

## **O Lobosinho de Vidro: a influência do título na construção interpretativa através da metáfora conceitual**

**Antonio Guimarães Neto<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação*

antonionetopiano@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho busca relacionar influências dos títulos e dos subtítulos da *Prole do Bebê no 2* na interpretação musical. A *Prole do Bebe no 2* de Heitor Villa-Lobos tem o subtítulo de *Os Bichinhos* e é composta por nove peças, sendo cada uma nomeada com um bicho no diminutivo e acompanhada por um material de confecção. Em tempos onde músicas instrumentais não são intituladas apenas com termos indicativos da estrutura da peça (como sonata, rondó, trio), os títulos empregados nas obras carregam em si informações que auxiliam na construção da interpretação musical. A relação entre o título e a música se dá de forma recíproca: o título complementa a música enquanto a música complementa o título. O uso de elementos textuais para auxiliar e expandir a compreensão musical é abordada pela teoria da metáfora conceitual, uma extensão da metáfora literária capaz de relacionar domínios distintos. Será utilizado como modelo de análise das metáforas em música as propostas apresentadas por Lawrence Zbikowski em seu 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 partir da correlação do domínio musical com o da literatura. O modelo de Zbikowski será aplicado n' *O Lobosinho de Vidro*, última peça da *Prole n.2*, em busca de compreender melhor a partitura através da metáfora, fornecendo, assim, material de suporte para interpretações futuras de outros pianistas.

**Palavras-chave:** *Prole do Bebê n. 2*, Heitor Villa-Lobos, metáfora conceitual, interpretação musical, piano.

### ***O Lobosinho de Vidro: the influence of the title in an interpretive construction through conceptual metaphor***

**Abstract:** This study aims to explore the relationship between the titles of music pieces, their musical material and the musical interpretation of these pieces. The exploration of this relationship was done through a case study aiming to establish connections between the title, musical material and interpretation of the movement *Lobosinho de Vidro* in Heitor Villa-Lobo's *A Prole do Bebê no.2*. The selection of this piece was motivated by the title of its movements which, unlike the majority of classical music pieces, are not named according to

---

<sup>1</sup> Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup> Lúcia Silva Barrenechea. Bolsista do CNPq.

the structure of the particular composition being named i.e rondo, trio, quartet. The title of its movements all refer to the offspring of a variety of animals, hence the name *A Prole do Bebê no.2* (The offspring of the young no.2). In order to explore the textual and musical relationship between the title and musical material of this piece Lawrence Zbikowski's work was essential, specifically his notion of conceptual metaphors, an extension of the concept of literary metaphors which is able to connect different areas of knowledge. Additionally Zbikowski's theory of Cross Domain Mapping and Conceptual Blending were vital in order to analyze the correlation between the musical piece and its title.

**Keywords:** *Prole do Bebê n.2*, Heitor Villa-Lobos, conceptual metaphor, musical interpretation, piano.

## 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 levem 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 e cada uma foi intitulada com nomes de bonecas no diminutivo que, em sua maioria, são seguidos por um tipo de material, dentre elas Branquinha, a boneca de louça; Moreninha, a boneca de massa; Caboclinha, a boneca de barro; e Polichinelo (única sem a descrição do material). No caso da *Prole do Bebê n.2*, composta em 1926<sup>2</sup>, 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 como, por exemplo, *A Baratinha de Papel*; *O Gatinho de Papelão* e *O Lobosinho de Vidro*.

Os títulos 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 flua e se crie mentalmente contos infantis, com cenários e personagens. Os títulos das duas coleções são acompanhados por um material em cada peça, sendo que a primeira utiliza bonecas como personagens e a segunda, bichos. As bonecas são objetos inanimados e, por não remeterem a nenhuma boneca específica, carregam em si apenas características descritivas generalizadas. Já os títulos da *Prole n.2* proveem vasto material imaginativo, pois bichos detêm qualidades diversas que os definem e os compõem como ser: tamanho, *habitat*, forma de locomoção, temperamento, hábitos, dentre outras.

---

<sup>2</sup> Essa data de composição, a mais provável, é fonte de controvérsia. Para maiores detalhes, ver GORNI, 2007, p.45.

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. Este artigo propõe analisar brevemente a peça *O Lobosinho de Vidro* à luz dos conceitos de metáfora em música. Será utilizado como modelo de análise das metáforas em música as propostas apresentadas 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 partir da correlação do domínio musical com o da literatura.

### Metáfora Conceitual e Mapeamento de Cruzamento de Domínio

Trabalhar com traços semânticos comuns entre duas palavras é típico da figura de linguagem *metáfora*. Não obstante, a metáfora não se restringe apenas à relação entre palavras, como demonstram George Lakoff e Mark Johnson (2003) na sua teoria da *metáfora conceitual*. Eles afirmam que a metáfora conceitual transcende ao uso literário e obtém nova funcionalidade como ferramenta indispensável ao cotidiano no falar, pensar e agir. “Assim, metáforas desta natureza surgem como um processo para se compreender, legitimar social, cognitiva e linguisticamente um domínio de natureza abstrata a partir de outros domínios” (SILVEIRA, 2012, p. 37). Enquanto a metáfora linguística se restringe a exprimir expressões através da linguagem, a metáfora conceitual é um mapeamento entre dois domínios diferentes.

Para demonstrar como essa imersão metafórica é corriqueira, Lakoff e Johnson dão o exemplo da relação entre argumentação e guerra:

ARGUMENTAÇÃO 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 (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 4).<sup>3</sup>

A metáfora conceitual permite, também, fazer relações entre texto e música, e nesse caso, Zbikowski (2002) dá o exemplo do Credo da Missa Papae Marcelli de Giovanni

<sup>3</sup> 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 (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 4). Tradução do autor.

Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Em uma determinada passagem do Credo, Palestrina utiliza o texto “Quem para nós homens, e para nossa salvação, desceu dos céus”<sup>4</sup>.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, Bassus I, and Bassus II. The score is for measures 53 to 58. The lyrics are: '- tem de - scén - dit de cae - - lis.' The music shows a descending melodic line across the voices, illustrating the concept of 'text painting'.

Ex. 1G. Palestrina, Credo da Missa Papae Marcelli. Desceu dos céus, compassos 53 a 58. Fonte: Zbikowski, 2002, p. 64.

Como visto no Exemplo Musical 1, com o emprego da palavra “desceu”, as vozes começam a fazer um movimento escalar descendente. Cristo descendo do céu é, portanto, “pintado” (*text painting*) pela descida em cascata do espaço musical, uma série de sobreposições de movimentos que “abaixam” a escala musical. Esta relação entre o domínio espacial e o domínio musical é o que Zbikowski chama 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”<sup>5</sup> (2002, p.65). E que de acordo com Ronal Silveira (2012), “esta teoria apresentada por Zbikowski visa a possibilidade de relacionar o domínio musical com outros domínios, fornecendo assim uma alternativa para poder justificar as escolhas no que concerne às questões interpretativas de uma obra musical”. 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 - no caso a música - é compreendido em termos do domínio-fonte. Contudo, o domínio-fonte não é compreendido a partir de outro domínio. Mark Johnson propôs que o significado das palavras é fundamentado numa repetição de padrões de experiências corporais. Johnson chamou estes padrões de *Image schemata* ou *esquema de imagem*.

<sup>4</sup> “*Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis*”

<sup>5</sup> “[...] a product of a generalized approach to linguistic metaphor first taken by George Lakoff and Mark Johnson”

Um esquema de imagem é uma construção cognitiva dinâmica que funciona de certa forma como a estrutura abstrata de uma imagem e, assim, conecta juntos 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)<sup>6</sup>.

O esquema de imagem é pré-conceitual, pois é uma abstração. Por exemplo, o conceito de vertical pode ser associado à água enchendo a 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”<sup>7</sup> (Ibidem, p. 69).

O *invariance principle* ou *princípio de invariabilidade* foi pensado por George Lakoff e Mark Turner para explicar por que alguns mapeamentos metafóricos são mais eficazes do que outros. Os mapeamentos não devem ser pautados na imposição da estrutura do domínio-fonte sobre o domínio-alvo, mas, em vez disso, devem estabelecer correspondências entre os dois domínios. Desta forma, o princípio de invariabilidade garante o êxito da metáfora conceitual, pois, na relação entre o domínio-fonte e domínio-alvo, preserva o esquema de imagem latente de cada domínio.

### **Mistura Conceitual e Rede de Integração Conceitual**

O termo *conceptual blending* ou *mistura conceitual* foi desenvolvido por Gilles Fauconnier e Mark Turner (2003) e é definido como sendo 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 emerge uma estrutura que se desenvolve dinamicamente e que conduz a um novo significado. “Assim, o resultado [...] não é a soma de suas partes, mas um novo estado ontológico” (SILVEIRA, 2012, p. 63).

Mistura conceitual é descrita e estudada cientificamente em termos de redes de integração. Em sua forma mais básica, uma *rede de integração conceitual* (*conceptual integration network* - *CIN*) 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 (FAUCONNIER; TURNER, 2003, p. 60).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> The verticality schema is the abstract structure of the verticality experiences, images, and perceptions.

<sup>8</sup> 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.

A CIN é representada visualmente por um gráfico, com círculos representando cada um dos espaços utilizados na mistura conceitual. Zbikowski utiliza a CIN com o personagem *Bisonho*, do desenho animado *Ursinho Pooh*. O *Bisonho* é um burro falante, com características humanas, uma mistura antropomórfica criada por Alan Alexander Milne (1882-1956).

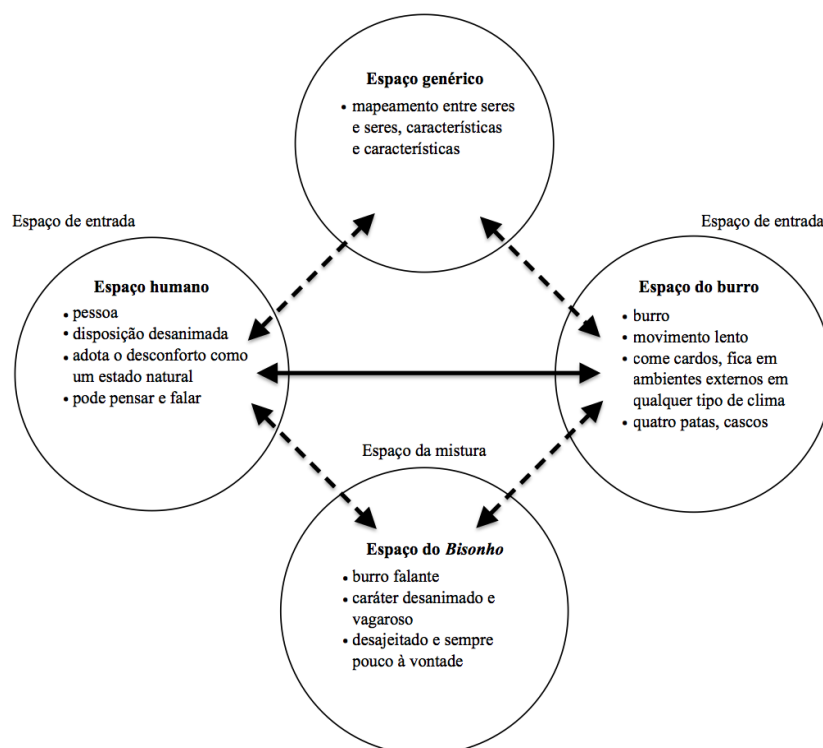


Fig. 1: CIN do Bisonho. Fonte: ZBIKOWSKI, 2002, p. 69.

## Metáfora no Lobosinho de Vidro da Prole do Bebê n.2

Quando se tem um texto como base, como na missa de Palestrina, a metáfora se dá de forma mais fluída e direta. Já com a *Prole do Bebê n.2*, temos como material apenas o título, e se faz necessário uma breve explanação sobre o compositor e obra para se compreender melhor o contexto geral. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), apesar de não ter sido pai, demonstrava grande apreço pelas crianças e o universo infantil; era brincalhão e de caráter alegre, quase infantil (QUEIROZ, 2013, p. 11). As suítes *Prole do Bebê*<sup>9</sup> são visivelmente uma homenagem do compositor ao universo infantil<sup>10</sup>. Como visto anteriormente, os títulos das *Proles* são compostos por uma boneca ou bichinho e seu material.

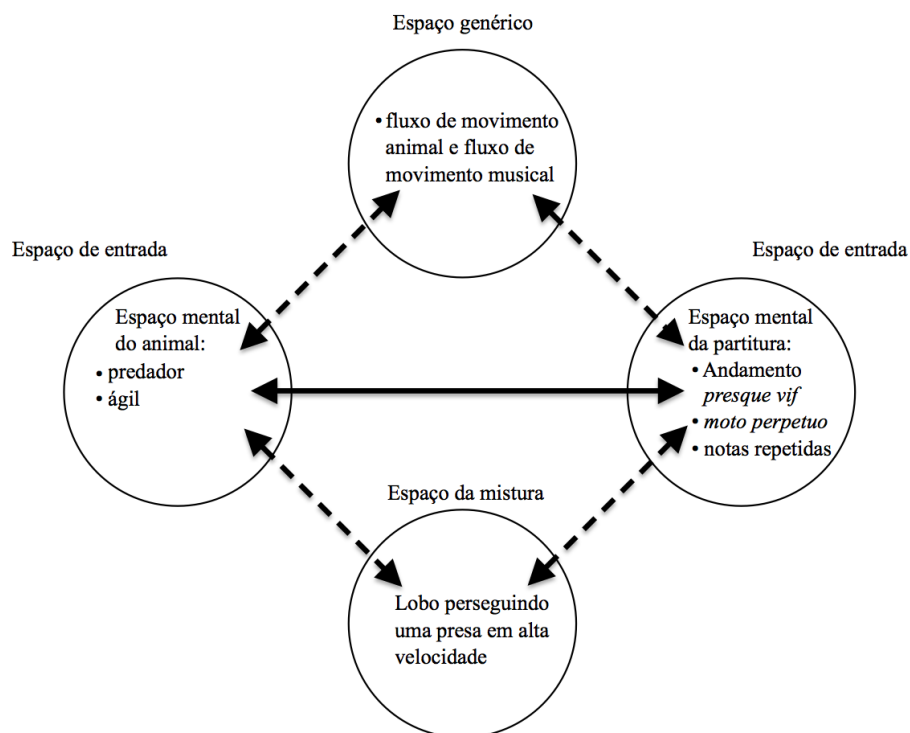
As duas suítes abrem caminhos para se estabelecer relações entre material e bichinho ou boneca, dependendo da *Prole*, com a partitura, possibilitando ampliar a concepção

<sup>9</sup> Villa-Lobos compôs três suítes, a primeira dedica às bonecas, a segunda dedicada aos bichinhos, e a terceira dedicada aos esportes. Esta última foi perdida e só se tem relato escrito de sua existência.

<sup>10</sup> Compôs diversas obras dedicadas às crianças como: *Caixinha de Música Quebrada*, *Carnaval das Crianças*, *Cirandinhas*, *Brinquedo de Roda*, *Francette et Piá*, *Histórias da Carochinha*, *Petizada*, *Suíte Infantil*.

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* -, trechos que possam ser enriquecidos interpretativamente com relações textuais. Devido ao escopo limitado do artigo, irei restringir a busca destas relações n’*O Lobosinho de Vidro*. O título da peça no diminutivo não ameniza a imagem negativa do lobo. No imaginário popular, o lobo é visto como o “lobo mau”, um animal perigoso, feroz, voraz, predador, caçador. Contos infantis como *Os Três Porquinhos*<sup>11</sup>, *Pedro e o Lobo*<sup>12</sup> e *Chapeuzinho Vermelho*<sup>13</sup> sustentam essa imagem do lobo como um ser perigoso.

O mapeamento inicial (Figura 2) define o ambiente sonoro da peça, o cenário musical<sup>14</sup>. No espaço genérico têm-se elementos do lobo e da partitura (Exemplo musical 2) que representam fluxo de movimento.



**Fig. 2: CIN d’O Lobosinho, ambiente sonoro.**

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Conto e música escritos por Sergei Prokofiev (1891-1953) em 1936.

<sup>13</sup> Conto de tradição oral, primeira versão publicada por Charles Perrault (1628-1703), no século XVII. Mas mais conhecido pela versão dos irmãos Grimm, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), publicada em 1812.

<sup>14</sup> Aqui foi utilizado o conceito de *Text painting* citado anteriormente.

1 **Presque vif** (M: 108: d)  
 PIANO  
*mf*  
*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*  
*3*  
*toujours*

Ex. 2: Villa-Lobos, O Lobosinho de Vidro, andamento, notas repetidas e parte do moto perpetuo, compassos 1 ao 11. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

O segundo mapeamento (Figura 3) é uma derivação do cenário pré-estabelecido. O espaço genérico é agora preenchido por tipos de ataques. O termo “ataque” musical é, *a priori*, uma metáfora, mas dispensa maiores explicações por ser um termo consolidado no jargão musical que indica a forma como se inicia a emissão sonora em um instrumento.

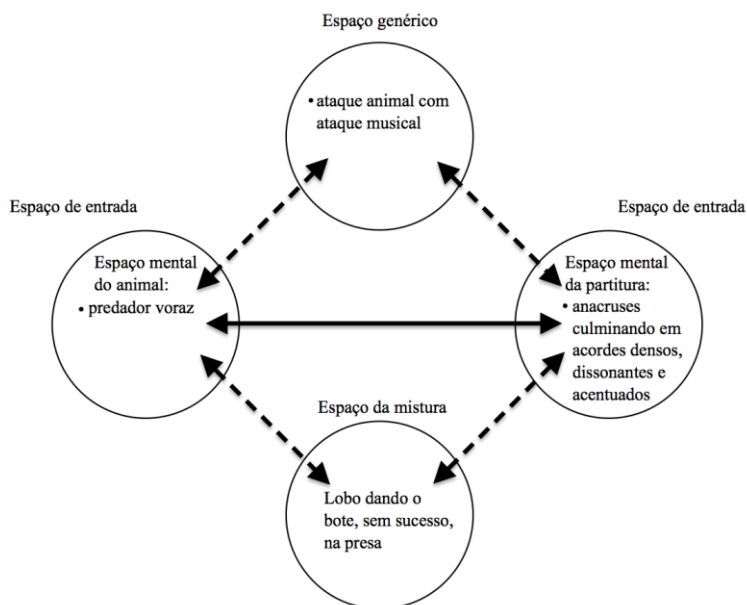


Fig. 3: CIN d’O Lobosinho, ataques.

A peça inteira é permeada por figuras anacrústicas que culminam em notas acentuadas. Estes motivos musicais, por diversas vezes, começam com um movimento linear que direcionam até o ataque final, onde, na maioria das vezes, se têm acordes dissonantes com mais de seis sons. Estes trechos podem ser entendidos como o bote ou a investida do bote dado pelo



lobo na caça. 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. Estes motivos estão ilustrados nos Exemplos musicais 3, 4 e 5.

48 *a Tempo I?*

Ex. 3: Villa-Lobos, O Lobosinho de Vidro, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

54

Ex. 4: Villa-Lobos, O Lobosinho de Vidro, ataques de acordes, compassos 48 ao 51. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

60 *Un peu martial (M: 88 = J)*

Ex. 5: Villa-Lobos, O Lobosinho de Vidro, ataques de acordes, compassos 60 ao 67. Fonte: Ed. Max Eschig, 1927.

No Exemplo musical 3, não se tem o motivo anacrústico linear subindo ou descendo, 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 5, compasso 61, há uma repetição variada do motivo que ocorre no Exemplo musical 4: o movimento linear da anacruse tem

uma quebra no seu direcionamento na mão direita; a mão esquerda acompanha 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.

## Conclusão

A metáfora em música, como bem exemplificou Zbikowski, faz parte do cotidiano dos músicos e está de tal forma enraizada na terminologia corriqueira que passa, por vezes, despercebida ou tida como natural. É um campo ainda pouco explorado por pesquisadores, mas que, contudo, apresenta como resultado material possível de ser utilizado na vida prática do músico. A *Prole do Bebê n. 2* demonstrou ser um campo amplo para aplicação da metáfora conceitual, e mesmo em uma única peça, *O Lobosinho de Vidro*, não foi possível neste artigo abordar com maior profundidade as diversas possibilidades de metáforas presentes entre título e partitura. A aplicação de metáfora em música pode e deve se estender a outras peças, cabendo ao músico pesquisar o contexto geral da obra para melhor embasar suas escolhas metafóricas e interpretativas. Esta atitude interpretativa perante às peças permite uma relação mais íntima do intérprete com a música que poderia se estender ao público, uma vez que explicitada as relações metafóricas utilizadas na ocasião.

## Referências

- GORNI, Carla. *A Prole do Bebê no 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.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Londres: Universidade de Chicago, 2003.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. Conceptual blending, form and meaning. In: *Recherches en communication: sémiotique cognitive, n° 19*, 2003. p. 57-86.
- QUEIROZ, Rodrigo M. *A Prole do Bebê n. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analytical Approach*. Tese de Doutorado. University of Connecticut Graduate School. Connecticut, 2013.
- 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.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A Prole do Bebê n.2: W180*. Paris: Max Eschig, 1927. 1 partitura (58 p.) Piano.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: cognitive structure, theory, and analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.