

ECA/USP - 14 a 16 set. 2022

VII Simpósio VILLA-LOBOS

ANAIS VII SVL

Paulo de Tarso Salles (org.)



É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612a Simpósio Villa-Lobos (7. : 2022 : São Paulo)
 Anais do VII Simpósio Villa-Lobos [recurso eletrônico] / organização
 Paulo de Tarso Salles. – São Paulo : ECA-USP, 2022.
 PDF (270 p.)

 Trabalhos apresentados no simpósio realizado dias 14 a 16 de setembro de
 2022.

 ISBN 978-65-88640-70-8

 1. Música – Brasil - Congressos. I. Salles, Paulo de Tarso.

CDD 21. ed. – 780.981

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

O Cachorrinho de Borracha de Heitor Villa-Lobos: complexidade textural e suas implicações performativas

Lucas Santos Gonçalves
lucas.goncalves@usp.br | Universidade de São Paulo

Luciana Sayure Shimabuco
lucianasayure@usp.br | Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar um estudo da textura e suas implicações performativas na obra *O Cachorrinho de Borracha* (1921) de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, foram investigados os procedimentos de estudo ao piano e as características do pianismo do compositor que perpassam sua obra, com base em BAROLSKY (2007), BERRY (1987), CAMPBEL (2016), CRAMER (2002), HUGON (2007), KOSTKA (2012), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), MOREIRA (2008), NERY (2012), QUEIROZ (2013), RINGS (2019) e SHIMABUCO (2005). Como metodologia, além do estudo da bibliografia, foram realizadas a análise da partitura durante o estudo ao piano, a análise de gravações pré-selecionadas e, por fim, a performance da peça. Os tópicos estudados durante o texto são Textura, Métrica, Andamento e Questões Interpretativas. A conclusão revela que as características estilísticas do compositor atreladas a uma notação autêntica se tornam um desafio interpretativo aos pianistas na construção da performance.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Piano. *A Prole do Bebê n° 2*. O Cachorrinho de Borracha. Performance musical.

The Little Rubber Dog by Heitor Villa-Lobos: textural complexity and its performative implications

Abstract: The main objective of this article is to conduct a study of the texture and its performative implications on the piece *The Little Rubber Dog...* (1921) by Heitor Villa-Lobos. Thus, studying procedures and the pianistic features that encompasses the composer works were investigated, based on BAROLSKY (2007), BERRY (1987), CAMPBEL (2016), CRAMER (2002), HUGON (2007), KOSTKA (2012), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), MOREIRA (2008), NERY (2012), QUEIROZ (2013), RINGS (2019) and SHIMABUCO (2005). As methodology, comprised the study of bibliography, we used an analysis of the score through the piano practice, an analysis of some selected recordings and, finally, the performance of the piece in public. The parameters presented in the text are Texture, Metric, Tempo and Interpretative questions. The conclusion reveals that the composer's stylistic features allied to an authentic musical notation can be an interpretative challenge to the pianists when conceiving a performance.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Piano. *Baby's Family n° 2*. The little rubber dog. Musical Performance.

Apresentação

Uma atmosfera inusitada é o que podemos esperar da quarta peça da *Prole do Bebê n°2*, *O cachorrinho de borracha*: um acorde de seis notas formado de quartas sobrepostas em dinâmica *pp* e um baixo se desmembrarão em todo o material composicional, através de processos metamórficos complexos. A narrativa musical segue um fluxo praticamente contínuo, com algumas pontuações, o que nos faz considerar a forma desta peça como unária. Em geral, numa obra musical, muda-se de **Seção** quando nos deparamos com consideráveis mudanças de um ou mais parâmetros como tessitura, timbre, textura, dinâmica, andamento e, sobretudo, caráter. No caso desta peça, tem-se,

em suma, o material inicial adquirindo novas dimensões texturais, tessituras e dinâmicas. Assim, escolhemos falar em pontuação e não em segmentação, entendendo que se trata de um fluxo contínuo a não ser, evidentemente, pela “coda latido do cachorro” (ALMEIDA PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). “Toda a peça é uma divagação improvisada, com uma frase indecisa que paira sempre sobre grupos de som formando acordes de grande beleza harmônica” (LIMA, 1969, p. 49). Não obstante, esse texto abordará os parâmetros musicais Textura e Métrica; trará uma reflexão sobre o Andamento e discorrerá de forma linear – do primeiro ao último compasso – sobre as Questões Interpretativas e os procedimentos de estudo que colaboraram para a construção da Performance. Para tanto, foi utilizada a estrutura formal a seguir que direciona o fluxo do texto, onde se dimensionam parâmetros como fraseados, textura, equalização, pedalização, dinâmica, timbre, dedilhado, memorização e ritmo/polirritmia.

Quadro 1: Forma em O Cachorrinho de Borracha.

	Lento					<i>Animé</i>	<i>Moins</i>	Tempo I°	
Seção A	A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8
Compassos	1-2	3-4	5-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29

Como parte da metodologia, optou-se por selecionar os pianistas que gravaram a suíte *Prole do Bebê n°2* completa, a saber: Aline van Bärenzen, Joanna Brzezinska, Gabriel Casara, Fabiane de Castro, José Echániz, Marc-André Hamelin, Katrina Krimsky, Sérgio Monteiro, Alda Oliveira, Sonia Rubinsky e Anna Stella Schic.¹ Há uma gravação avulsa d’*O Cachorrinho de Borracha* disponível no canal do Youtube do Instituto Piano Brasileiro – IPB na interpretação do pianista Yuri Smirnov, que também foi selecionada para o estudo deste artigo. Foi adotada a proposta de Barolsky: “Diferentes interpretações realizadas podem, similarmente, traçar diversos caminhos por uma obra musical, moldando, assim, a concepção do ouvinte da forma musical” (BAROLSKY, 2007, p. 2).²

Disposta em quatro páginas ao longo de seus 29 compassos, e com duração aproximada de 2 minutos e meio, é a segunda peça mais lenta da suíte depois d’*O Gatinho de Papelão*.

¹ Ordem alfabética pelo sobrenome dos pianistas estudados.

² Original: *Different performed interpretations can similarly trace diverse paths through the musical work, thereby shaping the listener’s conception of the musical form.*

Textura

Ao analisarmos as gravações, notou-se que a maioria dos intérpretes concebe essa peça como melodia acompanhada, contudo, ao longo da pesquisa, consideraram-se todos os acentos notados com a mesma importância, independente de possuírem perfil melódico ou não, ou seja, mais linearidade em termos de igualdade entre os componentes³. O enfoque foi diferenciar notas que possuem *tenuto*, acento e *rfz*, daquelas que não apresentam indicação. Partindo do conceito de frases musicais como ideias que surgem, se desenvolvem, atingem seu clímax e se esvaem, observou-se que esta mesma condução é presente n’*O Cachorrinho*, apresentando seu tema principal que passa por ampla ascensão linear em fluxo contínuo até atingir o clímax no c. 17, que é o Tema principal potencializado em densidade e amplitude sonora, desfazendo-se em seguida mediante processo de iteração (como uma cadência) e retornando ao Tema na configuração original no c. 24. A surpresa é a “coda latido de cachorro”, como bem expressa Almeida Prado (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2008, p. 395).

Podemos observar logo nos dois primeiros compassos (Fig. 1), que o acento está indicado para as notas Dó na região grave, enquanto o Tema é notado com *tenutos*. Pode-se depreender então que o baixo está sempre presente na textura⁴ e que os eventos acontecem por “detrás dele”, em outras palavras, ouvimos os graves acentuados num plano e os demais eventos em outro.

Figura 1

PIANO

Lento (M: 144 ♩)

Lent

pp

Dimensão textural em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

³ Segundo Berry, “o termo *componente* pode remeter genericamente a qualquer ingrediente textural.” (BERRY, 1987, p. 186).

⁴ Para Berry “a textura em música consiste em seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número destes componentes soando em simultaneidade ou concorrência.” (BERRY, 1987, p. 184).

Tendo em vista a complexidade textural, foram selecionados os compassos 1-2 (Fig. 2) e 9-10 (Fig. 3) das **subseções A e A2** para elucidar os componentes através das figuras a seguir:

Figura 2

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is 6/8, with a 3/4 and 5/8 subdivision indicated in parentheses. The dynamics are marked 'pp' and '1'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents, with some notes marked with a circled '7'.

Divisão textural em quatro componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-2.

Figura 3

The image displays five systems of musical notation for the piece 'O Cachorrinho de Borracha', measures 9-10. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/8 time. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system includes dynamic markings: *f*, *ff*, and *mf*. The third system has a *ff* marking. The fourth system has *f* and *ff* markings. The fifth system has *f* and *ff* markings. There are also some performance instructions like *mf* and *ff* in the second system. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Divisão textural em cinco componentes em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.

Nota-se ao longo da peça que outros componentes de perfil melódico notados com acentos surgem na região média-aguda do instrumento, porém, o compositor mantém os acentos nas notas longas e graves do componente inferior da mão esquerda, nos dando a impressão que as notas acentuadas são igualmente importantes na resultante sonora da textura, que não carece de uma melodia bem definida. Na *Ciranda nº15 “Que Lindos Olhos...”* (Fig. 4), o compositor utiliza o mesmo recurso ao sugerir *pp* para a mão esquerda numa região que naturalmente possui muita reverberação (acompanhamento) e *ppp* para a melodia folclórica na mão direita.

Figura 4

Mais depressa (M. J=84)

(Muito longe)

pp

ppp

(sempre muito ligado)

(sempre com Ped.)

Dimensão textural em *Que Lindos Olhos*, c. 34-39.

Em *O Cachorrinho de Borracha*, a hierarquia textural é escalonada de acordo com as dinâmicas individuais; diferenciação de acentos e tenutos (acentos mais que tenutos) e *rf* (mais que os acentos). A ênfase é explorar uma textura com muitos componentes simultâneos sem uma melodia definida, em narrativa lenta e estática, onde a junção dos componentes forma um todo vertical. Neste sentido, *O Cachorrinho* salienta o olhar de Villa-Lobos como um compositor voltado para a contemporaneidade, muito mais vinculado ao seu tempo do que à escrita do século XIX, que tem essa prerrogativa romântica de melodia acompanhada. Ainda que sua obra traga a valorização das melodias folclóricas, Almeida Prado explica que “a canção não tem nada a ver. A Baratinha tem a canção No Itororó, que não tem nada de barata. Aquele ostinato de trítonos... Ele manda

a canção passear e vira outra coisa” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395). No mesmo relato, deixa claro que Villa-Lobos não estava só vinculado ao seu tempo, mas antecipando o que muitos compositores viriam a fazer posteriormente, associando-o com Olivier Messiaen (1908-1992):

Messiaen tirou muitas das texturas do piano da Prole do bebê nº2 de Villa-Lobos. (...) A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da Prole nº2. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (assistia a aula para depois almoçar com ele e a Yvonne) e trazia os LPs como presentes (Mandú Sarará, as Serestas, A Prole 2). Ele dizia: ‘Quel cadeau!’, porque não se gravava tanto Villa-Lobos nos anos setenta. E aquilo que Nadia Boulanger achava prolixo, confuso e que não era filtrado em Villa-Lobos – era o que Messiaen gostava! ‘C’est le chaos Amazonique’. Era aquele rrrrr, tudo misturado. Ele guardava isso e organizava – como um bom francês – mas o caos vem de Villa-Lobos (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

Podemos observar entre os compassos 5-16 o procedimento que chamamos de *Klangfarbenmelodie*,⁵ (melodia de sons e cores ou melodia de timbres) isto é, uma “técnica de justapor ínfimos fragmentos melódicos de timbre e registro contrastantes, resultando em uma melodia criada pela rápida mudança de cores dos sons” (KOSTKA, 2012, p. 649). Segundo Cramer (2002, p. 1), “o termo foi aceito como o nome para uma prática comum do século XX, na qual os timbres de sons sucessivos ganham importância melódica comparável àquelas das notas (alturas)”. Esses fragmentos melódicos são notados com acentos na partitura (Fig. 5), bem como as notas longas e graves do componente inferior que formam o fundo. A concatenação que envolve os componentes texturais dessa passagem está relacionada com a busca por “inovações estilísticas que primeiro apareceram nos trabalhos expressionistas de Schoenberg, especialmente suas ideias inovadoras sobre elaborar eixos de contraponto omnidirecionais” (CAMPBELL, 2016, p. 59).

Evidentemente que é um desafio equacionar uma textura com muitos eventos ocorrendo simultaneamente, pois ainda que haja certa distinção entre os diferentes registros do piano (grave-médio-agudo), ela se torna ínfima quando comparada aos timbres dos instrumentos de uma orquestra, que são sobremaneira díspares. Nesse sentido, os acentos funcionam como guias de projeção sonora para os intérpretes, aos

⁵ O termo foi introduzido por Arnold Schoenberg, e a técnica é associada com o terceiro movimento de sua composição *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 16, que foi originalmente publicada sob o título de “*Farben*” (cores). Quando se ouve a gravação desta peça, pode ser útil tentar escutar associações entre timbres e ritmos ao invés das notas (KOSTKA, 2012, p. 512).

quais será atribuída sensibilidade no bom uso dos recursos pianísticos, como os três pedais e uma paleta generosa de sonoridades.

Figura 5

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 5 and is marked 'a Tempo'. The second system begins at measure 8 and includes dynamic markings 'f', 'ff', and 'mf'. The third system starts at measure 11 and features a 'mf' marking. The fourth system begins at measure 14 and includes a 'p' marking and a 'cresc.' marking. The bass line throughout the piece is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of the sustain pedal, indicated by the number '7' in parentheses. The treble line features melodic lines with various articulations and slurs.

Melodia de timbres em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-16.

Métrica

Em todas as peças da suíte *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*, com exceção do *Cachorrinho*, Villa-Lobos parte do pressuposto que a semínima (número 4) é a unidade de tempo que está subentendida (Fig. 6). A métrica é notada pelo compositor com apenas um número, responsável por estabelecê-la como binária, ternária ou quaternária, conforme a figura a seguir:

Figura 6

Figure 6 displays the first measure of nine pieces from the suite *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*. The pieces are numbered I through IX and are arranged in a grid. Each piece is shown with its tempo and dynamic markings. The pieces are:

- I. *Quasi lento* ($\text{♩} = 76$), *Presque lent*. Dynamics: *mf*, *P*.
- II. *Vagaroso* ($\text{♩} = 69$), *Lentement*. Dynamics: *mf*, *con pedale*.
- III. *Animato molto*, *Tres animé*. Dynamics: *f*.
- V. *Animato*. Dynamics: *p*.
- VI. *Un peu modéré* ($\text{♩} = 80$). Dynamics: *mf rec*. *Sen. barozz*.
- VII. *Un peu animé*. Dynamics: *mf >*, *f*, *mf >*.
- VIII. *Animado e gracioso*. Dynamics: *mf*, *mf >*, *mf >*.
- IX. *Presque vif* ($\text{♩} = 108$).

Primeiro compasso das peças 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9 de *A Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*.

Portanto, a quarta peça da suíte é a única a ter sua métrica notada com fórmula de compasso: um $\frac{11}{8}$ que também pode ser um $\frac{6}{8} + \frac{5}{4}$, ou ainda um $\frac{3}{4} + \frac{5}{8}$ (Fig. 7).

Figura 7



Métrica em *O Cachorrinho de Borracha*.

A razão de Villa-Lobos ter grafado a fórmula de compasso dessa maneira está atrelada com o padrão rítmico presente em praticamente toda a peça, estabelecido desde o primeiro compasso. Observa-se que as mínimas do componente textural inferior da mão esquerda pontuam o início do compasso de 6 (mínima pontuada) e o início do compasso de 5 (mínima e uma pausa de colcheia entre parênteses). Nos compassos 12-15 (Figura 5), apenas a primeira mínima é ouvida em detrimento da ligadura de valor entre a primeira e a segunda, isso porque o discurso melódico já não sugere uma divisão clara de 6+5. Evidentemente que a alternância entre 6 e 5 acaba por descaracterizar tanto um quanto o outro. Em outras palavras, qualquer regularidade não será auditivamente perceptível.

O compasso 17, momento de triunfo do Tema inicial, possui o 6 e o 7 no lugar do 5 por ter duas colcheias a mais, caracterizando uma expansão métrica, enquanto o compasso 18, parece estreitar a rítmica original para culminar mais ansiosamente no clímax (c. 19), um $\frac{8}{4}$.

A coda do *Cachorrinho* (c. 26-29) possui métrica em 4, entretanto, a complexa configuração rítmica proveniente da variação espacial entre os acordes em semicolcheias arpejadas garante um resultado que goza da libertação da métrica, ainda que se toque absolutamente no metrônomo. Ao analisar-se as gravações, percebeu-se que praticamente nenhum intérprete segue a rítmica notada pelo compositor.

No que diz respeito à escritura, parece-nos que as barras de compasso atuam no sentido de coordenar a sincronização das mãos do pianista, de modo que fique claro quais componentes são simultâneos ou não, mas sem pressupor uma métrica. Nesse sentido, as linhas pontilhadas dividem as 11 colcheias do compasso em 6+5 (ou 6+7, no caso do c. 17 em $\frac{13}{8}$), servindo também como um guia de auxílio para a leitura. Assim, sugere-se que o intérprete não hierarquize as pulsações, sem apoiar “os tempos fortes”, evitando

qualquer tipo de sensação métrica desde os primeiros contatos com a partitura. Para o ouvinte, a peça pode causar certo desconforto por sermos imbuídos como ocidentais numa literatura pautada, com tempo regular, e justamente por não possuir uma métrica explícita ao ouvido, esta peça coloca nossa percepção em cheque.

Para um músico que lê partitura, métrica é a fórmula de compasso e as barras de compasso: “a métrica da valsa é $\frac{3}{4}$ ”. Para um músico em uma tradição oral ou de improvisação, ou para um ouvinte, métrica é localizada no som: “a canção é em três”. Um dançarino, em contraste, pode localizar a métrica no corpo: “eu a sinto em quatro”. (...) Felizmente, três destas quatro maneiras de caracterizar a métrica colaboram ao invés de competirem; elas são aspectos interligados de um mesmo sistema de relações. Para o ouvinte, o som proporciona o estímulo, a mente busca e identifica padrões no estímulo e o corpo expressa esses padrões, representando para a mente o que é reconhecido. O ponto fora da curva neste esquema é a notação, que é adequada a uma minoria da música métrica do mundo. (RINGS, 2019, p. 208).

Anos mais tarde, o compositor György Ligeti (1923-2006) fez a seguinte indicação para a peça *Touches Bloquées*, seu estudo nº 3 para piano (primeiro livro):

Um metro com barras de compasso não é desejado nesta peça. As barras de compasso servem apenas como meio de orientação. Elas não possuem função métrica nem indicam qualquer articulação. A duração dos ‘compassos’ individuais resulta apenas do número de teclas soantes e silenciosas atacadas em sucessão entre as duas barras de compasso; ou seja, os ‘compassos’ se diferem em duração. (LIGETI em SHIMABUCO, 2005, p. 145).

Figura 8



Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Touches bloquées*, c. 1-5.

Figura 9



Barras de compasso e linhas pontilhadas em *Cordes à vide*, c. 21-22.

Nos exemplos demonstrados nas Figuras 8 e 9, observa-se que as barras de compasso organizam de certa forma o discurso musical, mas não a métrica, pois a quantidade de colcheias em cada compasso não é sempre a mesma, tampouco segue qualquer tipo de sequência. Observa-se ainda o uso das linhas pontilhadas, para indicar ao intérprete as notas que serão ou não tocadas simultaneamente. Ao compararmos com *O Cachorrinho de Borracha*, parece-nos ser este mais um exemplo de que Villa-Lobos esteve a frente do seu tempo, capaz de influenciar toda uma geração de compositores e tendências composicionais que estavam por vir, como citado por Almeida Prado (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 394).

Um último aspecto que vale ser mencionado sobre métrica é que há nesta peça uma notação peculiar: pausas entre parênteses (Figura 10 em vermelho) que se localizam da mesma forma no discurso musical, nos componentes superior e inferior da mão esquerda. Mais curioso ainda é o fato de existir apenas uma exceção: a pausa de colcheia do c. 5 (Figura 10 em azul) não está entre parênteses. Salienta-se que as edições da Max Eschig, detentora dos direitos da obra, possuem a mesma notação e isso nos faz refletir sobre a razão de Villa-Lobos ter utilizado as pausas dessa maneira. Será que o compositor indicou os parênteses porque na prática as pausas não serão perceptíveis em detrimento da pedalização? Parece-nos o caso de experimentar se há uma resultante sonora que justifique a inserção dessa notação entre parênteses, assunto que será discutido em Questões Interpretativas.

Figura 10

Pausas entre parênteses em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-6.

Andamento

O metrônomo indicado pelo compositor é 144 para a colcheia junto da expressão *Lento* para o Andamento. Podemos nos perguntar por que Villa-Lobos escreveu *Lento* para uma música que tem a colcheia a 144 como referência; a resposta pode estar relacionada com a sensação de estaticidade que envolve a atmosfera dessa peça. Se considerarmos as relações de notas longas e curtas, podemos observar na partitura que as colcheias são o fio condutor no sentido de gerar movimento em todos os compassos. Ainda que se toque absolutamente no metrônomo a 144 para a colcheia, a resultante é uma sensação estática/lenta com a ausência de uma pulsação regular.

“‘O cachorrinho de Borracha’ é de ambiente lento, animando-se apenas no decorrer do desenvolvimento, onde uma passagem pianística de bonito efeito de timbres atinge grande volume de som, voltando, em seguida, à primeira atmosfera” (LIMA, 1969, p. 49). A partir deste comentário, podemos depreender que para Souza Lima, a ambientação do *Lento* é comprometida de alguma maneira no desenrolar do discurso musical, como se a inserção de componentes texturais junto da complexidade rítmica dos mesmos corroborassem para sentirmos uma intensa movimentação agógica, além da amplitude dinâmica, tessitural e rítmica estreita resultante da junção dos componentes. Talvez por esse motivo seja esta a peça onde há a maior divergência de tempo entre os intérpretes, considerando o andamento mais lento 80 para colcheia e o mais rápido 155 para colcheia. É provável que os pianistas que escolheram para a colcheia um andamento muito abaixo de 144 tenham questionado ou se impressionado com a razão de um metrônomo rápido em contraste com a indicação *Lento* do compositor. O fato é que não encontramos outra peça da suíte com tanta divergência de andamento.

Vale mencionar que uma música rápida pode vir a ter uma indicação lenta de metrônomo, isso porque o compositor provavelmente indicou o pulso para o compasso e não para a unidade de tempo. Quando a música é lenta, em geral subdividimos no intuito de garantir a regularidade rítmica. Portanto, se Villa-Lobos indicou 144 para a colcheia, temos a semínima a 72 e o compasso (agrupando as 11 colcheias) a 13.1 (aproximadamente). Dessa forma, *O Gatinho de Papelão* em seu andamento *Vagaroso* com a semínima a 69 é a única peça da suíte *Prole do Bebê n°2* mais lenta que *O Cachorrinho de Borracha*, com a semínima a 72. Não obstante, têm-se as duas como as mais lentas da suíte, seguidas de *A Baratinha de Papel* com metrônomo 76 para a semínima (*Quasi lento*).

Dentro deste contexto, escolheu-se como andamento de referência o metrônomo 130, pensando principalmente no conforto do trecho que compreende os compassos 9-12 de amplas aberturas para ambas as mãos. Salienta-se que essa escolha não impacta o *Lento*, pois a atmosfera da peça em sua estaticidade atrelada ao uso do pedal de sustentação (direito) acionado poucas vezes (deixando a harpa do piano aberta) corroboram para a atmosfera do lento indicado pelo compositor. A seguir, observamos a diversidade de escolhas de tempo entre os intérpretes:

Quadro 2: Análise de Andamentos.

	Lento mm=144 (colcheia)	Animé (semínima)	Moins (semínima)	Tempo I (colcheia)	CODA (semínima)
Bärentzen	122	76	80	112	76
Brzezinska	80	83	75	80	53
Casara	122	84	76	142	73
Castro	155	77	76	153	80
Echániz	80	73	86	83	66
Hamelin	95	104	80	95	69
Krimsky	138	64	64	121	70
Monteiro	110	80	89	110	78
Rubinsky	100	70	84	98	66
Schic	112	70	70	118	44
Oliveira	122	70	73	119	98
Smirnov	112	88	92	110	56

O quadro 3 demonstra detalhadamente as relações de andamento por **subseções** na interpretação de Sônia Rubinsky. Nota-se que, de modo geral, a pianista mantém a proporção da colcheia inicial, variando apenas entre 92-100.

Quadro 3: Relação de andamentos por subseções da pianista Sônia Rubinsky em *O Cachorrinho de Borracha*.

Seção A	Lento						<i>Animé</i>	<i>Moins</i>	Tempo I°		
	A	A1	A2		A3	A4	A5	A6	A7	A8	
Compassos	1-2	3-4	5-7	8-11	12-13	14-15	17-18	19	20-23	24-25	26-29
Rubinsky	100	92	99	102	100	100	104	70	84	98	65

Nos primeiros contatos com a obra, a sensação inicial ao ouvir as gravações é que os intérpretes aceleravam entre os c. 5-13, contudo, notou-se que a própria escrita do compositor provoca essa sensação.

Questões interpretativas

A emissão sonora do primeiro acorde requer do intérprete sensibilidade ao toque na intenção de criar uma atmosfera suave, condizente com o *pp* indicado pelo compositor para o acorde de quartas sobrepostas. Sugere-se que o intérprete posicione as mãos no teclado do piano momentos antes da emissão do som para escolher o timbre desejado (Ex. 1), considerando uma cor diferenciada para o Lá com haste para cima que leva um acento. O musicólogo Gerald Hugon (2007), descreve a atmosfera e o fluxo musical dos primeiros compassos de *O Cachorrinho*:

Com um compasso de $\frac{11}{8}$ ($\frac{6}{8}$ (ou $\frac{3}{4}$) + $\frac{5}{8}$), um tema diatônico (quarta, terça menor e segunda) é estabelecido sobre acordes misteriosos em superposição de 4as ao estilo de Scriabin. Sobre longas notas pedal no baixo e harmonias não usuais em um ritmo insistente, uma figura melódica no registro do tenor, lentamente ascende em direção ao registro agudo com uma contramelodia interna, altamente cromática, antes descendente ao registro médio. (HUGON, 2007, p. 6)

Exemplo 1



Emissão do primeiro acorde de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1.

Nos c. 1-2, os baixos acentuados funcionam como uma espécie de fundo/base que se estabelece e tudo parece vir de dentro disso. Nas gravações analisadas, não foram encontrados intérpretes que optaram por tocar mais sonoros os acentos nas notas graves que o Tema na voz superior da mão direita, ainda assim, pode-se considerar esta maneira de tocar como uma intenção do compositor, dado seu olhar para a contemporaneidade, dando justamente essa ideia de suspensão para o clima da peça. Em termos de projeção sonora, recomenda-se tocar essas notas graves acentuadas com importância e igualdade, dentro do contexto de *pp*. Um procedimento de estudo é tocar o Tema da mão direita (somente a voz superior) com a mão esquerda tal como escrita no intuito de não acentuar involuntariamente nenhuma nota da melodia, ouvindo discretamente a condução para a nota si em semínima (Ex. 2). É curioso o fato de mesmo não tendo a intenção de tocar o Tema com supremacia textural ele é audível na textura.

Exemplo 2



Melodia em *tenutos*, mais a mão esquerda de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-3.

Interessante perceber que justo quando desaparece o baixo há a predominância de um componente agudo na mão direita, notado entre os compassos 3-5 com acentos. Observa-se claramente a hierarquia textural proposta pelo compositor indicada por acentos e/ou dinâmicas: notas acentuadas em primeiro plano (Figura 11 em vermelho); acordes longos em *tenuto* sugerindo um segundo plano no componente inferior da mão esquerda (Figura 11 em azul); acordes sem acentuação indicados com a dinâmica *pp* (Figura 11 em verde) em terceiro plano e um Ré agudo na mão direita (c. 4) que também não recebe acentuação no quarto plano (Figura 11 em roxo). Salienta-se ainda que o primeiro *rf*> da peça aparece no Si do c. 3 (Figura 11 em laranja) e todos os outros aparecerão no mesmo Si, nos c. 20, 26 e 27 (Figura 12 em laranja).

Figura 11

Hierarquia textural indicada com *rf*>, acentos, tenutos e dinâmicas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 3-5.

Considerando o ambiente textural da peça, pareceu-nos apropriado deixar o pedal direito acionado durante o compasso inteiro, mudando somente no início de cada compasso, junto com a pausa de semínima entre parênteses. Essa possibilidade vai ao encontro da hipótese de que Villa-Lobos colocou os parênteses em detrimento do pedal direito que se mantém acionado, ignorando de certa forma a pausa como indicador de troca de ressonância. Tal suposição é evidenciada na gravação do pianista Hamelin (Ex. 4), que concebeu largas ressonâncias para esta peça. A pianista Aline Van Bärenzen (Ex. 5) também parece deixar o pedal acionado no compasso inteiro.

Exemplo 4



Pedalização do pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.

Exemplo 5



Pedalização da pianista Bärenzen em *O Cachorrinho de Borracha*.

Entre os compassos 5-16 (Figura 5), nota-se uma expansão na tessitura dos componentes em direção ao clímax da **subseção A2** no c. 10 em caráter de insistência. Durante esse processo, Villa-Lobos retorna os baixos acentuados no c. 6 e insere outros componentes melódicos (ou lineares) na textura. Quase tudo possui acento, com exceção de alguns acordes da mão esquerda na intenção de concebê-los em suaves cores texturais. Nos c. 9 e 10 (Figura 13 em azul), eles aparecem com *tenuto* dentro de um contexto em que todas as notas são muito acentuadas, então, entendemos que os *tenutos* aparecem nos acordes quando o âmbito de dinâmica é *forte* ou *fortíssimo*, mostrando que, apesar de

menos sonoros, são importantes texturalmente. No c. 10, ao atingir o ponto culminante da **subseção A2**, o compositor teve o cuidado de notar o acorde da mão esquerda com *mf* e a oitava de *Sib* com *ff*, de modo que esta seja a mais sonora até então.

Figura 13

Acordes em tenuto em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-10.

Nesta passagem (Figura 13), não há hierarquia definida pelo compositor para notas com haste para baixo e haste para cima, sugere-se então manter todas as notas acentuadas claras e com a mesma importância sonora, ainda que a maioria dos intérpretes procure valorizar mais o componente linear superior que o inferior. Dentro desse contexto, vale mencionar a gravação dos pianistas Aline van Bärenzen, Fabiane de Castro e Hamelin por fazerem soar todos os acentos na textura, com uma certa hierarquia entre os componentes da mão direita. Salienta-se que a tendência é que se percam alguns acentos ao longo do discurso, requerendo acuidade dos intérpretes nesse sentido. Observando-se as indicações de dinâmica *pp* para os c. 1-9 e *f-ff* no 10, pode-se depreender que há um crescendo implícito na direção do fluxo musical que pouco a pouco se intensifica, à medida que o compositor agrega e acumula acentos na textura. No processo de aprendizagem da peça, recomenda-se estudar com metrônomo lento para a colcheia, algo em torno de 80 (Ex. 6). Depois de bem estabelecido esse metrônomo base (podemos chamá-lo de metrônomo de leitura), pode-se aumentá-lo gradativamente no intuito de colaborar para o aprendizado e coordenação dos componentes simultâneos, pedalização e dinâmica.

Exemplo 6



Metrônomo de leitura para *O Cachorrinho de Borracha*, c. 1-12.

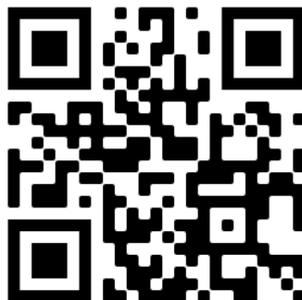
Outro procedimento eficiente é tocar cada componente linear da mão direita com uma mão diferente. Por exemplo: o componente superior com a mão direita e o componente inferior com a mão esquerda (Ex. 7). O objetivo é ouvir e aprimorar a independência dos dois componentes e o mesmo pode ser feito com a mão esquerda, isto é, tocar os acordes com a mão direita e os baixos com a mão esquerda (Ex. 8). Praticar a mão esquerda separada (com os dois componentes) também é recomendável (Ex. 9), especialmente para a pedalização. Salienta-se a importância de diferenciar na mão direita as semicolcheias das apojaturas.

Exemplo 7



Componentes texturais da mão direita divididos entre duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-14.

Exemplo 8



Componentes texturais da mão esquerda divididos entre as duas mãos em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-11.

Exemplo 9



Mão esquerda separada em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 5-10.

Ao tocar o todo, recomenda-se ouvir a continuidade do componente linear superior da mão direita nas notas Ré-Fá-Sol-Láb do c. 9 (Figura 14 em vermelho). No c. 13, pode-se diminuir o Fá do componente superior (Figura 14 em verde) no intuito de ouvir a continuidade do componente inferior. Entre os compassos 13-16, recomenda-se manter a sonoridade em *f* ou *mf* para sustentar a construção sonora até o c. 17, talvez pensando em dois degraus para os c. 14 e 16, respectivamente, lembrando que a dinâmica *p* (Figura 14 em azul) do c. 14 se refere apenas aos acordes da mão esquerda. Ainda no c. 13, observa-se que das três notas que formam a tercina do componente inferior da mão direita (Figura 14 em roxo), somente a primeira é acentuada, cabendo diminuir esse componente até o c. 14. No c. 10 (Figura 14 em marrom), não há tercina indicada no componente superior da mão esquerda em ambas as edições, contudo, o compositor indica tercina para o mesmo motivo no c. 11.

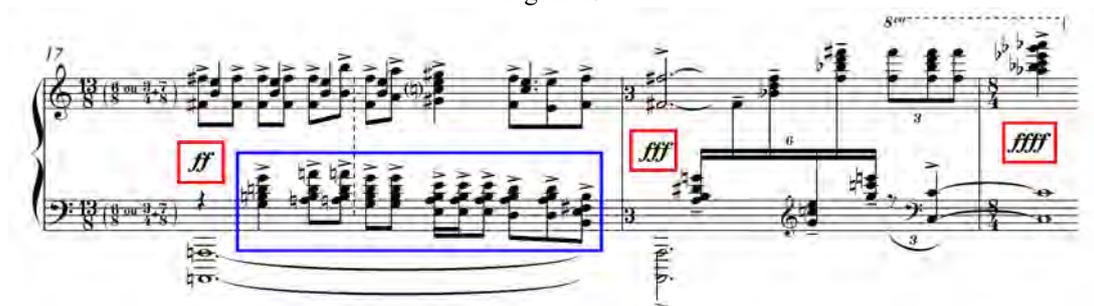
Figura 14

Condução e fluxo musical em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 9-16.

Quase a totalidade dos intérpretes tocam as três últimas colcheias da mão direita nos c. 14 e 16 (Figura 14 em laranja) como se fossem tercinas, contudo, ao observar atentamente as proporções rítmicas na partitura, não se encontrou motivo que sustentasse tal modificação.

Após atingir o clímax da **subseção A2** no c. 10, nota-se um relaxamento de tensão momentâneo nos compassos seguintes, até que a partir do c. 14, a narrativa começa a direcionar para o grande clímax da peça, compreendido entre os c. 17-18-19 em dinâmicas ff – fff - ffff, respectivamente (Figura 15 em vermelho). O Tema exposto do início retorna com força total no c. 17, justo onde se tem a nota mais grave do instrumento e um canto em acordes bem expressivos e *cantabile* na mão esquerda (Figura 15 em azul). Talvez seja esse um dos únicos compassos da peça onde podemos sentir mais claramente uma condução fraseológica (Ex. 10) que culminará no c. 19, onde alcançamos a maior amplitude tessitural da peça nos extremos agudo e grave do piano.

Figura 15



Climax em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-19.

Exemplo 10



Condução no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 17-18.

No intuito de obter organização e precisão rítmica entre os compassos 18 e 19, recomendam-se os seguintes procedimentos de estudo (Ex. 11): a) estudar o terceiro tempo do c. 18 e a chegada no c. 19; b) estudar os tempos 1 e 3 do c. 18 (ainda sem tocar o segundo tempo) e a chegada no c. 19; c) tocar os tempos 2 e 3 do c. 18 (sem o primeiro tempo) e a chegada no c. 19. Por fim, ao tocar todo o compasso 18 e a chegada no c. 19, sugere-se sentir os tempos 2 e 3 do c. 18 como anacruse para o c. 19.

Exemplo 11

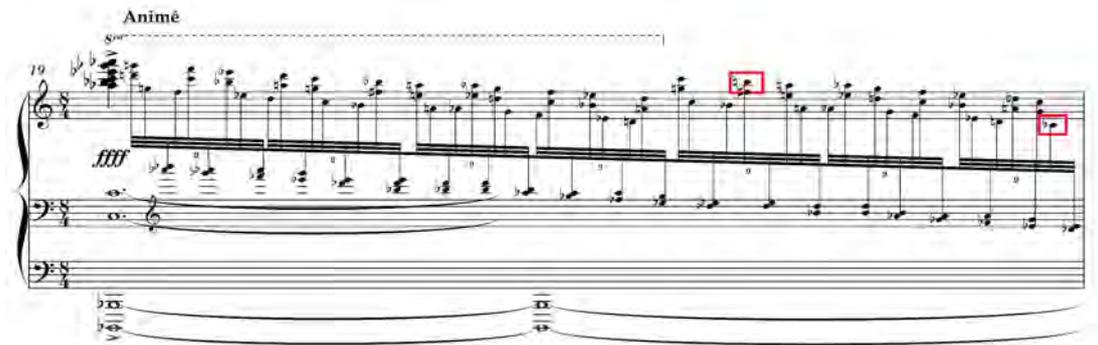


Procedimento de estudo para precisão rítmica no clímax de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.

O grande clímax é rapidamente dissipado com uma cadência *Animé* utilizando a topografia do teclado (jogo de teclas brancas e pretas) em mãos alternadas. Observa-se a presença de um Si \sharp e um Dó \flat (Figura 16 em vermelho); será que devemos considerá-los? De alguma forma ele pode se relacionar com o Si natural do próximo compasso, como

uma cor diferente. Os intérpretes selecionados optaram por realizar esta passagem seguindo o mesmo padrão de topografia, isto é, consideraram o Si natural uma inconsistência de edição. Contudo, consultando fragmentos do manuscrito do compositor, contata-se a inexistência do Si natural, o que pode representar realmente um equívoco editorial⁶.

Figura 16



Cadência em teclas pretas e brancas em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.

Um processo eficiente para a construção da performance deste trecho é estudar somente as quartas descendentes (fio condutor) e a nota superior legato e sonora; em seguida, tocar tudo ouvindo as quartas com bastante continuidade e as outras notas um pouco menos; primeiro lentamente e depois mais rápido (Ex. 12).

⁶ A partitura integral é considerada perdida pelo musicólogo Gérald Hugon (2007, p.4). Contudo, pesquisas realizadas pelo compositor Silvio Ferraz (2012) localizaram fragmentos de várias peças da *Prole do Bebê n.º 2*. Para maiores informações, ver artigo “Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos” em “Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos” (SALLES/DUDEQUE, 2017, p. 293)

Exemplo 12



Procedimento de estudo para a cadência de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 19.

Entre os compassos 18 e 21, há uma problemática a ser solucionada pelos intérpretes: a inserção de ligaduras de valor nas oitavas da mão esquerda sugerem que se ouça toda essa passagem com a harpa do piano aberta, ou seja, em ressonância contínua. No c. 18, a oitava de Lá (Figura 17 em vermelho) fica até o fim do compasso e a oitava de Dó (Figura 17 em azul) mantém-se na ressonância do c. 19 pela inserção da ligadura de valor. Se o pianista optar por mudar o pedal direito na oitava de Dó, perderá a oitava de Lá, por outro lado, se optar manter o pedal direito, o compasso 18 permanecerá na ressonância minimamente até o c. 21, onde cessam as ligaduras na oitava de Sib (Figura 17 em verde). No c. 20, observamos uma notação de *mf* em tamanho pequeno, provavelmente para indicar que essa dinâmica se refere ao “recheio” em fusas alternadas, então, recomenda-se manter esse compasso sonoro com ênfase nos *rf* nas notas Si do componente superior e começar a diminuir apenas onde indicado pelo compositor, no c. 21.

O pianista Gabriel Casara (Ex. 13) é o único a utilizar o pedal tonal no c. 19 com o objetivo de evitar acúmulo de ressonância entre o clímax e o c. 22 proveniente da utilização continuada do pedal de sustentação (direito). A pianista Aline Van Bärenzen (Ex. 14) retira abruptamente o pedal de sustentação no início do c. 22, enquanto o pianista Hamelin (Ex. 15) mantém o pedal de sustentação até a anacruse para o c. 24.

Figura 17

The image displays three systems of musical notation for the piece 'O Cachorrinho de Borracha'. The first system is marked 'Animé' and 'fff', featuring a red circle around a 'v' marking and a blue circle around a chord. The second system is marked 'Moins' and 'mf'. The third system is marked 'Rall.' and 'pp', with 'dim. e rall.' in the bass line. Each system has a green box below it containing a diagram of a piano pedal mechanism.

Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.

Exemplo 13



Uso do pedal tonal pelo pianista Gabriel Casara em *O Cachorrinho de Borracha* a partir do c. 19.

Exemplo 14



Retirada abrupta do pedal direito pela pianista Bärenzzen em *O Cachorrinho de Borracha* no c. 22.

Exemplo 15



Pedal direito contínuo entre os c. 19-23 pelo pianista Hamelin em *O Cachorrinho de Borracha*.

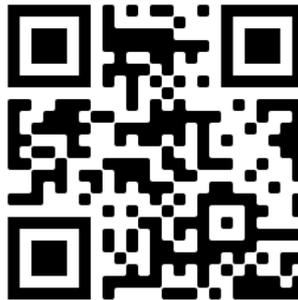
Ao experimentar as diferentes maneiras de utilização dos pedais, notou-se a possibilidade de tocar o primeiro tempo do c. 18 com pedal tonal e retirá-lo ao tocar o primeiro tempo do c. 19 (Ex. 16). Outra possibilidade é utilizar o pedal direito desde o compasso 18 até o 22, deixando com que a própria ressonância se encarregue de esvair-se pouco a pouco até que, finalmente, seja levantado o pedal direito no Sib do c. 22. Na verdade, recomenda-se levantar lentamente o pedal direito mesmo antes do Sib do c. 22, para que haja uma filtragem gradativa da ressonância (Ex. 17). Assim, sugere-se que a nota Sib seja tocada como resolução do $Si\sharp$, em outras palavras, sem acento, e, com o intuito de fazer soar surpreendentemente o pp na anacruse para o c. 24, pode-se tocar as notas Sib e Sol do c. 22 em dinâmica mp e p, respectivamente.

Exemplo 16



Uso do pedal tonal em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-19.

Exemplo 17



Pedalização em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 18-23.

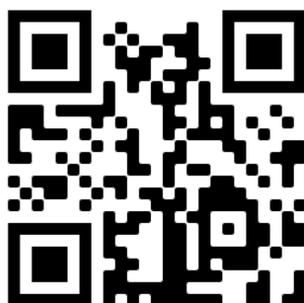
Como descrito por Hugon (2007, p. 6), a anacruse para o c. 24 inicia “um breve retorno à abertura com sua harmonização original em quartas, precede quatro compassos conclusivos que tem um Si sustentado, com acordes em *staccati* afiados que são como se fossem ‘latidos’ irregularmente” (HUGON, 2007, p. 6). Dessa vez, o Si que inicia a coda é indicado com mais ênfase em *rff>*, não obstante, por perdurar *Senza Ped.* por quase dois compassos inteiros. Tendo em vista a questão rítmica, salienta-se a importância do solfejo do c. 27; não se sabe por que o compositor indicou quátera de seis semicolcheias e depois quátera de três colcheias, de qualquer maneira, a indicação *f très sec.* sugere que os arpejos soem quase juntos, valendo estudar tocando-os simultaneamente para depois arpejá-los com o devido efeito (Ex. 18). Embora não haja nenhuma indicação, pode-se tocar menos sonoros os acordes dos c. 26-27 pensando em direcionar os latidos em crescendo no compasso seguinte (28), culminando no c. 29. Assim, “o cachorrão de borracha termina a peça com latidos furiosos” (MAGALHÃES, 1994, p. 228).

Figura 18



Coda “latido de cachorro” em *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

Exemplo 18



Procedimento de estudo para a CODA de *O Cachorrinho de Borracha*, c. 26-29.

Considerações Finais

Os aspectos apresentados ao longo do texto demonstraram que, na suíte *Prole do Bebê nº 2 “Os Bichinhos”*, *O Cachorrinho de Borracha* difere das demais por possuir características exclusivas: uma textura constituída em grande parte por quatro ou cinco componentes texturais simultâneos; a ausência de uma melodia bem definida dando lugar a um fluxo linear presente em mais de um componente; uma fórmula de compasso que não imbuí uma métrica claramente perceptível atrelada a uma indicação de metrônomo “rápida” para um andamento lento e estático, num contexto onde a colcheia=144 pode ser sentida como subdivisão; pausas entre parênteses e longas ligaduras de valor que sugerem uma pedalização que privilegie ressonâncias contínuas; a ausência de uma canção folclórica e, por fim, um fluxo de movimento contínuo do início ao fim que nos faz entender a forma como unária. Assim, a coerência interpretativa é importante, pois uma escolha impacta diretamente no desenrolar da peça, o que vem antes e o que está por vir.

Dentro da suíte, essa peça está localizada entre duas outras de grande luminosidade⁷ e virtuosismo e, por esta razão, foi notada por Villa-Lobos com o segundo andamento mais lento (semínima=72) depois d' *O Gatinho de Papelão* (semínima=69).

Se houver espaço para fantasiarmos, podemos inferir que o fluxo contínuo mencionado e até mesmo a questão da elasticidade exigida para as mãos dos pianistas em detrimento de amplas aberturas nos remete à borracha, material resistente e ao mesmo tempo muito maleável; o cachorro em si, surge apenas na “coda latido de cachorro” (PRADO em MOREIRA, 2008, p. 395).

No que diz respeito à performance, ainda que haja elementos que me induzem a determinadas escolhas, o momento único do palco as coloca em cheque, por questões que vão desde ordem prática, como por exemplo, não haver pedal tonal no piano do concerto, ou quando o piano demonstra um desequilíbrio de intensidades acentuado entre as regiões agudo, médio e grave, até mesmo por questões de ordem psicológica e, sobretudo a liberdade criativa alcançada no momento de comunicação. Assim, a melhor parte da pesquisa interpretativa não é chegar a uma conclusão ou concepção, mas refletir e entender que são muitas as possibilidades.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Por uma visão de música como performance**. *Opus*, Porto Alegre, v.17, n° 2, p.63-76, dez. 2011.
- BARENTZEN, Aline van. *A Prole do Bebê No.2 - Villa-Lobos - Alina van Barentzen*. Disponível em: https://youtu.be/Qvn-Q_Pjx3Q. Acesso em: 31/08/2022.
- BAROLSKY, Daniel G. *The Performer as Analyst*. Society for Music Theory, 2007.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BORGES, Rique. **Heitor Villa-Lobos: A Prole do Bebê, second series, W180 (Piano: Marc-André Hamelin)**. Disponível em: https://youtu.be/hRW7UEd_wsQ. Acesso em: 31/08/2022.
- BRZEZINSKA, Joanna. **A Prole do Bebê, no.2, “Os Bichinhos”: IV. O Cachorrinho de Borracha**. Disponível em: <https://youtu.be/PIvHNcFtQ94>. Acesso em: 31/08/2022.
- CAMPBELL, Edward e O'HAGAN, Peter. **Pierre Boulez: studies**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- CASARA, Gabriel. **Prole do bebê II: O cachorrinho de borracha (Villa-Lobos)**. Disponível em: <https://youtu.be/ZkkHBGTHXDo>. Acesso em: 31/08/2022.
- CASTRO, Fabiane de. **VILLA-LOBOS – A PROLE DO BEBÊ Nº2 (PART 1)**. Disponível em: <https://youtu.be/YQJNFy86wmU>. Acesso em: 31/08/2022.
- CHUEKE, Zelia (Org). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

⁷ Pela ordem: 3. O Camundongo de Massa; 4. O Cachorrinho de Borracha e 5. O Cavalinho de Pau.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n° 14, 2006 – p. 5-22.

CRAMER, Alfred. Schoenberg's "Klangfarbenmelodie": A Principle of Early Atonal Harmony. *Music Theory Spectrum*, California, Vol. 24, No. 1, p. 1-34, 2002.

FERRAZ, Silvio. **Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos**. *Villa-Lobos, Um Compêndio: novos desafios interpretativos*, p. 293-309, 2017.

GONÇALVES, Lucas Santos. **Prole do Bebê n° 2 “os bichinhos” (suíte completa)**. Disponível em: <https://youtu.be/xX-Jb8eaY5I>. Acesso em: 31/08/2022.

GONÇALVES, Lucas Santos. **#FestivaldeCamposdoJordão 12 de julho, 19h: Lucas Gonçalves (piano)**. Disponível em <https://youtu.be/CgPAmghE-Z4>. Acesso em: 31/08/2022.

KOSTKA, S et al. **Tonal Harmony: with an introduction to twentieth century music**. 7 ed. Nova York: McGraw-Hill, Junho 2012.

KRIMSKY, Katrina. **Prole do bebê No. 2, W180: No. 4. O Cachorrinho de borracha**. Disponível em: <https://youtu.be/EQ2VlyRGo9M>. Acesso em: 31/08/2022.

LIMA, Sousa. **Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

LP VILLA-LOBOS - A PROLE DO BEBÊ VOL.1 E VOL.2 (JOSÉ ECHÁNIZ, PIANO) (1955). Brasília: Instituto Piano Brasileiro [disponibilizado online em: 08 jul. 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7bCAcSJCqg>. Acesso em 31/08/2022.

MAGALHÃES, Homero de. **A obra pianística de Heitor Villa-Lobos**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNESP: 1994.

MERHY, Silvio. **O sistema de dissonâncias da Prole do Bebê n°2**. III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MESQUITA, Marcos. **Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos**. *Revista Opus*, v.12, p.65-79, 2006

MONTEIRO, Sergio. **Prole do Bebê n1 e n2: Villa Lobos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPJ6X6PP6Wc&t=1121s>. Acesso em: 30/03/2020.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2008.

NERY FILHO, Walter. **Os voos d'O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do bebê n° 2 de Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: 2012.

OLIVEIRA, Alda. **Piano (Heitor Villa-Lobos – Jamary Oliveira) – Album Completo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnxIQDSIIic&t=1223s>. Acesso em: 30/08/2020.

PASCOAL, Maria Lúcia. **A Prole do Bebê n° 1 e n° 2 de Villa-Lobos: Estratégias da Textura como Recurso Composicional**. *Permusi*, Belo Horizonte: UFMG, n° 11, 2005: 95-105.

PAUTA BRASILEIRA. VILLA-LOBOS – ANNA ESTELLA SCHIC (1974) A PROLE DO BEBÊ NO.2, W180 (1921). [S.l.]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mf0vRd13KvI&t=1160s>. Acesso em: 31/08/2022.

QUEIROZ, Rodrigo Miranda de. **A Prole do Bebê n° 2 by Villa-Lobos: An Analytical Approach**. Tese (Doutorado em Música). University of Connecticut: 2013.

REHDING, Aleksander e RINGS, Steven. **The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory**. 1 ed. Nova York: Oxford University Press, 2019.

RINK, John. (Ed.) **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROCHA, Miriam Bastos. **Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance**. Dissertação (Doutorado em Música) – UFMG, 2017.

RUBINSKY, Sonia. **O Cachorrinho de Borracha**. Disponível em: https://youtu.be/eZ1_iK3hCoY. Acesso em: 31/08/2022.

RUBINSKY, Sonia. **VILLA-LOBOS – A BARATINHA DE PAPEL (No.1 de A Prole do Be (Sonia Rubinsky, piano))**. Brasília: Instituto Piano Brasileiro Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3SIPBAehWRs>. Acesso em: 30/08/2020.

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

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos**. 2º Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos, p.32-51. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. **A Forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de estudos para piano**. Dissertação (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2005.

SOUZA, Iracele Vera Livero de e POZZI, Luiz Guilherme. **O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos**. Performa Clavis Internacional (p. 64-75), 2020.

PARTITURA

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê n. 2**. Max Eschig: Paris, 1927.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Prole do Bebê nº 2**. Max Eschig: Paris, 2007.