão, O camundongo de massa, O cachorrinho de borracha, O cavalinho de pau, O boisinho (sic) de chumbo, O passarinho de pano, O ursozinho de algodão e O lobosinho de vidro*), independentes entre si, de grande dificuldade técnica e interpretativa, cada uma envolvendo questões específicas, razão porque raras vezes é integralmente executada. Como escreve Merhy¹ “a impulsividade e o jorro espontâneo são [suas] características predominantes”. Seu porte e importância são consagrados tanto na literatura para piano no Brasil como no exterior (vários pianistas nacionais e internacionais já lhe dedicaram estudo, performance e gravação).

Vale ressaltar o profundo interesse de Villa-Lobos pelo mundo infantil, assim como sua cuidadosa observação desse universo. O compositor dedicou às crianças várias outras obras como: *Brinquedo de roda* (1912), *Petizada* (1912), *Suíte Infantil* (1912), as *12 Cirandinhas* (1925), *Histórias da Carochinha* (1919), *Fábulas Características* (1914), o *Carnaval das Crianças* (1919) onde ele também recorre a animais como o cuco, o rato, o gato e a araponga, além da própria *Prole do Bebê nº 1* (1918). Mas é importante lembrar que nem todas as obras que ele compôs inspiradas no universo infantil, destinam-se a executantes-mirins, como por exemplo, as *Cirandas* (1926) e a própria *Prole do Bebê nº 2* (1921-1927).

A última é, como escrito por Souza Lima², muito mais complexa que a primeira, e também bastante sarcástica, já que os títulos sugerem uma inocência, ternura e simplicidade que contradizem sua estruturação, elaborada por complexos processos rítmicos, de harmonização e de criação de texturas. A ausência de pretensão dos títulos é pura ironia do compositor que também sofisticou em alto grau a dinâmica, as articulações, as acentuações e a agógica.

¹ MERHY, Silvío. *O sistema de dissonâncias da Prole do Bebê nº 2*. III Encontro Nacional de Pesquisa em música. BH: UFMG, 1989, p. 3.

² SOUZA, Lima. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: Mec/Dac, 1976, p. 44.

As citações de Arnaldo Estrella³ e de Homero de Magalhães⁴, apresentadas a seguir, oferecem uma visão geral da natureza e complexidade da obra:

O ambiente sonoro afasta-se definitivamente da sensualidade debussista; e o compositor, através de uma rítmica estimulada por acentuações imprevistas, de uma nitidez percussiva e de uma atonalismo mais ousado, enfileira-se entre os vanguardistas contemporâneos, aproximando-se de Stravinsky, Prokofiev e Bártok sem que esse paralelismo incorra em perda da substância nacional e das características pessoais. (Estrella, apud HORTA, 1987, p. 38).

Esta série, como bem lembra Souza Lima, é muito mais rica e também mais irônica e sacástica. O que tem a Prole do Bebê nº 1 de simples em suas miniaturas delicadas e às vezes ao alcance do adiantamento musical das crianças, tem a Prole nº 2 de complicada e elaborada. Há algo de maquiavélico no fato de Villa-lobos considerar “animaizinhos” de tão colossais proporções como fazendo parte da família do bebê (...). As dificuldades técnicas deste ciclo são realmente muito grandes; estes bichinhos metem medo em qualquer criança e são brinquedos da criança grande Heitor Villa-lobos (...) A Prole do Bebê nº 2, apesar da escrita carregada, ainda conserva a influência francesa, mas é mais rude, dura e seca, à Stravinsky. (Magalhães, 1994, p.210).

É comum em Villa-Lobos, encontrarmos problemas quanto à veracidade das datas⁵. Na partitura da segunda Prole consta que ela foi composta em 1921. No entanto, o ciclo foi dedicado à pianista Aline van Barentzen, que o compositor conheceu na Europa, ou seja, depois de 1921, e que só estreou a obra em 1927. Outras indagações - porque essa coleção não teria sido executada na Semana de Arte Moderna, já que alguns pianistas como, por exemplo, Guiomar Novaes e Antonieta Rudge poderiam tê-lo feito; e a razão do compositor não a ter mostrado para Rubinstein (1887-1982), em 1922, quando este esteve no Brasil -, reforçam a dúvida sobre a datação. Segundo Peppercorn “algumas de suas obras têm datas de composição bem anteriores àquelas em que, de fato, foram escritas, embora seja bem possível que alguns esboços tenham sido feitos muitos anos antes.”⁶

Ademais, 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.

Considerando as questões abordadas, 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, ano de sua estréia.

³ Comentário de Arnaldo Estrella in HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos; uma introdução*, Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1987, p. 38.

⁴ MAGALHÃES, Homero de. *A Obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado: Instituto de Artes da UNESP, 1994, p. 210.

⁵ BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos; the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994, os. 165 e 166.

⁶ “some of his works bear na early compositional date, but in all likelihood were written at a later date, though, if at all, sketches may have been written many years before”. PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos – The Music*: EUA Pro?am Music Resources Inc, 1991, s/n, s/d.

A série foi composta na fase mais profícua do compositor, a da vanguarda modernista. Juntamente com a segunda *Prole do Bebê* estão suas maiores obras, como os *Choros* (1920-1930), o *Rudepoema* (1921 – 1926), o *Noneto* (1923) e os *Doze estudos para violão* (1929-1963).

Neste ciclo, o pianista enfrenta, em igual proporção, dificuldades técnicas e interpretativas, pois cada peça faz alusão ao animal do título, ou ao material de que é feito o bichinho. Quanto a isso menciona Anna Stella Schic⁷: “a execução pianística, deve, pois, obedecer a uma representação infantil de um elemento do animal que a criança faz viver na sua imaginação. Não se descreve um determinado bicho, se o representa figurado”.

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

O estudo deste ciclo é fonte de múltiplos conhecimentos para o instrumentista. Sua performance apresenta dificuldades de leitura (rítmica complicada, harmonias inesperadas, texturas de até 6 vozes e grande especificidade nas indicações de dinâmica); de resolução técnica (sua performance exige alto grau de virtuosismo; segundo Souza Lima, o ciclo poderia chamar-se Nove Estudos Transcendentais) e de interpretação (os climas devem ser bem definidos, sugerindo a imagem do animalzinho-título da peça ou do material que o forma).

Considerando a interpretação musical um trabalho de recriação, como escreve Sandra Abdo⁸, através dos dados da partitura, da contextualização histórica da obra e do recorte e análise dos efeitos sonoros, esse trabalho visa contribuir para a criação de uma interpretação convincente e original, embasada na elaboração de uma imagem estética nítida e bem delineada.

O recorte dos efeitos é um tanto subjetivo já que sua percepção depende da fantasia imagética do pianista. Diferentes intérpretes podem descobrir diferentes pistas interpretativas alusivas aos bichos, segundo seus próprios pontos de vista. Há nesse aspecto uma

⁷ SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: o Índio Branco*, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1989, p.113.

⁸ ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. PER MUSI, Belo Horizonte, Vol. 1, 2000, p. 16-24.

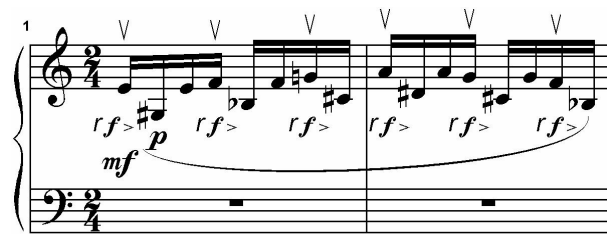
flexibilidade grande porque estamos tratando de interpretação, de recriação, mesmo que apoiados pela “objetividade possível” dos dados da partitura e da contextualização histórica.

A seguir vamos apresentar o recorte dos efeitos sonoros de *A baratinha de papel* e de *O gatinho de papelão*, acompanhados de sua respectiva análise imagética apoiada em dados de agógica, dinâmica, textura e do caráter musical.

2 Os efeitos sonoros de *A baratinha de papel*.

A peça é binária, sua primeira seção (cs. 1 a 50) se apresenta como um prelúdio para a segunda (cs. 51 a 79), onde aparece a canção folclórica “Fui no tororó” (cs. 53 a 78).

Os principais elementos constitutivos da peça são: *ostinato* atonal (cs. 1 a 2), (Exemplo 1) e dois temas - o primeiro (Exemplo 2), no pólo de dó maior, apresentado pela mão esquerda (cs 5 a 18, 35 a 46), e depois pela direita, sutilmente variado (22-30); e o segundo, em fá # maior, a canção folclórica citada (cs. 53 a 78).



Exemplo 1. *A baratinha de papel*, cs. 1 a 2 - *Ostinato*.

The image shows a musical score for the first theme of 'A baratinha de papel' by Villa-Lobos, measures 5 to 18. The score is in G major and features a complex, irregular rhythmic pattern in the right hand. The left hand has a steady accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *r.f.*, *f*, *cresc. e molto*, *affret.*, and *fff*.

Exemplo 2. *A baratinha de papel*, cs. 5 a 18 - 1º tema, em pólo de dó maior, movimentação irregular da baratinha.

Villa-Lobos confere especial atenção à construção dos *ostinatos* que, muitas vezes perpassam toda a peça e desempenham a função de elemento integrador, já que a obra, geralmente atonal ou politonal, não conta com a lógica do discurso narrativo do tonalismo diatônico.

No *ostinato* de *A baratinha de papel* (como em outros), o teclado é aproveitado topograficamente, explorando determinado tipo de simetria entre teclas brancas e pretas, sem conformação rigorosa de intervalos (Souza Lima, 1968, p.44). Esse *ostinato*, gerador de efeito motóreo, é constituído por dezesseis notas das quais emergem duas vozes: a mais grave é uma escala pentatônica nas notas pretas, tocada com os polegares, e a mais aguda, formada por notas brancas (escala diatônica), é tocada com o terceiro, quarto e quinto dedos da mão direita do pianista (ou 2º e 1º da esquerda).

As variações da agógica da peça - *Quasi Lento*⁹, para a 1ª seção, na qual aparecem *molto affret.* e *a Tempo* (indicações repetidas na 3º subseção); e *Menos*, para a 2ª seção, onde ocorre uma aceleração natural (cs. 68 a 79), provocada pelas sextinas na mão esquerda, seguida de um *Pouco allarg.*, que direciona a música para o *a Tempo* do final - podem aludir à movimentação inconstante do inseto.

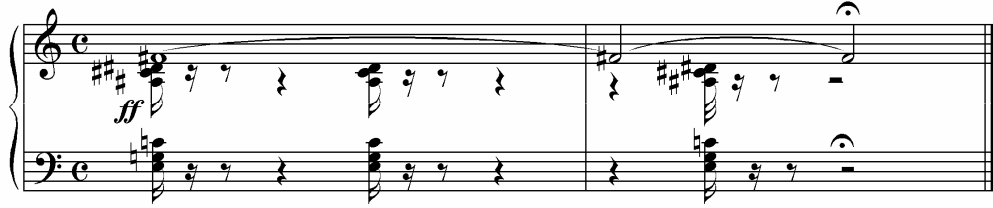
Além da instabilidade trazida pela agógica, a polirritmia entre o *ostinato* pendular e o primeiro tema (c. 5, 23 ou 35) pode sugerir a hesitação do bichinho quanto ao rumo a tomar, efeito associado ao momento em que o inseto para (cs. 6.1 ou 36) na nota de maior duração que as três precedentes na esquerda, e depois decide o caminho a seguir. O *acelerando*, *crescendo*, sucessiva repetição do final do primeiro tema, cujos valores são diminuídos, e o *glissando* descendente geram efeito de aceleração do movimento do pequeno animal. Os fatores apontados podem sugerir a corrida desenfreada da barata em uma determinada direção, logo após o momento de indecisão anterior. As repetições das notas graves, após o *glissando* (fá -1 no c. 14 ou ré -1 no c. 44) soam como o fim da correria e uma repentina estaticidade, simulando a irregularidade da movimentação do inseto. (ver Exemplo 2).

O *glissando* ascendente seguido dos arpejos de quartas descendentes e depois ascendentes (cs. 66 e 67, Exemplo 3) podem, talvez, emular as mudanças bruscas de direção do movimento do animal.

Exemplo 3. *A baratinha de papel*, cs. 66 e 67 - *Glissando* e arpejos em quartas, mudanças bruscas de direção do movimento do animal.

O contraste entre os acordes secos em trítomos e a nota fá# prolongada, pontua a peça com estaticidade, descrevendo a imobilização da baratinha que, após momentos de indecisão, corridas e mudanças de direção, finalmente para. Outra imagem que se pode formar é a de um esmagamento repentino do animal. (Exemplo 4)

⁹ Villa-Lobos faz, em todas as peças da 2ª Prole, as indicações de andamento em português e francês.



Exemplo 4. *A baratinha de papel*, cs. 78 e 79 - Conclusão com acordes estáticos e percussivos.

3 Efeitos sonoros de *O gatinho de papelão*

O gatinho de papelão também se apresenta em forma binária (A: cs. 1 a 23, B: cs. 24 a 43), e assim como na peça anterior, a melodia folclórica -“Anquinhas” - é apresentada na 2ª seção.

A peça é construída com três elementos principais: *ostinato* (Exemplo 5), e duas linhas melódicas - a primeira, na seção A e a segunda na B, apoiadas por uma base harmônica de acordes em posição larga. (Exemplo 6).



Exemplo 5. *O gatinho de papelão*, cs. 1 a 3 - *Ostinato* em semitons.

The image shows a musical score for piano, measures 24 to 27. The tempo is marked 'Muito lento' and the dynamics are 'p' (piano). The score is in 4/4 time. The melody is supported by wide chords in the bass. The score includes dynamic markings like 'mollemente' and 'p', and articulation marks like accents and slurs. There are also triplet markings in the bass line.

Exemplo 6. *O gatinho de papelão*, cs. 24 a 27 -

Melodia apoiada em acordes largos.

O clima musical dela é bastante diferente do da anterior. As distinções quanto à natureza rítmica dos *ostinatos*, quanto à textura (mais densa na segunda) e à combinação de elementos de agógica, dinâmica e harmonia são alguns dos fatores que contribuem para a diferenciação de caráter nas duas obras.

Em *O gatinho de papelão*, o *ostinato*, na 1ª seção, com duas notas, utiliza apenas movimentos de 2ª ascendente e descendente (ver Exemplo 5). Já na 2ª seção, emprega três ou duas notas, com o mesmo tipo de movimento, ou sucessão de duas segundas descendentes. Síncopes do 1º para o 2º tempo, ou pausa na cabeça do tempo, e indicações freqüentes de *mollement*, *cédez*, *a tempo*, *rall*, *rit. e decresc.*, além da recomendação inicial *vagaroso* e *lentement*, conferem a esse *ostinato*, uma feição lânguida, evocando a preguiça do felino e se reportando a efeitos onomatopaicos sugestivos do miado do gato, como, por exemplo, no contralto do exemplo 6.

O deslocamento por grau conjunto também é observado no baixo e nas linhas melódicas, nas quais os cromatismos são abundantes. A superposição das harmonias largas, da melodia e do *ostinato* central resulta na formação de *clusters*, um típico efeito modernista. (Exemplo nº7). No último acorde da peça, também um cluster articulado na região grave do teclado, o compositor usa dinâmicas contrastantes superpostas (*pp* na mão esquerda e *ff* na direita), produzindo o efeito de um gongo, segundo Souza Lima (1968, p.47). (Exemplo 8).

A musical score for piano, measures 4 to 7. The right hand features a melody with accents and slurs. The left hand has a central ostinato pattern. The combination of the two creates a cluster effect.

Exemplo 7. *O gatinho de papelão*, cs. 4 a 7 - Superposição das harmonias largas, da melodia e do *ostinato* central resultando em *cluster*.

A musical score for piano, measure 43. It shows a single chord in a cluster, marked as 'como um gongo'.

Exemplo 8: último acorde em *cluster*, c. 43 - como um gongo.

A representação do bichinho é construída pela soma dos efeitos sonoros citados, combinados a uma dinâmica que, na maior parte do tempo oscila entre *p* e *mf*, e na qual é freqüente a indicação de decrescendo.

Para Homero de Magalhães, o *glissando* descendente em *f* do compasso 20 (exemplo 9) é, evidentemente, um efeito onomatopaico que reproduz um miado. Caso o pianista confira a ele um som com timbre metálico em dinâmica *f*, além de pedal econômico, minha imaginação imediatamente relaciona o efeito sonoro ao momento em que o gatinho arrepia os pêlos e mostra os dentes tentando atemorizar quem o desafia

A musical score for piano, measures 20 and 21.1. The right hand features a glissando marked 'rapide' and 'f'. The left hand has a melody. The score ends with a dynamic marking of 'rf p'.

Exemplo 9. *O gatinho de papelão*, c. 20 e 21.1 - *Glissando* (sugestão de um miado?).

Já Souza Lima “ouve” um diálogo entre dois bichanos nos compassos 40 a 43, através dos intervalos acentuados de quartas descendentes, em *legato*, na região aguda do instrumento. (Exemplo 10).

The musical score for Example 10 consists of four measures (40-43) in G major, 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a descending quart interval (G4-B3) in a legato style. The first two measures are marked 'a tempo' and the last two 'rall.mpo'. Dynamics are marked as *mf* and *pp* in the first two measures, and *p* and *ff* in the last two. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords. A 'ppp' marking and an '8vb' instruction are present at the end of the fourth measure.

Exemplo 10. *O gatinho de papelão*, cs. 40 a 43 - Efeitos onomatopaicos

O fato de o animal-título produzir sons peculiares e apresentar comportamento rico em maneirismos possibilita uma caracterização explícita, a qual contribui muito para que se delinieie com nitidez a imagem estética da peça. *O gatinho de papelão*, a meu ver, é mais evidentemente descritivo que *A baratinha de papel*.