

# DESCONSTRUINDO O URSOZINHO DE ALGODÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS

Marcos Mesquita

**Resum:** O artigo situa a *Prôle do Bêbé n° 2* tanto no contexto da criação villalobiana quanto no cenário mais amplo da vanguarda da década de 1920, apontando ainda os problemas de datação de algumas obras do compositor. Em seguida é feita uma análise detalhada da peça “O ursozinho de algodão”, oitava peça da *Prôle n° 2*. Este texto é uma versão revisada e ampliada de um item do terceiro capítulo do trabalho de mestrado do autor.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos. Prole do bebê n° 2. Análise.

**Abstract:** The article situates the *Prôle do bebê n° 2* in the production of Villa-Lobos and in the broad context of the vanguard of the decade of 1920, pointing also to the problems of dating some of the composer's works. Thereafter the author presents a detailed analysis of the piece “O ursozinho de algodão”, the eighth piece of the *Prôle 2*. This article is a revised and enlarged version of a section from the author's master thesis.

**Keywords:** Villa-Lobos. Prole do bebê n° 2. Analysis.

*J'essaierai de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres?*  
(Debussy, 1971, p. 23)

“O ursozinho de algodão” é a oitava das nove peças da *Prôle do Bêbé n° 2*, subtitulada *Os bichinhos*, e datada pelo compositor em 1921. É improvável, entretanto, que essa obra tenha sido escrita nesse ano. Razões estilísticas fazem supor uma data de composição posterior, muito provavelmente após a primeira estada do compositor em Paris entre 1923 e 1924. A *Prôle n° 2* foi publicada em 1927 pelas *Éditions Max Eschig*, sendo as outras peças: *A baratinha de papel*, *O gatinho de papelão*, *O camundongo de massa*, *O cachorrinho de borracha*, *O cavalinho de páu*, *O boisinho de chumbo*, *O passarinho de panno* e *O lobosinho de vidro* (ortografia original). O problema de datação de várias obras de Villa-Lobos já foram discutidos por outros estudiosos. Carlos Kater argumentou que o

*Nonetto* para coro, conjunto de câmara e percussão foi escrito em ano posterior ao alegado 1923 (Kater, 1991, p. 58–63). Paulo Renato Guérios aponta dúvidas quanto às datas de composição das seguintes obras: *Uirapuru* e *Amazonas* (1917?), *Canções típicas brasileiras* (1919?) e *Trio* para oboé, clarinete e fagote (1921?) (Guérios, 2003, p. 137–139). Pré-datando suas obras, especialmente quando de sua primeira estada em Paris (1923–1924), Villa-Lobos provavelmente queria demonstrar para a vanguarda parisiense que ele não era um compositor provinciano que ainda escrevia obras impressionistas, ao “velho” estilo de Debussy. Não, ele queria provar que já era um “primitivo” ao estilo de Igor Stravinsky e um “despojado” ao estilo do *Grupo dos seis*, mesmo antes de ter chegado à capital francesa. Nesse contexto, não se pode esquecer a famosa frase atribuída a Villa-Lobos, logo que chegou a Paris: “Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz” (apud Guérios, 2003, p. 128).

Seja como for, com a *Prôle nº 2* e o *Rudepoêma* (1923-1926), Villa-Lobos atinge o ponto máximo da exploração sonora e harmônica em sua obra pianística.

N’O *ursozinho* podem ser constatados dois procedimentos de elaboração do material temático:

- 1) Variação contínua de breves motivos rítmico-melódicos;
- 2) Reapresentação sucessiva e variada de frases melódicas um pouco mais extensas.

O primeiro procedimento era uma técnica bastante difundida nas duas primeiras décadas do século XX e pode ser detectado, entre inúmeros exemplos oriundos de diferentes contextos estéticos, no “Prélude” da *Suite pour le piano* (1901) de Claude Debussy, no 3º movimento do *Quarteto de cordas nº 1* (1908) de Béla Bartók, na “Dança infernal dos súditos de Kastchei” do *Pássaro de fogo* (1909–1910) de Igor Stravinsky, chegando obviamente às várias passagens “primitivas” e “selvagens” da *Sagração da primavera* (1911–1913)

deste último compositor. Retomada de uma técnica de desenvolvimento típica do barroco para a qual os alemães usam a palavra *Fortspinnung* (tecedura contínua) para diferenciar de *Durchführung* que designa o desenvolvimento a partir do período clássico; aproveitamento, na música de concerto, de temas e técnicas oriundos da música étnica e popular urbana. Em qualquer que seja o contexto estético no qual esse procedimento foi valorizado, ele demonstra simultaneamente uma reação (não com a conotação política do termo!) e uma manutenção. *Reação* aos grandes arcos melódico-expressivos do romantismo e às técnicas de desenvolvimento típicas da tradição austro-germânica em voga até o início do século XX. *Manutenção* de conceitos fundadores do romantismo como, por exemplo, o retorno à natureza, o fascínio pelo “primitivo” e o interesse renovado pelas tradições populares e folclóricas. No caso da música romântica, o retorno à natureza se revela tanto na música vocal, especialmente no *Lied* alemão, e na assim chamada música instrumental descritiva, com seus títulos sugestivos e evocativos. O interesse pelas tradições populares se manifesta na citação de melodias folclóricas, na composição de melodias ao estilo folclórico e, em um estágio posterior, no reaproveitamento de elementos constitutivos da música étnica ou da popular, sejam rítmicos, intervalares, tímbricos, formais etc. Todos os elementos mencionados da *reação* e da *manutenção* podem ser detectados em muitas correntes musicais do século XX e ainda do século XXI.

Retornando a *O ursozinho*, cada seção desta peça será caracterizada por um dos procedimentos indicados acima. Além disso, observa-se a predisposição do compositor à justaposição por contraste: cada seção da forma apresenta um material temático específico, não ocorrendo reprises no sentido convencional do termo. A coesão da peça é garantida por outras estratégias que serão comentadas a seguir.

Graças ao procedimento de contraste temático, as várias seções e subseções da peça podem ser estabelecidas com clareza. Além disso, as subseções são caracterizadas por um dos processos de estruturação mencionados anteriormente. Na tabela seguinte, o algarismo entre parênteses ao lado de cada subseção ou ao lado da coda se refere ao procedimentos de elaboração do material temático nela utilizado, ou seja, (1) para variação contínua de pequenos motivos rítmico-melódicos e (2) para reapresentação sucessiva e variada de frases melódicas um pouco mais extensas.

Seções	Compassos	Subseções	Compassos
1ª Introdução	1 - 36	1ª (1) 2ª (1) 3ª (1)	1 - 12 13 - 26 27 - 36
2ª Tema original de Villa - Lobos	37 - 75	1ª 2ª (2) - reprise abreviada da 1ª subseção 3ª Transição	37 - 49 50 - 57 58 - 75
3ª Citação de <i>Carneirinho, carneirão</i> . (cantiga de roda folclórica)	76 - 116	1ª 2ª (2) - reprise variada da 1ª subseção 3ª Transição	76 - 91 92 - 105 106 - 116
4ª Coda (2) - Pequeno tema apresentado em sequência descendente.	117 - 134		

Tabela 1. Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. Esquema formal.

O que garante uma unidade a *O ursozinho* com a sua profusão de idéias temáticas?

Um fator de unidade é a recorrência de determinados procedimentos de elaboração menos evidentes. Alguns deles poderiam ser classificados como redes subliminares de informação<sup>1</sup>, das quais nós não temos uma apreensão consciente e talvez nem mesmo o

compositor se desse conta delas, mas o fato é que essas informações estão contidas na partitura à espera que sejam resgatadas por uma análise mais detalhada.

O primeiro tipo de procedimento recorrente, bastante perceptível, diz respeito ao encadeamento de várias partes da peça: cada nova parte (seção ou subseção) se inicia com a utilização de um material que foi exposto ao final da parte imediatamente anterior, seja um acorde, seja um motivo. O exemplo seguinte resume essas observações:

The image shows a musical score for 'O Ursozinho de Algodão' by Villa-Lobos. It consists of four systems of staves. Each system highlights a specific measure and the following measure with dashed lines, illustrating how musical material from one section is repeated at the start of the next. The measures are labeled as 'Compasso 12', 'Compasso 13', 'Compasso 26', 'Compasso 27', 'Compasso 73', 'Compasso 76', 'Compasso 116', and 'Compasso 117'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

**Exemplo 1.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. Acordes ou motivos que encadeiam seções ou subseções.

Retornando ao esquema formal exposto anteriormente, conclui-se que Villa-Lobos utiliza esse procedimento de encadeamento no interior da primeira seção, a introdução, na qual as idéias temáticas são mais curtas, da segunda para a terceira seção e desta para a quarta. No interior das segunda e terceira seções, ele garante a

unidade repetindo variadamente frases melódicas mais amplas - o procedimento de elaboração 2 mencionado anteriormente.

Esse procedimento de encadeamento abranda o impacto perceptivo que seria causado pela exposição abrupta de novo material temático. Ele cria elos, conexões fortes no instante em que articula duas seções, possibilitando ao ouvinte uma transição clara e rápida entre o conhecido e o desconhecido, entre o redundante e a novidade.

Um segundo procedimento recorrente, não tão perceptível por parte do ouvinte, mas bem evidente para o pianista, diz respeito à exploração das características anatômicas do teclado, confrontando teclas brancas e pretas. Tal procedimento pode ser constatado pelo menos desde 1901 no compasso 72 da peça *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (Schmalzriedt, 2003, p. 43). N' *O ursozinho*, em várias oportunidades, a mão direita se movimenta pelas teclas brancas enquanto a esquerda pelas pretas, predominantemente. Daí, resultam várias dissonâncias de segundas, sétimas e nonas, tanto menores como maiores. O germe dessa exploração já pode ser encontrado, de fato, no compasso 7:



Exemplo 2. Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. Compasso 7.

Percorrendo a peça, podem ser resgatadas as ocorrências desse tipo de procedimento. Entre os compassos 13 e 24, a superposição de dó maior e ré# menor:

**Exemplo 3.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. c. 13-14.

A escala usada pela linha melódica inferior da mão esquerda entre os compassos 24 e 31 apresenta um predomínio de teclas pretas, superpondo-se às brancas da mão direita e da linha melódica superior da esquerda:

**Exemplo 4.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. c. 24-25.

Na fórmula de ostinato usada a partir do compasso 44 - mão direita /teclas brancas, mão esquerda/teclas pretas, com exceção da primeira nota oitavada, fá:

**Exemplo 5.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. c. 44.

O mesmo ocorre na transposição nos compassos 61 e 62:



*Exemplo 6. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. c. 61.*

Em outros momentos, o encadeamento de acordes na mão esquerda é determinado pelas teclas pretas, ou seja, as notas mais graves dos acordes percorrem as teclas pretas enquanto que a mão direita prossegue somente com as brancas:



*Exemplo 7. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. Resumo harmônico dos compassos 68-72.*



*Exemplo 8. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. c. 105-112.*

O terceiro procedimento diz respeito à recorrência de pequenas células intervalares, criando várias redes subliminares no decorrer de toda a peça. Nesse contexto, três elementos se destacam devido a sua recorrência. Percebe-se que essas três células intervalares permeiam todos os compassos da obra e, em uma dimensão

“microscópica”, imprimem-lhe um perfil bem característico. Cada célula será abordada separadamente em seguida.

A primeira é o intervalo de quarta justa (ocasionalmente quarta aumentada) que é subdividido por um grau conjunto e uma terça. Vejamos o primeiro fragmento melódico da mão direita no primeiro compasso:



**Exemplo 9.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão. c. 1, célula de quarta justa.*

Dele, podemos projetar todas as inúmeras variantes que percorrem toda a peça. O quadro seguinte resume tais ocorrências:





**Exemplo 10.** Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. Quadro de ocorrências da célula de quarta justa.

Constata-se, também, uma derivação dessa célula a partir dos compassos 32-33, que é a quarta justa ou aumentada acrescida de um grau conjunto, formando uma quinta diminuta ou justa:



**Exemplo 11.** Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. c. 32, célula de quarta justa acrescida de um grau conjunto.

Essa derivação poderia ser a origem dos acordes de quartas (justas e/ou aumentadas) e quintas justas, o de quartas ocorrendo primeiramente no compasso 35 e o de quintas somente no 107,



**Exemplo 12.** Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. Acordes baseados na célula de 5ª justa ou diminuta.

bem como de outros diversos movimentos melódicos:

The image displays a musical score for 'O Ursozinho de Algodão' by Villa-Lobos, focusing on specific melodic occurrences. The score is organized into several systems of staves. The first system shows measures 35-36, 58-59, 61, and 63-65. The second system covers measures 105-110. The third system covers measures 110-114, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The fourth system shows a single staff in treble clef. The fifth system shows a single staff in bass clef, labeled with measure 134. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics (p, f, sf, sfz). The key signature is one sharp (F#).

**Exemplo 13.** Villa - Lobos - *O Ursozinho de Algodão*. Quadro de ocorrências melódicas da célula de 5ª justa ou diminuta.

A segunda célula intervalar a ser destacada é constituída por dois graus conjuntos ascendentes ou descendentes. Retornando ao primeiro compasso, observamos na mão esquerda:



Exemplo 14. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. c. 1, célula de graus conjuntos.

A partir desse material, temos outra rede de inter-relações:

Exemplo 15. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. Quadro de ocorrências da célula em graus conjuntos.



Pode-se especular que, apesar de serem expostas já no primeiro compasso, as células 1 (quarta justa subdividida em terça e segunda) e 2 (dois graus conjuntos) podem ser oriundas da própria cantiga de roda citada na terceira seção da peça:



*Exemplo 18. Início de Carneirinho, Carneirão.*

Além disso, os temas, tanto da segunda seção como da coda, escondem semelhanças com a mesma melodia folclórica,



*Exemplo 19. Villa - Lobos - O Ursozinho de Algodão. Quadro de relações temáticas.*

levando-nos à conclusão que a cantiga de roda bem pode ter sido a fonte geradora tanto das células intervalares como das frases melódicas mais extensas que são submetidas aos processos de estruturação 1 e 2 mencionados anteriormente.

Pelo que foi exposto, ficou demonstrado que Villa-Lobos utilizou nesta peça um pensamento, por assim dizer, ponto-a-ponto, indo

de uma idéia a outra ou de uma subseção a outra por analogia temática forte ou fraca, concatenando organicamente seu discurso musical, de certa forma desprezando o mediato em benefício do imediato. O tratamento desprezioso do arco formal convida o analista a elucidar a microestrutura da obra para encontrar o que imprime à obra um caráter específico, uma coesão temática.

#### **Referências bibliográficas:**

DEBUSSY, Claude. "Le 'Faust' de Schumann. – Ouverture pour 'Le Roi Lear' d'A. Savard. – Le troisième acte de 'Siegfried'. – Une symphonie de Witowski". In: *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 23–27.

KATER, Carlos. "Aspectos da modernidade de Villa-Lobos". In: *Em pauta* (Revista do curso de mestrado em música da UFRGS). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991, p. 58–63.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SCHMALZRIEDT, Siegfried. "O nascimento do estilo pianístico impressionista: *Jeux d'eau* de Maurice Ravel". In: *Revista Acorde n° 1*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, dezembro de 2003 p. 35–44.

#### **Notas:**

<sup>1</sup> A rede subliminar é constituída por inter-relações sutis entre temas ou eventos sonoros que não chegam a ser conscientemente percebidas pelo ouvinte. Obviamente, existem diferenças entre o que é subliminar para um ouvinte sem qualquer instrução musical formal e para um músico altamente treinado. De forma geral, pode-se dizer que somente através de um trabalho analítico mais detalhado, tais inter-relações podem ser resgatadas da partitura e classificadas como uma rede subliminar. A análise que se segue procura demonstrar isso na peça de Villa-Lobos.

---

**Marcos Mesquita** - Mestre, com a dissertação *Aspectos da articulação temporal na música instrumental do século XX* (UNICAMP). Cursa Doutorado em Musicologia na Universidade de Karlsruhe (Alemanha), sob orientação de Siegfried Schmalzriedt. Possui especialização na Escola Superior de Música (Viena, Áustria), onde estudou disciplinas teóricas com Friedrich Neumann. Com bolsa de estudos do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) transferiu-se para a Escola Superior de Música de Stuttgart (Alemanha), participando da classe de composição de Helmut Lachenmann. É compositor, arranjador e flautista. Em 2000, recebeu a Bolsa RIOARTE para compor a *Trilogia de parques sonoros*. Possui trabalhos premiados e publicou vários artigos e traduções sobre assuntos relacionados especialmente à música do século XX.