

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

‘CIRANDA Nº 7’ DE HEITOR VILLA-LOBOS: UM ESTUDO DA RELAÇÃO
ENTRE O TEXTO MUSICAL E O ENREDO IMPLÍCITO NA CANTIGA
FOLCLÓRICA UTILIZADA

MÁRCIA HALLAK MARTINS DA COSTA VETROMILLA

RIO DE JANEIRO, 2010.

'CIRANDA Nº 7' DE HEITOR VILLA-LOBOS: UM ESTUDO DA RELAÇÃO
ENTRE O TEXTO MUSICAL E O ENREDO IMPLÍCITO NA CANTIGA
FOLCLÓRICA UTILIZADA

por

MÁRCIA HALLAK MARTINS DA COSTA VETROMILLA

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

Rio de Janeiro, 2010.

Vetromilla, Márcia Hallak Martins da Costa.
V589 'Ciranda n.7' de Heitor Villa-Lobos : um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada / Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla, 2010.
ix, 157f.

Orientador: Lúcia Silva Barrenechea.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 - Ciranda n.7. Xô, xô, passarinho. 2. Maul, Octavio, 1901-1974 - Xô, passarinho. 3. Músicas folclóricas. 4. Música – Análise, apreciação. I. Barrenechea, Lúcia Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.62



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

‘Ciranda nº 7’ de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada

por

Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Prof.ª Dr.ª Lúcia Silva Barrenechea - UNIRIO
Presidente da Banca

Prof.ª Dr.ª Cristina Capparelli Gerling - UFRGS

Prof. Dr. Caio Senna - UNIRIO

Conceito: APROVADA

MARÇO DE 2010

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Lúcia Silva Barrenechea pela orientação dedicada da presente dissertação.

À Professora Doutora Cristina Capparelli Gerling, por aceitar o convite para compor a banca de defesa da dissertação e pelas contribuições dadas nesta ocasião.

Ao Professor Doutor Caio Senna, por aceitar o convite para compor a banca de qualificação e de defesa da dissertação, por todas as contribuições dadas.

Ao Professor Doutor Sérgio Barrenechea por aceitar o convite para compor a banca de qualificação e pelas contribuições dadas nesta ocasião, bem como pelo apoio e orientação na condição de coordenador do PPGM Unirio.

À Professora Doutora Elizabeth Travassos.

À Pedro Theobald, Antonio Gilberto de Carvalho e Luiz Henrique Senise.

À Maria de Lourdes Leão, Raul Costa D'Ávila, Marcela Laura Perrone e Lélío Eduardo da Silva.

Aos funcionários e técnicos do Museu Villa-Lobos.

Aos funcionários e técnicos da Biblioteca Central da Unirio.

À secretaria do PPGM Unirio, especialmente representada por Aristides Antônio D. Filho.

Ao CNPQ- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo fomento da pesquisa através de concessão de bolsa de pós-graduação.

À Clayton e Beatrice Vetromilla.

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins da Costa. *‘Ciranda nº 7’ de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente estudo aborda as *Cirandas* para piano solo (1926) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Discute-se a gênese da obra e o levantamento bibliográfico inclui a opinião de pesquisadores, historiadores, comentaristas e intérpretes que gravaram essa obra. Focaliza-se especialmente a *Ciranda nº 7 – Xô, Xô Passarinho* composta a partir da lenda e da cantiga brasileira *A menina enterrada viva*, registrada por folcloristas e historiadores de música brasileira. A relação entre música e texto é analisada nesta *Ciranda* e a discussão se baseia nos escritos de Lawrence Zbikowsky (2002) sobre metáfora conceitual na música. Para ampliar as possibilidades de análise, compara-se a *Ciranda nº 7* com a obra *Xô! Passarinho...* (1941) de Octavio Maul (1901-1974), inspirada na mesma lenda.

Palavras chave: *Cirandas – Xô, Xô Passarinho* – Villa-Lobos – Octavio Maul.

VETROMILLA, Márcia H. M. da C. '*Ciranda n° 7*' by Heitor Villa-Lobos: a study of the relationship between the musical text and the implicit plot of the folk tune. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The present study deals with the *Cirandas* for piano solo (1926) by Heitor Villa-Lobos (1887-1959). The work's genesis is discussed and the bibliographic survey includes views and opinions of researchers, historians, commentators and pianists who performed and recorded this work. *Ciranda n° 7 – Xô, Xô Passarinho* is the main focus of this study, a piece which was composed based on the Brazilian folk tune and tale *A menina enterrada viva* (*The girl buried alive*), collected by folklorists and historians on Brazilian music. The relationship between music and text is analyzed in this *Ciranda*, and the discussion is based on the writings of Lawrence Zbikowsky (2002) about conceptual metaphor in music. In order to expand the possibilities of this analysis, the *Ciranda n° 7* is compared with the work *Xô! Passarinho...* (1941) by Octavio Maul (1901-1974), inspired in the same folk tune and tale.

Key-words: *Cirandas – Xô, Xô Passarinho – Villa-Lobos – Octavio Maul.*

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE QUADROS	viii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	xix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - CIRANDAS DE HEITOR VILLA-LOBOS	6
1.1 Dados gerais sobre as <i>Cirandas</i> de Heitor Villa-Lobos	6
1.2 O termo <i>ciranda</i> e seus significados	11
1.3 As <i>Cirandas</i> de Heitor Villa-Lobos segundo seus intérpretes, pesquisadores e comentaristas	21
1.4 Mário de Andrade e as <i>Cirandas</i> a partir da pesquisa e texto <i>Mário de Andrade e Villa-Lobos</i> (1987) de Flávia Toni	37
CAPÍTULO 2 - ABORDAGENS DAS CIRANDAS DE VILLA-LOBOS	46
2.1 As <i>Cirandas</i> como objeto de análise	46
2.2 A importância do tema folclórico nas peças das <i>Cirandas</i> de Heitor Villa-Lobos	53
2.3 A <i>Metáfora Conceitual</i> e o <i>Mapeamento de Cruzamento de Domínios</i> como proposta de abordagem para as <i>Cirandas</i> de Heitor Villa-Lobos em relação ao tema folclórico utilizado em cada peça	65
CAPÍTULO 3 - CIRANDA Nº 7 - XÔ, XÔ, PASSARINHO...	73
3.1 A <i>Ciranda nº 7 - Xô, xô passarinho</i> - segundo intérpretes, pesquisadores e comentaristas da obra de Heitor Villa-Lobos	73
3.2 A lenda relativa ao canto tradicional <i>Xô Passarinho</i> usado na <i>Ciranda nº 7</i> de Heitor Villa-Lobos e breve análise comparativa de algumas de suas versões	78
3.3 O canto tradicional usado na <i>Ciranda nº 7</i> , a versão do <i>Guia Prático</i> e algumas versões registradas por historiadores e folcloristas	84
3.4 O <i>mapeamento de cruzamento de domínios</i> e a <i> fusão conceitual</i> de Zbikowsky (2002) aplicada à <i>Ciranda nº 7</i> de Heitor Villa-Lobos e à obra de Octavio Maul que apresenta o mesmo tema	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	130

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Títulos extraídos da pesquisa de versões literárias de *Xô, Passarinho* com determinação do enfoque de cada um.

Quadro 2: Quadro comparativo das versões encontradas da canção ou lenda relativas a *Xô Passarinho*.

Quadro 3: Esquema formal da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos.

Quadro 4: *Rede de Integração Conceitual - CIN* para a *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos.

Quadro 5: Esquema formal de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul.

Quadro 6: *Rede de integração conceitual CIN* para *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

- Exemplo musical 1: *Xô passarinho* em Guilherme de Mello (1908).
- Exemplo musical 2: melodia extraída da partitura da *Ciranda nº7, Xô, xô passarinho*, de Heitor Villa-Lobos, compassos 36 a 48, apenas mão direita. Consultar o anexo 1 para examinar a partitura completa.
- Exemplo musical 3: melodia extraída do c. 36 ao c. 49 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos com sugestão de prosódia para o texto relacionado à mesma.
- Exemplo musical 4: c. 1 e 2 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (motivo 1).
- Exemplo musical 5: c. 15 e 16 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (reaparecimento do motivo 1).
- Exemplo musical 6: c. 49 ao c. 53 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (último aparecimento do motivo 1).
- Exemplo musical 7: melodia extraída da seção *a 1* – c. 7 ao c. 15 - da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos.
- Exemplo Musical 8: c. 15 a c. 20 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos: aparecimento dos elementos característicos da seção *a 2*: nota pedal em Lá bemol (a partir do c. 15), nota Ré bemol (c. 16, tempo 2) que inicia o elemento de caráter melódico em mínimas e o motivo 2 (a partir do c.17).
- Exemplo musical 9: c. 27 da *Ciranda nº7* de Villa-Lobos (motivo 2 desenvolvido).
- Exemplo musical 10: compassos 32 e 33 da *Ciranda nº7* de Villa-Lobos (motivo 2 incrementado constituindo uma transição para a seção *B*, após ataque do ponto culminante em Si bemol).
- Exemplo musical 11: extraído do fragmento autógrafo (ver anexo 4) - c. 16 ao c. 33 da *Ciranda nº7* de Villa-Lobos (elemento de caráter melódico da seção *a 2* constituído de mínimas organizadas de dois em dois compassos).
- Exemplo musical 12: extraído do c. 16 ao c. 33 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos - progressão harmônica da seção *a 2*, apresentadas a partir de sua síntese (proposta na presente análise) em acordes de três sons (c. 24 corrigido de acordo com o fragmento autógrafo).
- Exemplo musical 13: c. 34 ao c. 39 da *Ciranda nº7* de Villa-Lobos (motivo 2 na seção *b 2*: jogo de teclas pretas e brancas).
- Exemplo musical 14: compassos 57.2 a 67 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (final).
- Exemplo musical 15: melodia extraída do c. 100 ao c. 116 da partitura *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul com sugestão de prosódia para o texto relacionado à mesma.
- Exemplo musical 16: compassos 1 a 4 de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul (fragmento da introdução).
- Exemplo musical 17: c. 13 ao c. 21 de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul (parte *A – a 1*).
- Exemplo musical 18: c.149 ao c. 153 de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul (figuração escalar ascendente).
- Exemplo musical 19: c. 100 ao c. 116 de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul (apresentação do tema tradicional- seção *b 1*).

INTRODUÇÃO

As dezesseis *Cirandas* (1926) para piano de Heitor Villa-Lobos são consideradas repertório emblemático da relação do compositor com o folclore brasileiro. Apresentando, explicita e assumidamente, em cada número da série, citação de melodia tradicional, verifica-se que nem todos os títulos se referem a canções de roda ou à ciranda propriamente dita. Fica evidente a apropriação do termo *ciranda* por parte do compositor e sua discussão inclui-se entre os argumentos desta pesquisa que tem como objeto a *Ciranda n° 7 – Xô, xô passarinho* em sua relação com o enredo implícito no texto da canção infantil então utilizada por Villa-Lobos.

Esta abordagem se justifica na medida em que o testemunho de intérpretes, comentaristas e pesquisadores da série *Cirandas* apontam para a vinculação de elementos extra-musicais à mesma, ressaltando a necessidade de estudo específico de cada peça. A escolha desta peça para um enfoque mais detalhado se deu pelo fato de a *Ciranda n° 7* se destacar em alguns dos discursos aqui trazidos à luz, bem como para exemplificar como a falta de referência sobre o material folclórico utilizado numa *Ciranda* pode dificultar o acesso do intérprete, pesquisador ou público à mesma.

O canto folclórico *Xô Passarinho* apresenta um texto enigmático devido ao fato de ser entoado no contexto de uma lenda, fazendo sentido apenas para aquele que a conhece. A *Ciranda n° 7* baseia-se, portanto, em última instância, numa narrativa, suscitando para o pesquisador questões relativas à influência desta no processo de elaboração da partitura.

Sendo uma canção contida numa estória, é comumente utilizada como acalanto. Existem muitos registros de seu uso na tradição oral pelas amas que contavam estórias na hora de dormir. E esta lenda revela-se um importante e curioso exemplar do imaginário popular brasileiro transmitido de geração em geração, tendo interessado aos seguintes autores: Guilherme de Mello, Luiz da Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Gilberto Freyre.

O principal objetivo do presente estudo consiste em verificar se a estrutura e o conteúdo da lenda folclórica interferiram na composição da referida *Ciranda* e em que medida os eventos musicais evocados na mesma podem ser correlacionados com esses dados extra-musicais. Sob essa perspectiva, questiona-se o uso do *Guia Prático 1º Volume* (1941) de Villa-Lobos como referencial exclusivo de consulta para os pesquisadores das *Cirandas* em função do mesmo apresentar nítidos e complexos problemas editoriais, além de ter sido escrito posteriormente à série.

Por extensão, considera-se que lacunas foram perpetuadas em torno do repertório do compositor, paradoxalmente à ampla literatura, porém dispersa, sobre sua obra, que envolve trabalhos em várias línguas, tendo em vista seu reconhecimento internacional. Constata-se, entretanto, que algumas publicações vêm apresentando respostas para problemas de diversas ordens, organizando dados e corrigindo erros que permearam a literatura sobre Villa-Lobos ao longo do tempo.

Nesse sentido, cita-se o livro de Flávia Toni (1987), o livro de Anaïs Fléchet (2004) e a nova edição do *Guia Prático 1º Volume* (2009) pela Academia Brasileira de Música e Funarte. Toni estabelece dados sobre o relacionamento entre Villa-Lobos e Mário de Andrade. Os documentos ali presentes, transcritos ao longo deste estudo, demonstram que a concepção das *Cirandas*, na percepção de Mário de Andrade, é expressão da sua ascendência sobre Villa-Lobos. Valorizar este dado

constitui uma tentativa de compreender o gérmen da idéia efetivada através da obra e devolver a Mário de Andrade um lugar, de certa forma, reivindicado em relação às *Cirandas*, mas pouco mencionado pela literatura. O segundo livro, de Anaïs Fléchet, corrige datas de estréia de obras de Villa-Lobos fornecendo novas informações sobre a recepção das mesmas na capital francesa. A terceira contribuição mencionada constitui-se da edição ampliada e comentada da obra didática de Villa-Lobos de 1941 que veio a esclarecer inúmeros pontos obscuros da aproximação do compositor com o cancionário infantil. Composto das 137 canções infantis brasileiras, recolhidas por ou sob a supervisão de Villa-Lobos, com breves verbetes sobre cada uma, a obra tem o mérito de permitir o acesso, indireto, às fontes bibliográficas utilizadas pelo compositor, fornecendo uma espécie de atalho para o pesquisador que se dedica ao assunto.

O referencial metodológico para a abordagem da *Ciranda n° 7* tem como base as formulações sobre *metáfora conceitual* em música a partir do livro *Conceptualizing Music - Cognitive Structure, Theory, and Analysis* de Lawrence M. Zbikowski (2002). O autor aborda o conceito de *mapeamento de cruzamento de domínios*, mostrando que, através do significado de algo conhecido, concreto e familiar, pode-se construir a representação de algo não familiar e abstrato. Tentando responder ao problema da compreensão e do entendimento musical e considerando a música um domínio abstrato, Zbikowski (2002) propõe maneiras de confrontar um texto literário com eventos musicais. A análise comparativa da *Ciranda n° 7 - Xô, xô passarinho* (1926) de Heitor Villa-Lobos com a obra *Xo! Passarinho...* (1942) do compositor Octavio Maul, baseada no mesmo conto popular, tem correspondente na obra de Zbikowski. Tal procedimento comparativo é demonstrado no sexto capítulo do seu livro, denominado *Words, music, and song: the nineteenth-century lied*, no

qual o autor analisa partituras de *lieder* de dois compositores distintos para um mesmo poema, usando sua teorização baseada na metáfora conceitual.

A estrutura do presente estudo reflete os focos de interesse mencionados nos parágrafos anteriores. Assim, na primeira parte, que busca estabelecer parâmetros e critérios para a abordagem da série das *Cirandas*, é apresentado um panorama que compreende dados de catálogo e dados sobre a gênese da obra, através da vinculação da mesma com a figura de Mário de Andrade. Além disso, discute-se a apropriação do termo *ciranda* por parte de Villa-Lobos e são incluídos depoimentos de intérpretes e comentaristas de gravações realizadas da série, bem como outros depoimentos constantes nos trabalhos acadêmicos e nos livros publicados sobre o autor.

Na segunda parte, são apresentadas as especificidades da análise realizada por diversos autores. Segue-se uma discussão sobre a importância do tema folclórico nas *Cirandas*, assim como também uma exposição da teorização de Zbikowski acima mencionada. Na terceira parte do estudo, a *Ciranda nº 7* é analisada a partir do material levantado, partindo-se inicialmente da lenda folclórica a ela vinculada, seguida da determinação da fonte de registro do canto popular citado por Villa-Lobos e, finalmente, da análise da partitura propriamente dita. A correlação dos dados é feita a partir de proposta esquematizada no livro de Zbikowski, procedendo-se da mesma forma com a obra de Octavio Maul usada na análise comparativa.

Adota-se a denominação geral “comentarista” para designar todos aqueles autores que teceram considerações nos encartes de LPs e CDs acerca das *Cirandas*, ainda que neste grupo encontrem-se personalidades de diversas áreas do mundo musical como Roberto Szidon, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Ronaldo Miranda. As referências bibliográficas foram organizadas com as seguintes divisões:

publicações, discos e encartes de gravações, partituras e material da internet. Finalmente, os anexos constam de: partituras de três obras de Heitor Villa-Lobos - *Ciranda (nº 7) - Xô, xô passarinho* (1926); nº 137, *Xô! Passarinho* do *Guia Prático 1º Volume* (1941); nº 5, *Xô! Passarinho*, do *Guia Prático - Álbuns para piano-Álbum nº 8* (1935); fragmento de manuscrito autógrafo da partitura da *Ciranda nº 7*; programa de concerto da audição internacional das *Cirandas* por Janine Cools (14-03-1930), discografia das *Cirandas* integrais ou parciais; capa da tese de concurso à Docência-Livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil de José Vieira Brandão com dedicatória a Villa-Lobos e Mindinha (1949) e a partitura da obra de Octavio Maul, *Xô! Passarinho...* (1942).

CAPÍTULO I

CIRANDAS DE HEITOR VILLA-LOBOS

1.1 Dados gerais sobre as *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos

De acordo com o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* – 3ª edição (1989), as *Cirandas* foram compostas no Rio de Janeiro, em 1926. A obra foi dedicada ao pianista Alfredo Oswald (1884-1972) e teve a primeira audição no Brasil no dia 13 de agosto de 1929 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro¹, tendo como intérprete Tomás Terán (1896-1964). O referido catálogo afirma que a estréia internacional das *Cirandas* se deu no dia 14 de março de 1930, sendo executada parcialmente - n^{os} 1, 2, 4, 5, 6 e 15 - em Paris, na Salle Chopin (Pleyel), por Janine Cools (anexo 5). Contudo, o livro *Villa-Lobos à Paris*, de Anaïs Fléchet, apresenta uma lista de obras de Villa-Lobos executadas em Paris na mesma época, elaborada a partir da pesquisa em periódicos locais², revelando que as *Cirandas* foram apresentadas dias antes, em 03 de março de 1930, por Georgette Pereira, na Salle Gaveau, tendo o recital sido noticiado por três periódicos parisienses. Fléchet (2004) registra ainda outras duas apresentações das *Cirandas*: uma delas, no mesmo mês, no dia 29 de março de 1930, na Salle Chopin (Pleyel), com a pianista Ophelia do Nascimento; e a outra, dez dias depois, em 08 de abril de 1930, exatamente no mesmo local, com Nadia Soledade que tocou também o *Choros n^o 5* e as *Danças Características Africanas*.

¹ Primeiramente denominado Imperial Teatro D. Pedro II (inaugurado em 1871), passa a existir como Teatro Lírico do Rio de Janeiro a partir de 1904. Foi demolido entre 1933 e 1934, localizava-se no terreno que integra hoje o Largo da Carioca (Valente, 2010).

² Anaïs Fléchet afirma que listou as obras do compositor executadas na capital francesa entre 1921 e 1930, com pesquisa na imprensa parisiense e com os dados apresentados por Marina Pantano em tese na área de História da Música denominada *Heitor Villa-Lobos a Parigi*, orientada por F. Tammaro e defendida pela Università degli Studi di Torino, em 1990 (Fléchet, 2004:129).

O catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (1989) apresenta como editor das *Cirandas* Arthur Napoleão. Entretanto, examinando algumas das partituras existentes, foram encontradas as seguintes indicações de edições: Sampaio Araújo & Cia (Casa Arthur Napoleão)- Rio de Janeiro, 1926; Editora Arthur Napoleão Ltda- Rio de Janeiro, 1968/1970 e uma edição japonesa, *Edition Kawai*, de 1987, dirigida por Yukio Miyazaki, baseada nas anteriores. Os títulos das peças que constituem a série são os seguintes³:

- 1- Terezinha de Jesus
- 2- A Condessa*
- 3- Senhora Dona Sancha
- 4- O cravo brigou com a rosa
- 5- Pobre cega
- 6- Passa, passa, gavião
- 7- Xô, xô, passarinho*
- 8- Vamos atrás da serra, Calunga*
- 9- Fui no Tororó
- 10- O pintor de Cannahy⁴
- 11- Nesta rua, nesta rua
- 12- Olha o passarinho, Dominé*
- 13- A procura de uma agulha*
- 14- A canoa virou*
- 15- Que lindos olhos
- 16- Có,có,có

Alfredo Oswald (1884-1972), para quem as *Cirandas* foram dedicadas, filho do compositor Henrique Oswald (1852-1931), era italiano de nascimento, como sua mãe, e foi registrado como brasileiro no Vice Consulado do Império do Brasil em Florença. Em 1902, começou a carreira de pianista, chegando a ser considerado um dos maiores músicos da América do Sul. Foi grande difusor da obra pianística do pai. Em 1922, passou a atuar como professor catedrático do “‘Peabody Conservatory of Baltimore’ – USA, honra até então só concedida a compositores natos” – e, em 1930, abandonou a vida de concertos para se dedicar ao serviço religioso (Monteiro, 2009).

³ Os títulos indicados com asterisco (*) possuem fragmento de autógrafo (manuscrito original do compositor) no Museu Villa-Lobos, exceto *A Condessa*, cuja partitura autógrafa encontra-se na íntegra.

⁴ A escrita deste título apresenta controvérsias e por vezes aparece com apenas um “n” ou sem o artigo “O” inicial. Doravante adotamos a grafia presente no catálogo *Villa-Lobos, sua obra* – 3ª edição (1989).

Buscou-se no Museu Villa-Lobos correspondências e outros documentos que fossem esclarecedores do relacionamento de Heitor Villa-Lobos com o mesmo, mas nada foi encontrado. Contudo, Alfredo Oswald é listado num catálogo de gravações para piano (*Welte Piano Roll Catalog*) como intérprete de *A Prole do Bebê nº 1* (1918), no início da década de 1920. Esta informação é corroborada pelo *Jornal do Brasil* de 28 de dezembro de 1923 que traz nota de um periódico novayorquino do dia anterior, *Evening Mail*, segundo a qual Alfredo Oswald havia dado um recital tocando a referida obra de Villa-Lobos (Páginas da história, 2009). Os irmãos de Lucília Guimarães, em livro sobre o compositor, afirmam que: “embora Villa-Lobos estivesse, em 1924, exercendo grande atividade em Paris, suas músicas continuavam presentes em vários concertos no Rio”. Colocam que “o pianista Alfredo Oswald, filho do maestro Henrique Oswald, e radicado nos Estados Unidos, deu um recital no Rio de Janeiro, em 28 de junho de 1924, executando a *Prole do Bebê*, com um enorme sucesso. Os autores transcrevem uma crítica da época que compara o pianista a Arthur Rubinstein e tendem a favor da interpretação do brasileiro que conseguiu grande aceitação da platéia, repetindo alguns dos números da peça devido ao fato de “todos quer[erem] uma boneca” (Guimarães, 1972:103-105).

Luiz Fernando Lopes (2009) coloca o pianista Alfredo Oswald e Guiomar Novaes como divulgadores da obra do compositor em Nova York na década de 1920. Alberto Nepomuceno também fez de Alfredo Oswald o dedicatário de uma de suas obras - *Variações sobre um tema original Opus 29*, de 1902 (Goldberg, 2009). Manoel Aranha Correa do Lago (2005) corrobora estas informações, acrescentando que Alfredo Oswald fez a primeira audição integral nos Estados Unidos da obra *A Prole do Bebê nº 1*, em 1924. Além disso, o pianista é listado entre um dos primeiros sócios da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 1912, o que comprova sua

participação e envolvimento com a vida musical brasileira do início do século (Amato, 2006). Entretanto, nenhuma informação mais específica sobre sua relação pessoal com o compositor das *Cirandas* foi encontrada.

Tomás Téran (1896-1964), pianista e professor de origem espanhola, segundo Lisa Peppercorn (1996:133) e Guimarães (1972:202), viveu no Brasil a partir de 1929/1930, tendo exercido grande influência na geração de pianistas jovens daquela época. Homero Magalhães (1994:350), escrevendo sobre depoimento de Arnaldo Estrella, afirma que Tomás Téran era, para Villa-Lobos, o maior intérprete das *Cirandas*, acrescentando que o compositor desejava que o mesmo as gravasse. Contudo, a discografia das *Cirandas* (anexo 6), fornecida pelo Museu Villa-Lobos, demonstra que Tomás Téran não chegou a concretizar esse desejo do compositor.

Georgette Pereira, pianista que pode ser considerada a primeira intérprete da obra no exterior, chegou a ser conhecida como uma das assistentes de Magdalena Tagliaferro⁵ no final da década de 1930. Até o presente momento, não foi possível encontrar informações mais consistentes sobre a trajetória de alguns intérpretes de Villa-Lobos mencionados ao longo deste estudo. Sabe-se, contudo, que, além de dar aulas de piano no Brasil, Georgette Pereira, em 1930, tocou duas *Cirandas* de Villa-Lobos num recital em Paris, sendo pouco acolhida pela crítica local. Guimarães (1972) transcreve crítica de *Le Monde Musical*, datada de 31 de março de 1930, relativa à pianista:

Essa jovem pianista brasileira peca, sobretudo, pelo excesso de juventude. Sua técnica é ainda insuficiente e seu desenvolvimento geral não pode no momento lhe permitir um conhecimento suficientemente profundo do estilo das obras que ela deseja interpretar.

⁵ Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro (1893-1986): pianista brasileira, natural de Petrópolis, R. J, filha de franceses, fez carreira como pianista e professora na França, onde viveu desde os 13 anos de idade, convivendo com personalidades do meio musical parisiense, tais como Gabriel Fauré, Alfred Cortot, Pablo Casals Arthur Rubinstein, Ravel, D'Indy, entre outros (Bengel, 2003). Desenvolveu a chamada "técnica Tagliaferro", difundido um método baseado no relaxamento muscular, dando importância aos cotovelos no ato de tocar. Na década de 1940, fundou a *Escola Magda Tagliaferro* com curso de interpretação e apreciação musical com apoio do Ministério de Educação, incentivando "aulas públicas" para jovens pianistas e, em 1969, constituiu a *Fundação Magda Tagliaferro*, sediada em São Paulo (Magdalena, 2010) .

É necessária outra maturidade para tocar *Prelúdio, Coral e Fuga* de Franck e a *Fantasia*, o *Noturno* e os *Estudos* de Chopin! Entre os modernos, é bem mais fácil de dissimular, tendo em vista que as partes não exigem um demasiado virtuosismo. Ela tocou gentilmente duas *Cirandas* de Villa-Lobos, um *Prelúdio* de uma agradável transparência de Prokofieff, mas faltava-lhe verdadeiramente cor e força⁶ (Piriou *apud* Guimarães, 1972:166).

Nos meses de março e abril de 1930, em Paris, segundo Guimarães (1972), foi significativo o número de concertistas brasileiros que, “diante do sucesso alcançado por Villa-Lobos, incluíam em seus recitais obras suas”. Segundo os autores, assim sucedeu com “uma pianista muito ligada, artística e pianisticamente, ao temível Oscar Guanabario⁷”. E acrescentam: “no Brasil, estamos certos, Ophelia do Nascimento não incluiria, àquela época, uma composição de Villa-Lobos. Fê-lo, porém, em Paris” (Guimarães, 1972:166). Ophelia do Nascimento, natural de Ribeirão Preto, nascida em 1909, era então uma jovem e talentosa pianista em tournée pela Europa, que teria chegado a dar aulas no conservatório de Paris.

Janine Cools, reconhecida como a estreante das *Cirandas* em Paris, era a filha mais velha de Eugène Cools (1877-1936), diretor das Edições Max Eschig. Além da execução das *Cirandas*, em 14 de março de 1930, segundo o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (1989), Janine Cools teria estreado também no exterior *Saudades das Selvas Brasileiras*. Contudo, Fléchet (2004) demonstra, na referida lista de obras de Villa-Lobos executadas em Paris, que *Saudades das Selvas Brasileiras* foi apresentada em 07 de dezembro de 1927 por Aline Van Barentzen na Salle Gaveau, tendo sido essa execução registrada por cinco periódicos parisienses. Lisa Peppercorn (1996:137), diante da falta de informações mais precisas sobre a

⁶ “Cette jeune pianniste brésilienne pêche surtout par excès de jeunesse. Son mécanisme est encore insuffisant et son développement general ne peut pour le moment lui permettre une connaissance suffisamment approfondie du style des oeuvres qu’elle a le désir d’interpréter.

Il faut une autre maturité pour jouer *Prélude, Choral et fugue* de Franck et *La Fantasia, Le Nocturne* et les *Études* de Chopin! Dans le moderne, il est plus facile de se rattraper un peu, á condition que les morceaux n’exigent pas une trop severe virtuosité. Elle a joué gentilmente deux *Cirandas* de Villa-Lobos, um *Prélude* d’une jolie transparence de Prokofieff, mais le reste manquait vraiment de couleur et de force” (Piriou *apud* Guimarães, 1972:166).

⁷ Oscar Guanabario de Sousa Silva (1851-1937) foi pianista, dramaturgo e crítico, tendo se destacado nesta última função, exercida entre 1879 e 1937, fazendo crítica de arte periódica nos jornais *O Paiz* e *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro. No início do século, escreveu severas críticas a Villa-Lobos e à sua obra (Granjeira, 2010).

intérprete Janine Cools, informa que a pianista morreu antes da eclosão da Segunda Grande Guerra.

Ainda um interessante dado acerca das *Cirandas* foi registrado por Magalhães (1994) e Peppercorn (1994). Conforme esses autores, houve duas ocasiões nas quais as *Cirandas* foram cogitadas como músicas para um *ballet*. A primeira delas refere-se a um projeto que, segundo Magalhães (1994), foi discutido entre Villa-Lobos e Sergei Diaghilev⁸, não se concretizando devido à morte deste último. Peppercorn (1994), por sua vez, apresenta correspondência de Villa-Lobos para Janet Collins, primeira bailarina do Metropolitan Opera House entre 1951 e 1954, na qual o compositor sugere, entre outras obras, as *Cirandas* para uma aproximação da referida bailarina com seu universo musical, na busca de um trabalho conjunto.

1.2 O termo *ciranda* e seus significados

Heitor Villa-Lobos intitulou *Cirandas* esta série de dezesseis peças para piano solo, consideradas um marco no universo de obras do compositor relacionadas ao folclore brasileiro. O termo *ciranda* relaciona-se a um canto e dança de roda de origem portuguesa, sendo especialmente de “domínio infantil”, mas também encontrada entre adultos. Documentada a partir das menções na literatura e registros de pesquisas de folcloristas, a *ciranda* é considerada uma manifestação popular difundida no meio urbano por todo o Brasil.

Consultando o verbete *ciranda* em dicionário de língua portuguesa, encontra-se o seguinte: “s.f. 1. Peneira grossa com que se joeiram grãos de areia, etc. 2. Dança de roda infantil, de origem portuguesa; cirandinha. 3. *Bras.* Dança de roda, adulta,

⁸ Sergei Diaghilev (1872-1929) foi empresário e fundador do legendário *Ballets Russes* que revolucionou o ballet no início do século XX, combinando música erudita, pintura, artes dramáticas em novos tipos de coreografia nunca vistos anteriormente no campo da dança (Serguei, 2010).

com trovas” (Folha/Aurélio, 1994-1995). Mário de Andrade, em *Música, doce música* (1963), refere-se a essas diferentes atribuições do termo, ao comentar o assunto, e ainda acrescenta informações:

esta roda é conhecidíssima em Portugal, parece estar ligada a um antigo instrumento de trabalho campestre. Leite de Vasconcelos, porém, ortografa “seranda” e filia a palavra ao costume das mulheres trabalharem juntas de noite, em serões. A “Ciranda” se espalhou pelo Brasil todo, mas como em geral sucedeu com as rodas que nos vieram de Portugal aqui chegou empobrecida, desfolhada das suas estrofes que são numerosas além-mar. Aqui a “Ciranda” é roda exclusivamente infantil e cantada com uma estrofe só e refrão (Andrade, 1963:91).

Mais adiante, depois de breve análise de versões portuguesas e brasileiras da cantiga de *Ciranda Cirandinha*, e verificando as conseqüentes modificações efetivadas pelas crianças brasileiras nas melodias importadas, o autor afirma que:

na roda da “Ciranda” se nota, pois, um processo de escolha, aceitação, desbastamento, deformação, que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional (Andrade, 1963: 97).

Mário de Andrade (1963) faz reflexões características de uma época na qual havia a preocupação em definir e distinguir as criações nacionais das importações européias no que diz respeito à música folclórica ou popular. Ao mesmo tempo, contudo, enfatiza a difusão da *ciranda* a ponto de dar origem, no norte do país, a uma dança dramática (manifestação folclórica que envolve a teatralização) e se prestar a refrão, num coco popular recolhido por ele no Rio Grande do Norte. É justamente na obra *Danças Dramáticas do Brasil* que o autor coloca a informação segundo a qual, em Portugal, as *cirandas* dançadas por adultos eram freqüentes, trazendo exemplos registrados, inclusive, por outros estudiosos. Volta a tratar do tema das modificações das *cirandas* no Brasil a partir do mencionado coco, que se revela, mais uma vez, como exemplo de *ciranda* “deformadíssima, ou antes reformadíssima” (Andrade,1959:41).

Na obra *As Melodias do Boi e outras peças* (Andrade, 1987), percebe-se uma distinção entre cantigas de roda e cantos infantis, sendo o primeiro uma subcategoria do segundo. Entre os tipos de canções infantis, são colocados os *cantos de estória* e os *acalantos*, além das *rodas*, tendo a organizadora da obra, Oneyda Alvarenga, criado a categoria “diversas” para contemplar os casos de difícil classificação (por exemplo, o canto da brincadeira *Escravos de Job*). Os cantos infantis são tidos como aqueles “cantados pela ou para a criança” (Andrade, 1987:17).

Renato Almeida (1958), no seu *Compêndio de História da Música Brasileira*, coloca a necessidade de se ter um método para abordar, de uma forma geral, as cantigas folclóricas. Mostra a dificuldade de classificação constatada por musicólogos e folcloristas devido ao fato das “formas não apresentarem características diferenciais”, podendo uma mesma melodia servir de suporte para várias canções. Como exemplo desta mistura, o autor menciona o fenômeno que se dá com as *cirandas*, definidas como dança e roda infantil. Almeida (1958) afirma que a classificação duma cantiga, muitas vezes, somente pode ser feita “pelo seu sentido e pela sua função, e não porque exista um tipo de melodia diferencial”. Sua categorização traz cantigas: sentimentais, lírico-narrativa, brejeiras, religiosas, satíricas, de ofício, de diversão, militares, desportivas, infantis, fúnebres (Almeida, 1958:18).

No presente estudo, esse tipo de levantamento se faz importante, num primeiro momento, na medida em que essas categorias de cantos, expressas resumidamente, possam ser confrontadas com os títulos das peças de Villa-Lobos, congregados sob o nome *Cirandas* no intuito de verificar se a cada um desses títulos corresponde um brinquedo, jogo de roda ou algo diverso. Dessa forma, poder-se-á

compreender de que forma se dá a assimilação do termo *ciranda* por parte do compositor e o que isso implica.

Guilherme de Mello, em *A Música no Brasil* (1908), depois de proceder a uma organização da música feita no Brasil a partir daquilo que denomina *influências* (indígenas, jesuítica, portuguesa, africana e espanhola, bragantina, de D. João VI, de D. Pedro I, de D. Pedro II e influência republicana), no capítulo dedicado à influência conjunta portuguesa, africana e espanhola, traz exemplos de diversos “cantares tradicionais”. Classifica-os em: *cantigas de rua*, *cantares de roda*, *cantilenas de berço*, *canções báquicas* (ou cantares de mesa), além do *aboiar* (canto para conduzir o gado), do *arrazoar* (canto desenvolvido pelas lavadeiras e trabalhadores de engenho, espécie de desafio, durante o trabalho) e dos *romances* e *xácaras* (Mello, 1908:79-126)

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo divide o país geograficamente em nove áreas do folclore musical⁹, quando escreve o verbete “música popular” do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luiz da Câmara Cascudo (1993). Da área amazônica à área gaúcha, percorrendo o sertão, o litoral e o sudeste brasileiro, afirma que “sobre todas essas áreas estende-se o *Ciclo dos Cantos Infantis*, de acalantar crianças ou para servir às suas rodas coreográficas e jogos”, mas não especifica estes cantos, corroborando apenas seu caráter difuso, sem tratar do termo *ciranda* (Azevedo, 1993:515).

Assim também procede, em certa medida, Manoel Aranha Corrêa do Lago (2003), no texto *Recorrência Temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil*, no qual destaca dois grupos de temas constantes na obra do

⁹ Folclore musical: o referido verbete *Música Popular* do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luiz da Câmara Cascudo demonstra como estes dois termos- música popular e música folclórica- eram usados como sinônimos por vários historiadores ao longo do tempo. Vale destacar que a Etnomusicologia se firmou enquanto disciplina acadêmica somente após a década de 1950, abarcando os estudos de música popular urbana e de folclore. Nesta dissertação, optou-se por manter a terminologia usada nos textos citados, cabendo a discussão da determinação histórica dos diferentes termos na literatura musicológica para um estudo específico.

compositor – “temas indígenas” e “temas do cancioneiro infantil” (Lago, 2003). O texto traz uma sistematização do uso de cantigas infantis por Villa-Lobos em diferentes obras. Nota-se que algumas destas canções foram usadas em mais de uma composição e Lago cita: *Fui no Tororó*, *A Roseira* e *Na Bahia tem*. Elabora um quadro com os títulos das canções, conforme consta no *Guia Prático 1º Volume* (1941), em função das diferentes obras nas quais figuram aquele exemplo, tornando fácil a visualização da recorrência.

Corrêa do Lago é um dos pesquisadores responsáveis pela nova edição do *Guia Prático para a Educação Artística e Musical -1º Volume* (ABM/Funarte, 2009)¹⁰, constituída de quatro livros - *Separata, 1º, 2º e 3º cadernos* - nos quais constam detalhamentos das possíveis fontes utilizadas por Villa-Lobos para a elaboração deste estudo folclórico-musical. Essa edição traz, logo na sua “Introdução”, no volume denominado *Separata*, “um guia para o *Guia Prático*”, explicando o processo de elaboração do mesmo. Apresenta ainda, ao longo das quatro encadernações, referências precisas do uso de várias das canções folclóricas nas diferentes obras de Villa-Lobos, apontando, em muitos casos, as fontes literárias da coleta. As indicações ajudam a desmitificar a aproximação natural do compositor em relação ao folclore e contribuem para determinar as possíveis origens de cada título constituinte das *Cirandas* para piano.

Faz-se necessária uma breve explicação sobre esta obra que tão freqüentemente será mencionada no presente trabalho - o *Guia Prático* de Villa-Lobos. Os manuscritos da mesma encontram-se na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, conforme informa o texto da *Separata* da nova edição de 2009 da obra em questão. Idealizado como instrumento de trabalho dos professores de Canto

¹⁰ Além de Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa são os pesquisadores responsáveis pela nova edição do *Guia Prático* para a Educação Artística e Musical de Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música / Funarte, 2009.

Orfeônico e concebido inicialmente como um projeto em seis volumes, era uma “antologia do cancioneiro infantil, para uso dos orfeões escolares, que foi elaborado por Villa-Lobos, entre 1932 e 1936” (Tacuchian, 2009:08). A obra teria sido publicada em vários fascículos na chamada *Coleção Escolar*, na década de 1930, pela Casa Arthur Napoleão-Sampaio Araújo e também pelo Departamento de Educação do Distrito Federal, com mais de 250 peças. Entretanto, em 1941, foi publicada no formato de “tomo único”, pela editora Irmãos Vitale e também por Mangione, sendo chamada de *Guia Prático 1º Volume*, constando 137 das mais de 250 peças anteriormente distribuídas nos diversos fascículos.

Embora se considere que os demais volumes nunca tenham sido publicados, a designação “1º volume” foi adotada para o único volume existente. A edição de 2009, por exemplo, distribui em quatro encadernações (*Separata, 1º, 2º e 3º cadernos*), as mesmas 137 peças que constituem a obra de 1941 ora denominada *Guia Prático 1º Volume*, repetindo em cada uma delas esse título completo (*Guia Prático 1º Volume*). Os atuais editores acreditam que as coleções *Canto Orfeônico I, II* e *Solfejos II*, publicadas nos anos de 1940 e 1950, conforme catálogo do compositor (1989), também pela editora Irmãos Vitale, contém as canções que estruturariam os outros cinco volumes idealizados por Villa-Lobos.

Outro dado essencial para o entendimento do que constitui o chamado genericamente “*Guia Prático* de Villa-Lobos” é o seguinte: algumas das 137 peças do *Guia Prático 1º Volume* foram utilizadas também pelo compositor em outras coleções. São elas: o “*Guia Prático - Álbuns para piano*”, a coleção “*Solfejos I*” e as “*Modinhas e canções.*” (Lago, 2009:17 *Separata*). É interessante notar que a maioria dos 11 álbuns do referido *Guia Prático - Álbuns para piano* têm data de composição anterior ao *Guia Prático 1º Volume*, de 1941, dos Irmãos Vitale Editores (edição

mais corrente da obra). Supõe-se, portanto, que alguns destes álbuns são contemporâneos à mencionada *Coleção Escolar*, em fascículos, e que o piano é, sem dúvida, o referencial instrumental de Villa-Lobos para todas as versões aqui abordadas, não se podendo afirmar muito claramente qual delas surgiu primeiro.

No *Guia Prático 1º Volume* (1941), Villa-Lobos escreve para piano, ou seja, um sistema com duas pautas, e apresenta um texto ou vocalize para a melodia. Por outro lado, o compositor sugere uma multiplicidade de possibilidades de execução, que incluem quase sempre canto e piano (algumas poucas canções só trazem uma pauta com a melodia), podendo ter até três vozes. No entanto, aparecem também, algumas vezes, observações como a seguinte: “quando tocada ao piano, toda a parte da mão esquerda deve ser tocada uma oitava abaixo” (Villa-Lobos, 1941: nº 46). É necessário destacar que uma das grandes contribuições da referida edição de 2009 do *Guia Prático 1º Volume* é deixar explicitada essa gama de possibilidades.

Ao concluir o texto, neste volume que figura como *Separata* da referida edição 2009 do *Guia Prático*, os autores enfatizam a importância desta obra do compositor: do ponto de vista didático, para o intérprete e para o pesquisador. Neste ponto, afirmam que, para o pesquisador da obra de Villa-Lobos:

a antologia do cancioneiro infantil brasileiro apresentada no *Guia Prático*, cujos temas percorrem toda a sua obra (por exemplo, as *Cirandas* e *Cirandinhas*, e *Prole do bebê I e II*), fornecem uma chave indispensável para a compreensão do universo do compositor (Lago et al., 2009:43).

De fato, o *Guia Prático 1º Volume* (1941) tem sido usado recorrentemente como fonte de consulta por intérpretes, pesquisadores e comentaristas de obras para piano do compositor. Isso ocorre frequentemente, quando se dá o estudo individualizado das peças que constituem as *Cirandas*, apesar do mesmo ter sido elaborado, pelo menos, seis anos depois. Este *Guia Prático 1º Volume* (1941) pôde realmente apontar caminhos para a pesquisa por condensar, numa mesma obra, 137

canções infantis com um texto correspondente, apesar de apresentar muitos problemas no seu “Índice e Quadro Sinótico” (Villa-Lobos, 1941 ou Lago et al., 2009:87-107 *Separata*), que aparecia como anexo às 137 peças, e que se pretendia ser a parte teórica e explicativa complementar aos textos musicais.

Com a nova edição, há uma considerável abertura para a análise e discussão de cada peça, tendo sido a pesquisa muito facilitada, especialmente pela descrição das fontes com notas e indicações a partir de cada título (e não somente no texto anexo, como a anterior). Foram realizadas, inclusive, diversas correções nas atribuições de finalidade – cantiga de ninar, brinquedo de roda, canção humorística, etc. – contidas no mencionado “quadro sinótico” da edição de 1941.

No entanto, em relação ao difuso termo *Cirandas*, da forma como foi utilizado por Villa-Lobos, o *Guia Prático 1º Volume* (1941), ou a nova edição (2009), não esclarece sobre sua acepção. Há, porém, fortes indícios, ao se estudar cada título, de que se trata de uma apropriação peculiar do compositor ao criar peças inspiradas em cantos que podem ser classificados entre algumas das categorias de cantos infantis relacionadas acima, mas não exclusivamente apoiados em cantos de roda ou na *ciranda* propriamente dita. Andrade Muricy (1957), sobre os títulos de Villa-Lobos, comenta:

Como são sugestivos, por exemplo, estes [os títulos das obras]: *Rudepoema*, *Momoprecoce*, escritos assim, com as duas palavras aglutinadas; ou então *Bachianas Brasileiras* ou os *Choros*, sempre grafados no plural, mesmo se referindo a uma só das unidades que constituem essas séries. A própria expressão “cirandas” é por ele empregada em sentido especial, porquanto, na realidade, nasceu de uma só canção de roda: “Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar...” (Muricy, 1957:71).

Em relação à motivação a partir de *Ciranda Cirandinha* é interessante destacar que, na ocasião da composição das *Cirandas*, Villa-Lobos já havia feito uso desta cantiga em duas de suas composições: em 1912, em *Brinquedos de Roda*, e em 1918, no consagrado “Polichinelo” da *Prole do Bebê nº 1* (Lago, 2003). Neste último

caso, seu sucesso foi indiscutível e isso pode, associado a outros aspectos, ajudar a explicar como foi forjado o termo *Cirandas* para um novo conjunto de obras.

Posteriormente, o tema foi incluído no *Guia Prático 1º Volume* (1941), correspondendo à canção de nº 35, intitulada *Ó Ciranda Ó Cirandinha* e no *Guia Prático - Álbum 9*, para piano solo, datado de 1935, como a terceira peça. Em 1932, o tema de *Ciranda cirandinha* aparece ainda no bailado infantil/poema sinfônico *Caixinha de Boas Festas*, segundo Lago (2003:109).

É significativo que nomes como “brinquedos de roda”, “petizada” ou “prole” tenham servido para a denominação de alguns conjuntos de peças e que as experimentações ou experiências musicais do compositor avançavam, com sua primeira viagem à Paris, suas estréias nacionais e internacionais. A década de 1920, período de trabalho de Villa-Lobos que, de um modo geral, é consenso considerar muito fértil e impregnado de brasilidade, constitui o momento de aparecimento daquelas dezesseis peças.

O primeiro intérprete a gravar a série completa das *Cirandas*, em 1953, o fez quando Villa-Lobos era ainda vivo, tendo sido acompanhado no processo de gravação pelo próprio compositor, que corrigiu e ajustou as interpretações, segundo consta no texto de apresentação do LP. Joseph Battista, na época um jovem e brilhante pianista americano, parecia estar atento ao fato de que nem todas as *Cirandas* têm como base necessariamente uma brincadeira de roda, demonstrando certa cautela, quando afirma:

O ciclo para piano, *Cirandas*, é um maravilhoso exemplo da caleidoscópica personalidade do compositor. Fixa uma das relativamente raras ocasiões em que ele utilizou melodias folclóricas. Cada peça é construída em torno de uma canção folclórica do Brasil. Como explicação para o título do ciclo, pode-se esclarecer que a maioria delas é composta de canções-de-roda, as quais o compositor coloca freqüentemente, na forma canônica (Battista, 1953).

O uso do folclore por Villa-Lobos, sob o ponto de vista das obras para piano, não ocorre em ocasiões tão raras e, nesse sentido, o texto de Lago (2003), sobre a recorrência de seu uso pelo compositor, pode ilustrar esse dado no que se refere ao *cancioneiro infantil*. Sem levar em conta o *Guia Prático*, foram registrados temas do cancionero infantil nas seguintes obras: nas coleções para piano *Brinquedo de Roda* (1912), *Petizada* (1912), *Prole do Bebê I* (1918) e *Prole do Bebê II* (1921), *Cirandinhas* (1925) e *Cirandas* (1926). E ainda, em peças para piano de maior complexidade, como *Rudepoema* (1926) e *Miudinho* (1930). Obras escritas para outras formações trazem citações de melodias folclóricas a partir de transcrições de peças presentes também em outras coleções: *Caixinha de Boas Festas* (1932), mencionada anteriormente, para orquestra; as obras de câmara *5º Quarteto de Cordas* (1931), *Poema da mãe e da criança* (1923) e o *Quarteto para instrumentos de sopros* (1928); *Na Bahia tem* (1926) para coro e *Cantiga de roda* (1925), para coro e orquestra. Finalmente, Lago (2003), lista os episódios da opereta *Magdalena*, de 1948, nos quais aparecem transcrições parciais ou integrais do *Guia Prático 1º Volume* (1941) com denominações distintas.

A lista acima mostra que o compositor recorre com certa frequência ao populário musical brasileiro. Na sua extensa produção, somam-se citações de música urbana e temas indígenas, além das citações de cancionero infantil. No entanto, como se verá adiante, há menções à resistência de Villa-Lobos em trabalhar com temas folclóricos e uma delas se dá em depoimento de Mário de Andrade, que será examinado adiante.

1.3 As *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos segundo historiadores, intérpretes, pesquisadores e comentaristas

As *Cirandas* são recorrentemente mencionadas entre as obras de destaque de Villa-Lobos. Não são raros os autores que incluem a série entre as obras que devem figurar numa lista memorável. Guilherme Figueiredo (1942), em seu livro *Miniatura de História da Música*, ao tratar do compositor, coloca o que se segue:

O arrojo com que se entrega a todas as conquistas da música atual leva-o até a invectivar contra compositores como Beethoven e Wagner, e regentes como Toscanini. Aliás, o mal do Sr. Villa-Lobos não está propriamente no que compõe, mas no que diz. Seria altamente grato a todos se ele compusesse mais e descompusesse menos. Receio que na história de nossa arte ele apareça menos como autor dos ‘Choros’, das admiráveis ‘Bachianas’, de várias valorosas concepções de nosso folclore, do ‘Uirapuru’, do ‘Polichinelo’, das ‘Serestas’, das ‘Cirandas’, de alguma literatura interessante para conjunto coral, do que como uma dessas pessoas que, nos grupos fotográficos, ficam na ponta dos pés e espiam por cima dos outros, no terror de serem omitidas pela objetiva. A fecundidade de Villa-Lobos consiste às vezes mais no tratamento de temas populares do que na criação propriamente dita; entretanto conseguiu a sua melhor música com as ‘Bachianas’, com os ‘Choros’, com algumas peças para piano de técnica riquíssima (Figueiredo, 1942: 232).

O autor chama a atenção para o fato de a personalidade controversa de Villa-Lobos, muitas vezes, se sobrepor à sua própria obra. Figueiredo (1942) distingue “tratamento de temas populares” e “criação propriamente dita”, colocando as *Cirandas* entre as composições que devem figurar na história da música brasileira. Ainda que não fique explicitado a qual categoria a série pertence, nas *Cirandas*, não só o tratamento de temas populares é fato incontestável, como também o seu status de criação original.

É consenso afirmar que, diferentemente do *Guia Prático*, as *Cirandas* não se constituem de arranjos ou harmonizações de cantos tradicionais. Este conjunto de peças é considerado uma elaboração mais sofisticada. Chegou a ser caracterizado pelo próprio compositor como uma “ambientação” dos temas folclóricos. Muricy (1957) comenta o fato de Villa-Lobos fazer uso deste termo e discorda do mesmo por

não explicitar que as *Cirandas* sejam uma “legítima criação” (Muricy, 1957:70). Almeida (1958) considera que as mesmas “resumam uma cálida seiva nativa” e acredita que nelas Villa-Lobos tenha conseguido “uma grande lógica e o maior brilho na sua maneira tão pessoal de tratar o piano” (Almeida, 1958:148). Anna Stella Schic (1989), entre outros, demonstra a preocupação em diferenciar as *Cirandas* da coletânea *Guia Prático*:

Se no caso específico do *Guia Prático*, Villa-Lobos procurou construir um conjunto de documentos de pesquisa, as *Cirandas* são verdadeiras composições, nas quais é utilizado um material temático de origem folclórica, mas sem causa e efeito; nessas obras, o autor deixa vagar a sua imaginação, e coloca o tema escolhido numa construção de seu livre-arbítrio. Coletânea de 16 peças são na realidade 16 quadros bem diferentes um do outro, muitas vezes sem nenhuma relação com o título (Schic, 1989:136).

A autora revela, como se vê, que a melodia folclórica, em algumas peças das *Cirandas*, pode soar bastante alterada. O uso dessas melodias do folclore na série é um aspecto bastante abordado, embora pouco aprofundado, bem como a ênfase na diferença entre cada uma das peças. Pesquisadores contemporâneos ao compositor ou mais recentes sentem-se impelidos a discutir esses pontos e o fazem de formas diversas.

Adhemar Alves da Nóbrega, no texto *A Transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos*, derivado de palestra num ciclo dedicado ao compositor na década de 1970, apresenta uma classificação das obras organizada pelo próprio Villa-Lobos, segundo o critério do tipo de manejo do material folclórico. Reproduzindo literalmente as palavras do compositor, o autor coloca cinco agrupamentos, figurando as *Cirandas* no segundo, enquanto o *Guia Prático* não aparece incluído: 1º agrupamento, com interferência folclórica indireta; 2º agrupamento, com alguma interferência folclórica direta; 3º agrupamento, com transfigurada influência folclórica; 4º agrupamento, com transfigurada influência folclórica impregnada do

ambiente musical de Bach; e 5º agrupamento, em pleno domínio do universalismo. (Nóbrega, 1971:20-25)

O uso dos termos “interferência folclórica direta e indireta” por Villa-Lobos, e algumas das terminologias acima transcritas, foi discutido por Clayton Vetromilla (2006). Este autor mostra que estes termos se apresentam também nos escritos do compositor César Guerra-Peixe (1914-1993) e que os mesmos têm correspondência com as formulações de Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928). Nóbrega (1971), por sua vez, comenta a empreitada classificatória de Villa-Lobos, tendo em vista o critério utilizado relacionado à “representatividade dos critérios populares em suas criações” (Nóbrega, 1971:25), advertindo, entretanto, sobre a inutilidade de esquemas rígidos para a abordagem das obras de Villa-Lobos.

Paulo de Tarso Salles (2009), em seu livro denominado *Villa-Lobos: processos composicionais*, afirma que “o folclore de Villa-Lobos o torna ímpar diante de seus contemporâneos europeus”, assim como suas texturas “o tornam ímpar diante de seus compatriotas”. Afirma ser “impossível deixar de mencionar sua conhecida bravata: ‘o folclore sou eu!’” e mostra como Villa-Lobos começa a incorporar aspectos de modernidade musical” em sua segunda fase. Depois de citar alguns procedimentos composicionais presentes em *A Prole do Bebê nº 2* (1921) e depois de definir textura como “um dos fatores composicionais mais valorizados pelos teóricos musicais em relação à música pós-tonal” e discutir este conceito, menciona as *Cirandas* em seção denominada “Textura com ambientações de melodias folclóricas”. O autor coloca que a melodia folclórica na obra de Villa-Lobos é empregada como mais uma camada textural e que as mesmas não são harmonizadas por não se submeterem ao “jugo de outra paisagem já demarcada pelos processos tonais” (Salles, 2009:82), acrescentando:

Nas *16 Cirandas* para piano (1926), vemos Villa-Lobos reiterando essas proposições, reescrevendo escutas de suas paisagens sonoras interiores. Sua técnica de justaposição de camadas está estabelecida, e as *Cirandas* são uma espécie de estudo da concatenação de *ostinati* sobre e entre os quais as melodias folclóricas são inseridas (Salles, 2009: 83).

As *Cirandas* podem ser consideradas como interpretações de Villa-Lobos dos temas representados por cada canto tradicional, visto que em cada peça há sempre uma seção criada independentemente da melodia popular que será usada. José Vieira Brandão (1949) trata com clareza este aspecto quando afirma:

135- Nas *16 Cirandas*, os temas foram utilizados como um meio de expressão do qual Villa-Lobos se serviu para construir uma variedade de ambientes, desenvolvendo e aperfeiçoando sua técnica de compositor.

136- Verificamos que os motivos folclóricos surgem acidentalmente, não sendo como que provocação o seu aparecimento. Não se poderá classificar estas peças de arranjos ou harmonizações dos temas populares das cantigas infantis, porque em nenhuma delas o compositor se utiliza de vulgar e pretensiosa indumentária harmônica, rítmica ou polifônica, para caracterizá-la eruditamente.

137- Muito pelo contrário, Villa-Lobos, com inteligência e perspicácia, mais ainda, com intuição genial, descobriu, “achou” a interpretação desses deliciosos contos populares. (Brandão, 1949:27)

Vale ressaltar que Brandão (1949) refere-se a um “desenvolvi[mento] e aperfeiçoa[mento] da técnica” de Villa-Lobos. Esse dado das *Cirandas* como uma experimentação do compositor, ou como “uma espécie de estudo”, conforme Salles (2009), está presente em alguns textos, assim como seu contraponto: a obra pode ser vista como uma espécie de estudo para pianistas em formação, como se verá adiante. O referido autor, em “O nacionalismo na música brasileira para piano”, trabalho que figura como “tese de concurso à docência-livre de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil”, datado de agosto de 1949, elege as *Cirandas*, juntamente com o *Choros nº 5* (1925) e o *Ciclo Brasileiro* (1936), para discorrer sobre a escrita pianística brasileira em Villa-Lobos.

Muricy (1957) menciona as *Cirandas* como a primeira obra de grande repercussão do compositor. O autor corrobora este aspecto inventivo e inovador da mesma, quando afirma:

as dezesseis *Cirandas* são das suas realizações mais pessoais, pura música de câmara; cada uma, escrínio duma gema preciosa nascida da força criadora da nossa gente; cada escrínio, admirável de acerto, de sugestão, caracterizadora de uma situação, dum estado de alma (Muricy, 1957:39).

O aspecto brasileiro da obra não passa, pois, despercebido e esse dado parece ser um dos mais recorrentes no discurso em relação à obra. Luiz Paulo Horta (1987) afirma que a série representa “um exemplo perfeito da relação de Villa-Lobos com o folclore brasileiro”. E rebate os possíveis críticos de uma relação oportunista do compositor com a tradição:

Houve quem dissesse que ele era escravo do folclore, que era um “proveitador” das matrizes populares. As *Cirandas* mostram o que é a “conversa” de Villa-Lobos com o folclore: uma recriação finíssima em que o tema popular é pretexto de uma “gestação” perfeitamente villalobiana (Horta, 1987).

James Melo (1999), ao escrever o comentário para o CD da pianista Sônia Rubinsky, também defende a originalidade do compositor quando usa a ideia de “recriação”. Ao tratar da diferença entre as *Cirandas* e o *Guia Prático*, afirma:

Antes de comentar as peças do presente volume é necessário dizer algo sobre a presença do folclore na obra de Villa-Lobos. As melodias e ritmos nativos foram por ele usados de maneira ligeiramente diferente. Primeiro, há aqueles trabalhos em que o material folclórico é citado em estado puro e inserido num contexto de pouca elaboração harmônica, como na coletânea didática *Guia Prático* (1932-1949). Segundo, e talvez mais significativo, há aquelas peças mais sofisticadas em que esse material serviu de base para estruturas de maior complexidade: essa transformação é impregnada de tal originalidade que se pode classificá-la de recriação. *Cirandas* (1926), da qual falaremos abaixo, pertence a essa última categoria (Melo, 1999).

Nesse constante confronto com o *Guia Prático* ou mesmo com as *Cirandinhas*, observa-se uma tendência de valorização da coletânea, bem como uma constatação de incremento no manejo da escrita do compositor para o piano. Há momentos, contudo, em que *Cirandas* e *Cirandinhas* são tratadas conjuntamente.

Brandão (1949) e o pianista Roberto Szidon (1979), demonstram isso. O primeiro afirma uma continuidade entre as duas obras e o segundo as valoriza a partir de uma mesma perspectiva:

as *Cirandas* são uma continuação das *Cirandinhas* que foram escritas dentro de um plano técnico simples, de fácil e média dificuldade pianística. Representam ambas as coleções estudos feitos sobre temas populares das cantigas de roda infantis (Brandão, 1949:27).

no texto da cantiga popular brasileira *Ó Ciranda, cirandinha...* está o título de duas das mais importantes obras pianísticas da música brasileira: as *Cirandas*, a mais extensa criação de Villa-Lobos para piano, e as *Cirandinhas*, obra-prima didática (Szidon, 1979).

Brandão (1949), Muricy (1957) e Eurico Nogueira França (1970) afirmam as particularidades de Villa-Lobos no plano pianístico e dão ênfase aos aspectos inovadores e pioneiros da série *Cirandas*. Em estudo mais recente, Maria Lúcia Pascoal (2005) trata da contribuição do compositor para o repertório brasileiro para piano solo através da menção às duas *Proles*, às *Cirandas* e ao *Rudepoema*.

Brandão (1949) acredita que as *Cirandas* trazem em grande parte “sugestões novas, no que diz respeito não só aos jogos de sonoridade, mas à própria técnica instrumental” (Brandão, 1949:27). Muricy (1957), por sua vez, afirma ser a técnica pianística do compositor muito especial pelos toques de cor e pela rítmica, sendo, inclusive, difícil sua interpretação estética sem preparação específica. Esta passaria por um conhecimento e prática da rítmica da música brasileira. E, finalmente, França (1970) coloca o que se segue, corroborando todos os outros trechos mencionados:

O estilo pianístico de Villa-Lobos oferece-nos, de um lado, uma técnica instrumental própria, eficaz, resultando amplamente sonora; e, de outra parte, coloca-nos em face de vários problemas rítmicos, fazendo-nos ouvir uma linguagem harmônica pessoal, que dá ao tema folclórico todo o seu verdadeiro sentido, descoberto e aprofundado pelo compositor. Assim, nas admiráveis *Cirandas*, que estão no plano da arte pura, ou nas peças da coletânea *Guia Prático* que, diversamente, nasceram da intensa preocupação pedagógica de Villa-Lobos (França, 1973:9).

Lago (2005) afirma tratar-se de “uma das obras mais ‘modernistas’ da produção villa-lobiana” (Lago, 2005: 50). O pianista Homero Magalhães (1994),

depois de dizer que as *Cirandinhas* apresentam a mesma técnica utilizada em *Petizada*, *Brinquedo de Roda* e nas *Cirandas*, declara: “este ciclo é um momento genial da música do século XX” (Magalhães, 1994: 267). Lúcia Barrenechea (2000) aborda as *Cirandas* e corrobora seu aspecto pianístico quando afirma:

As peças são curtas e seccionadas, e as canções do folclore mencionadas no título são citadas em alguma das seções. Nesta série, Villa-Lobos alcança uma combinação muito sofisticada do material melódico extraído das músicas folclóricas e uma escrita altamente artística para piano¹¹ (Barrenechea, 2000:23).

Bruno Kiefer (1981) acredita que as *Cirandas* ocupam “um lugar de destaque na literatura pianística brasileira”. Em seguida, antes de passar à descrição de cada uma das dezesseis peças, acrescenta:

O tratamento erudito de melodias populares revela uma postura romântica, - embora vazada em termos de uma linguagem contemporânea – e ao mesmo tempo um esforço no sentido de romper as barreiras entre a cultura européia da classe erudita e a das camadas populares (Kiefer, 1981:104).

Neste ponto, é interessante notar que as influências sofridas por Villa-Lobos começam a ser mencionadas. Paradoxalmente, à medida que se busca caracterizar a escrita brasileira do compositor, começam a surgir menções a outros compositores. Azevedo (1977) cita a referida “linguagem dos Românticos” presente na escrita do compositor:

Se, nas primeiras obras, Villa-Lobos se servia de uma técnica especial de características de percussão, utilizando apenas uma parte do teclado, onde fazia surgirem sempre cantigas ingênuas, inspiradas em canções de roda infantis, pouco a pouco sua composição se modifica; ele chega a exigir dos intérpretes dedos de virtuoso, confiando-lhes arpejos ou passagens cromáticas que envolvem melodias apaixonadas que chegam a lembrar, até certo ponto, a linguagem dos Românticos. As duas *Proles do Bebê* (1918, 1921), assim como as *Cirandas* (1926) contam-se entre as obras representativas da primeira forma do compositor, *Alma Brasileira* (1925), *Saudade das Selvas Brasileiras* (1927) e *Ciclo Brasileiro* (1936) assinalam sua evolução em direção ao completo domínio dos recursos do instrumento e uma expressão mais ardente, própria dos grandes vãos (Azevedo, 1977).

¹¹ “The pieces are short and sectionalized, and the folk tunes mentioned in the titles are quoted in at least one of the sections. In this series, Villa-Lobos achieves a very sophisticated combination of melodic material drawn from folk tunes and highly crafted piano writing” (Barrenechea, 2000:23).

Barrenechea (2000) amplia essa noção de influência da música para piano do século XIX no Brasil. A autora mostra como a mesma incidiu no compositor das

Cirandas:

A escolha de Villa-Lobos por formas curtas e seccionadas revela a influência da produção para piano dos compositores do século XIX, tais como as de Schumann, de Chopin, de Mendelssohn e de Brahms. No começo do século XX, a música para piano desses compositores europeus era aclamada no Rio de Janeiro e São Paulo, então os dois maiores centros culturais do Brasil. O piano era o instrumento favorito das famílias de classe média e alta, contribuindo isso para a popularização do repertório para piano solo do século XIX em geral, e particularmente, das peças mais curtas, tais como as valsas, mazurcas, noturnos e prelúdios de Chopin; o *Álbum para a Juventude* de Schumann; as *Canções sem palavras* de Mendelssohn; e as valsas, *intermezzos*, caprichos e baladas de Brahms¹² (Barrenechea, 2000:19-20).

Mais adiante, comenta o primeiro casamento de Villa-Lobos, com a pianista Lucília Guimarães que tinha Schumann e Chopin como seus compositores favoritos.

Barrenechea (2000) aponta as possíveis marcas deixadas no compositor em função deste convívio familiar:

Um olhar mais atento para a obra para piano de Villa-Lobos revela a influência desses dois compositores em particular. As peças curtas e seccionadas de Schumann reunidas num conjunto e o uso de temas de criança nos títulos tais como *Cenas Infantis* e *Álbum para a Juventude* são traços característicos da produção do compositor alemão que Villa-Lobos adotou na sua música para piano¹³ (Barrenechea, 2000:20-21).

Szidon (1979) é menos específico na menção de influências. Contudo, também estabelece relações com inúmeros outros compositores, conforme o trecho a seguir:

Aqui estão contidos todos os elementos que identificam Villa-Lobos, e com ele o surgimento de uma feição musical brasileira reconhecível à primeira audição: preferência do dó como pólo de atração, com incursões por escalas sintéticas, divisões irregulares das frases componentes de melodia (as divisões mais longas indicando

¹² “Villa-Lobos’ choice of short and sectionalized forms reveals the influence of nineteenth-century European composers’ piano output, such as Schumann’s, Chopin’s, Mendelssohn’s, and Brahms’. At the beginning of the twentieth century, the piano music of these European composers was acclaimed in Rio de Janeiro and São Paulo, then the two strongest cultural centers in Brazil. The piano was the favorite instrument of middle- and upper-class families, contributing to the popularity of the nineteenth-century solo piano repertoire in general, and particularly of the shorter pieces, such as Chopin’s waltzes, mazurkas, nocturnes, and preludes; Schumann’s *Album for the Young*; Mendelssohn’s *Songs without Words*; and Brahms’ waltzes, intermezzos, capriccios, and ballades” (Barrenechea, 2000:19-20).

¹³ “A close look at Villa-Lobos’ piano works reveals the influence of these two composers in particular. Schumann’s short and sectionalized pieces joined in a set, and the use of children’s subjects in titles such as *Kinderzsenen*, and *Album for the Young* are examples of characteristic features in the German composer’s output that Villa-Lobos adopted in some of his piano music” (Barrenechea, 2000:20-21).

início e fim de período), acentos deslocados, contra-ritmos, o uso de notas de pedal que se prolongam às vezes por uma obra inteira, influência harmônica na construção melódica (o que tantas vezes faz Barber, Bartók e Britten soarem brasileiros), combinação dessa melodia (gerada por funções harmônicas), com notas de passagem cromáticas, construção de acordes baseada na intenção de linhas cromáticas e diatônicas, o emprego do modo eólio para melodias de caráter nostálgico, paralelismo nas progressões harmônicas (que aproximam Villa-Lobos de Debussy, Hindemith, Ravel, Schoenberg e Stravinsky), uso de “staccati” no baixo para sublinhar a ostinação de certos motivos, e a transposição da cantiga infantil para o piano (de cujas possibilidades poucos compositores contemporâneos se deram conta, entre eles Washington Castro [compositor argentino, 1909-2004] e Inghelbrecht [compositor francês, 1880-1965]) (Szidon, 1979).

Schic (1989) defende que as *Cirandas* representam “a maturidade do compositor”, afirmando que a técnica pianística empregada na obra possui todas as “características villalobianas”. Cita duas, inicialmente: o “sentido da cor harmônica” e os “temas folclóricos que aparecem ou não aparecem justapostos ou superpostos com outras idéias melódicas com a finalidade de obter coerência na construção.” A pianista, ao tratar da rítmica de uma das *Cirandas*, “Olha o passarinho, Dominé”, refere-se aos “procedimentos impressionistas” do compositor (Schic, 1989: 137). O pianista João de Souza Lima (1946) também se empenha em buscar correlações e o faz com caloroso comentário:

Antes de chegarmos ao trabalho mais simpático do mestre brasileiro – as *16 Cirandas* - temos a *Fiandeira*, toda vazada na fórmula simétrica de teclas brancas e pretas. (...) As *Cirandas*, publicadas em 1926, poderiam ser consideradas como os nossos “Quadros de uma Exposição”. Poucas séries de trechos musicais conseguem seduzir os intérpretes como elas. Trabalhadas com temas populares dos mais queridos são ambientadas em atmosfera harmônica do melhor e mais fino gosto. Seria, aliás, difícil salientar uma ou outra. O que se dá quanto à escolha feita pelos pianistas é a preferência por este ou aquele tipo de técnica, na qual está escrita a *Ciranda*. Seria fácil num “bouquet” preferir esta ou aquela flor? (Lima, 1946:153-154).

Este depoimento seria por si convincente para levar alguém a ouvir a série. O atributo “trabalho mais simpático do mestre”, assim como a bonita metáfora das flores num *bouquet* para definir *Cirandas*, seriam suficientes para isso. Contudo, a correlação com a obra de Mussorgsky (1839-1881), *Quadros de uma exposição* (1874), parece ser a parte mais instigante do comentário por se tratar de obra inspirada numa série de pinturas e pelo tipo de influência que a referida obra parece

veicular a ponto, por exemplo, de se tornar objeto de estudo incansável de Debussy e Ravel.

O compositor Ronaldo Miranda (1979), ao escrever sobre a série no encarte do LP de Miguel Proença, menciona especialmente compositores russos. Tenta resolver o debate sobre as influências sofridas por Villa-Lobos, mudando o foco da discussão para tratar novamente da expressão individual do compositor:

Quem procurar influências, talvez ache respostas em comparações estilísticas com compositores russos: os graves misteriosos ao início de *Xô, Xô, passarinho* lembram Prokofieff, assim como o *Pintor de Cannahy* e *Nesta Rua* trazem reminiscências de Moussorgsky e o *Tororó* pode sugerir parentescos com as especialíssimas harmonizações de Scriabine. Mas, na verdade, tudo passa a ser especulativo quando se tem pela frente um campo de ação tão vasto quanto o das composições de Villa-Lobos, em que a chama da expressão individual supera fartamente os limites em que podem ser detectadas as aproximações de linguagem (Miranda, 1979).

O autor conclui dizendo que as dezesseis peças constituem um “importante retrato villalobiano das cantigas de roda e demais temas que preencheram os primeiros anos musicais de todos nós” (Miranda, 1979). Situa a época de composição da série em relação às demais experiências do compositor e intitula seu texto “A Fantasia de Villa-Lobos e o Mundo da Infância”:

Villa-Lobos escreveu suas 16 *Cirandas* entre 1925 e 1926, ou seja, depois de ter concluído as *Proles do Bebê* n°s 1 e 2 (1918/1921), duas preciosas coletâneas igualmente dedicadas ao piano e centralizadas em temas infantis. É curioso observar a fascinação de Villa pelo mundo da infância e a maneira como ele soube captá-lo tão bem nessas séries de pequenas peças para piano solo. Sobre a *Prole n°1*, Arthur Rubinstein, que em 1918 fazia uma *tournee* pelo Brasil, deu um veredicto consagrador, elogiando a obra e incluindo-a em seu repertório, o que representou para o meio musical brasileiro um atestado de qualidade para o jovem Villa-Lobos, compositor cujo espírito inquieto e idéias efervescentes nem sempre deixavam crédulos os críticos da época.

Já mais confiante e bem sucedido, o Villa-Lobos das *Cirandas* retornou aos temas folclóricos relativos ao universo infantil com a sua exuberância e genialidade inconfundíveis, situando a nova série num clima intermediário entre a extrema leveza da *Prole n°1* e a complexa densidade da *Prole n°2*.

As *Cirandas* primam pela inventividade rítmica e harmônica, bem como pela valorização do elemento tímbrico, até então pouco explorados nas obras pianísticas dos compositores brasileiros (Miranda, 1979).

É interessante notar, no trecho acima selecionado, além da menção à repercussão da *Prole do Bebê n° 1* encorajando o compositor a fazer mais

experimentações com temas infantis, o lugar intermediário, entre as duas *Proles*, ocupado pelas *Cirandas*. A insistência em relação à temática infantil parece ser significativa em Villa-Lobos, bem como a conotação de experiência ou experimentação, mencionada anteriormente, relacionada à obra em questão. Também distinguindo as *Cirandas* de outras obras do compositor, Henrique Gandelman (1960), escrevendo o comentário para a primeira gravação brasileira das *Cirandas*, que recebeu do Ministério da Educação e Cultura o “Prêmio Nacional do Disco” (1960), começa seu texto:

Não vamos apreciar, nesse admirável ciclo, o instrumentador empolgante de *Erosão*, nem o neo-clássico das *Bachianas* e dos *Quartetos de Corda*, nem o harmonista original e agressivo dos *Chôros*, *Sinfonias* e do *Rudepoema*, mas tão somente o realista apaixonado dos temas populares, sincero e formalmente simples, por isso mesmo eloqüente e grandioso. A ciranda, muito em voga nas rodas infantis, como forma, apresenta um refrão, intercalado por trovas (ou versos) ditas por um solista. Captando de maneira inconfundível e individual o espírito destas cantigas, e estruturando uma coletânea que se constitui de verdadeiras jóias musicais (miniaturas de bom gosto e senso artístico), Villa-Lobos em suas 16 *Cirandas* nos prova uma vez mais, e sobejamente, o grande mestre que é, eis que, utilizando assunto de domínio público (ao alcance de todos) criou obra pessoal e permanentemente válida. Escritas em 1926, ao ouvi-las, temos a sensação que são de hoje (Gandelman, 1960).

O autor do comentário acima, diferentemente de Miranda (1979) que focaliza a obra em questão em relação às composições para piano que a antecederam, tenta situar as *Cirandas* esteticamente no contexto das obras produzidas antes e depois. Muito se tem a descobrir sobre a repercussão dessa série de Villa-Lobos, e de obras específicas do compositor, a partir de críticas produzidas na época, no Brasil ou no exterior, e demais documentos que se constituem como fonte primária de investigação, bem como a partir da literatura sobre sua vida e obra. Este estudo já começa a ser feito por pesquisadores mais recentes.

Arthur Moreira Lima (1998) afirma que o que se deve considerar como o mais importante é que Villa-Lobos nas *Cirandas* “conseguiu um conjunto homogêneo, ao mesmo tempo em que cada peça pode funcionar perfeitamente,

mesmo isolada”. Melo (1999), por sua vez, também destaca fatores comuns entre as peças, quando constata que:

A despeito de sua diversidade intrínseca, entretanto, a maior parte das *Cirandas* se ajusta a um padrão ABA, no qual A é o material recente usado na introdução e no epílogo e B é o material folclórico usado em múltiplas elaborações. A introdução cria o ambiente e a atmosfera emocional, como se preparasse o palco para receber a melodia original, muitas vezes apresentada num agudo contraste com os naipes adjacentes. O ciclo é fértil em maravilhosos aspectos: páginas de encantador lirismo em *Que lindos olhos* (nº 15); vitalidade rítmica e energia em *O cravo brigou com a rosa* (nº 4) e em *Vamos atrás da serra, Calunga* (nº 8); tragédia e ódio em *Nesta rua, nesta rua* (nº 11); ironia e humor em *Pobre Cega* (nº 5) (Melo: 1994).

Magalhães (1994) também comenta a questão formal e a idéia de Villa-Lobos no processo composicional. Destaca a simplicidade dos “pequenos poemas pianísticos”, conforme o trecho que se segue:

As 16 *Cirandas* são pequenos poemas pianísticos, formalmente singelos, mas de grande dificuldade de execução. O processo de composição empregado por Villa-Lobos é muito simples: a peça, em geral, se inicia por um comentário, uma atmosfera harmônica ou rítmica, estabelecida pelo compositor, sobre a qual se ouve em seguida o tema popular infantil. A citação desse tema é sempre textual, jamais variada (coral figurado de J. S. Bach). Ele pode aparecer camuflado e o comentário musical em torno do tema é, às vezes, extremamente desenvolvido, quase se transformando numa peça independente (Magalhães, 1994: 288).

Azevedo (1977) parece concordar com essa idéia de simplicidade formal nas peças que compõem as *Cirandas*. O comentarista destaca a organização destas em seções contrastantes, quando afirma:

estas dezesseis peças de curta duração exigem um intérprete capaz de dominar dificuldades técnicas e de reproduzir, com inteligência, o encanto original que as caracteriza. Quase todas obedecem a uma mesma estrutura bem definida. Esta consiste em criar, numa introdução, o ambiente sonoro que prepara o surgimento da melodia e que freqüentemente nada tem a ver com este. Os meios imaginados pelo compositor para introduzir ou envolver esta melodia são de uma deslumbrante variedade (Azevedo, 1977).

Em relação à macro-forma dos números que compõem a série, Szidon (1979) não faz esse tipo de síntese. De outra maneira, concebe cada número com suas especificidades formais, quando coloca:

Os títulos das peças que compõem a coletânea são, em geral, os inícios dos textos dos temas populares que, transfigurados, aparecem como que embutidos ou encravados em um dos episódios. No entanto, nestas *Cirandas*, Villa-Lobos não se preocupa com a

criação de um esquema formal como nos Choros. Limita-se em cada uma delas experimentar com uma diferente macro-forma (Szidon, 1979).

A questão da interferência dos títulos e seus desdobramentos na estrutura da peça será um dos pontos discutidos no terceiro capítulo deste trabalho. Como se pôde verificar em trechos citados anteriormente, alguns autores acreditam nesta concepção, como parece ser o caso de Baptista (1953), primeiro intérprete a gravar a série:

O tema serve a uma função, não diferente das melodias corais, nos prelúdios corais de Bach; eles fornecem a trama e a textura da intrincada elaboração com a qual o autor os urde. Ocasionalmente, no entanto, o tratamento dos temas é equilibrado com a maior liberdade. E o compositor combina com frequência suas canções folclóricas, ou a elas opõe, amavelmente, melodias idiomáticas de sua própria autoria. As peças são usualmente breves, às vezes quase resumidas, mas captam com maravilhosa vivacidade os aspectos e os sons brasileiros: as savanas e as selvas, as úmidas plantações e o intenso carnaval das ruas. A partitura para piano é espantosa: rica, idiomática, controlada e, ainda, audaciosamente intrépida (Baptista, 1953).

Outras idéias são produtivas para se pensar a relação das *Cirandas* com o tema inspirador advindo do cancionero infantil e a questão formal da obra. O compositor Willy Corrêa de Oliveira (2008) merece destaque, neste sentido, por arrojado o termo “collages”, tomado das artes plásticas, para caracterizar as *Cirandas*. Suas idéias são coerentes com as de Salles (2009) e tendem valorizar a escrita moderna do compositor. Afirmando-se inicialmente severo crítico de Villa-Lobos, Oliveira (2008) relata como se sentiu fascinado ao escutar a série, reconhecendo tratar-se de peças “tão singulares e necessárias quanto os ‘Prelúdios’ de Chopin” (Oliveira, 2008:5):

As *Cirandas* são collages e não “ABAs, ou outras quaisquer tipologias morfológicas arroladas com letras do alfabeto latino indexadas em compêndios de Formas Musicais. Pra outra sorte de escrita, outros signos. E collages: mais pela distinção entre fundo e a figura colada, como o “Le Quotidien” de Braque (no Musée d’Art Moderne, Paris); e, de Picasso, o “Violon et Feuille de Musique” (Musée Picasso, Paris). E collages, sublinho, não tanto no espírito do cubismo; mais relacionável, se possível, com Kurt Schwitters: as cantigas de roda como objets trouvés. Não quero que pareça que estou a emparelhar grandezas, porque o Villa é incomensurável. E as cantigas, como os tickets, etiquetas, velhas gravuras, recortes, retalhos de pano de Schwitters, têm suas próprias estórias; porém não são as estórias das cantigas que o autor das “Cirandas” se põe a narrar. Ou ele estaria, apenas, harmonizando cantos populares: cantando-os a

plenos pulmões, por cantar. Mas é evidente que cada cantiga carrega consigo várias vivências e que vivificam a obra do Villa, embora o que ele está a dizer é mais centrado nas collages: tensões estabelecidas, quase tácteis, plásticas, através de novas relações adquiridas pelas justaposições, e sobreposições dos objets trouvés e dos fundos sobre os quais são colados. Nas *Cirandas*, em especial os fundos são geralmente compostos por danças pianísticas para o saracotear dos dedos nas teclas, e não danças de baile, para o corpo. Danças inventadas a partir de combinações de certos ritmos (próprios da música popular brasileira), e variantes (engenhosas) imaginadas com o fito de por o piano a bailar. Já as figuras, as cantigas de roda: em sua origem velhos folguedos infantis, são redimensionadas pelo compositor por mérito das colisões, dos embates entre figura e fundo, trombadas entre figuras e figuras. Choques e entrechoques é que narram as velhas cantigas de novo: cantam as *Cirandas*. Collages como forma e conteúdo (a um só tempo) (Oliveira, 2008:7).

Destacando o carácter eminentemente pianístico da composição, para dar conta de descrever a maneira como se deu a elaboração das *Cirandas*, Oliveira (2008) toma emprestado o termo “collages”, como pode ser visto no trecho acima, e destaca um dos pioneiros nessa técnica, Kurt Schwitters¹⁴. Pode-se definir como *collage* “o fazer artístico que envolve deslocar imagens de seu contexto original para um novo, mudando seu significado”. Sendo assim, o termo refere-se ao “quebra-cabeça dessas imagens ora justapostas ora sobrepostas” que acabam se atraindo, mesmo que não haja cola, e constituindo uma “trama de significados” num verdadeiro “jogo de analogias” (Schneider, 2010).

Essa formulação vem ao encontro do conceito generalizado de metáfora e, portanto, relaciona-se ao referencial teórico a ser utilizado no terceiro capítulo do presente estudo no qual se dá a análise da *Ciranda n° 7*, que será abordada a partir de sua correlação com o material não musical, ou seja, literário, aludido pelo título da obra. O termo *collage*, empregado para caracterizar as *Cirandas*, parece designar algo relativo à estrutura das peças. O mecanismo de sobreposição ou justaposição, pertinente à descrição táctil e plástica, bem como a descoberta de novas relações advindas dessa colagem, podem ser correlacionados ao processo de criar metáforas.

¹⁴ Kurt Schwitters (1887-1948): artista alemão multifacetado, ligado ao dadaísmo e, posteriormente à arte Merz que prega o primado da forma estética, independente do conteúdo, utilizando-se, na sua produção, de detritos, restos, cacos, madeira, metal, entre outros materiais (Kurt, 2010).

Antes de encerrar esta primeira parte da revisão bibliográfica, é necessário enfocar as *Cirandas* encaradas como estudos de piano, embora não se verifique a sistematização de aspectos técnicos por parte dos autores dos quais procedem esse tipo de observação. Num trabalho sobre o repertório pianístico para estudantes de nível intermediário, Randall Bush (1985), ao tratar de *Francette et Pia* (1928), dez peças curtas para piano compostas para os alunos da renomada pedagoga francesa Marguerite Long, menciona as *Cirandas* e as *Cirandinhas*, mas dá relevo a esta última como um excelente conjunto de peças para trabalhar técnica com estudantes de nível intermediário.

Sérgio Vasconcelos Corrêa (1997), ao comentar CD de Flávio Varani, é mais direto. O comentarista é enfático ao afirmar a caracterização da obra como estudo para piano:

Podemos dizer que as *Cirandas* são estudos para piano, compostos e ambientados sobre melodias populares infantis, as chamadas *Cantigas de roda*. Todas as peças apresentam problemas de ordem técnica e/ou estética, que desafiam o pianista a procurar soluções inusitadas (Corrêa, 1997).

Azevedo (1977) insinua uma intenção didática do compositor em relação à formação dos pianistas. Caracteriza os títulos de acordo com a habilidade a ser desenvolvida para sua execução, como se vê no trecho que se segue:

Algumas destas peças têm o andamento de estudos de agilidade (n^{os} 6, 9, 12); outros procuram efeitos de sonoridades raras, obtidos muitas vezes graças a curiosas combinações harmônicas (n^{os} 3, 5, 7, 11, 13, 15), ou adotam fórmulas rítmicas sutis e complexas (n^{os} 4, 10). Como em toda a obra pianística de Villa-Lobos, mas mais particularmente nas “*Cirandas*”, os efeitos intencionais desempenham um papel primordial. O caráter de tal ou qual passagem é determinado pela marcação empregada e anotada cuidadosamente pelo compositor (Azevedo, 1977).

Finalmente, o depoimento de Mário de Andrade é revelador e fornece um dado muito significativo em relação à gênese da obra. Ele afirma que as *Cirandas* surgiram de um pedido seu a Villa-Lobos, na condição de professor de piano, mencionando que pedira que compusesse “peças de meia-força” para seus alunos

(Andrade *apud* Toni, 1987:44-45). Evidentemente, Mário de Andrade admite sua influência, enquanto crítico musical, sobre o compositor. Contudo, neste momento é em relação ao seu papel de professor de piano que se chama atenção.

Abordando um possível aspecto formativo e o caráter empreendedor de Villa-Lobos, ao compor a série com um suposto incentivo do amigo ilustre, a última parte do presente capítulo, a seguir, será dedicada às relações estabelecidas na literatura entre esses dois grandes pensadores da música brasileira, tendo como foco as referências expressas à obra em questão. É necessário dizer que, nos estudos da obra pianística de Villa-Lobos examinados até o momento, há apenas três menções à ligação de Mário de Andrade com as *Cirandas*, que partem de dois pianistas e do biógrafo Vasco Mariz, a partir da edição revisada de 2005 (12ª edição) de sua famosa biografia do compositor.

A primeira menção é feita por Szidon (1979), ao escrever os comentários do encarte de seu próprio LP, e se dá no momento em que aborda a *Ciranda nº 11, Nesta rua, nesta rua...* “com seu baixo ostinato, é destas criações que provocam num Mário de Andrade a observação ‘a genialidade da invenção torna a obra impossível da gente discutir’” (Szidon, 1979). A segunda menção a Mário de Andrade encontrada, feita mais de vinte anos depois, parte de Barrenechea (2000) que, ao focar as *Cirandas*, destaca a admiração e a predileção deste em relação à obra. E, finalmente, registra-se a afirmação de Mariz (2005), derivada certamente do livro de Toni (1987), que revela: as *Cirandas* “foram compostas por motivação de Mário de Andrade” (Mariz, 2005:192).

1.4 Mário de Andrade e as *Cirandas* a partir da pesquisa e texto *Mário de Andrade e Villa-Lobos (1987)* de Flávia Toni

Mário de Andrade (1893-1945) estabeleceu com o compositor das *Cirandas* “relacionamento de tempestuosa proximidade” como qualifica Jorge Coli na apresentação do livro de Flávia Toni *Mário de Andrade e Villa-Lobos (1987)*. A partir da seleção sistemática dos trechos relacionados às *Cirandas*, recortados desta pesquisa, e das formulações de Mário de Andrade em torno do que denominou *quase-música*, busca-se compreender o lugar das referidas *Cirandas* como repertório inspirado na tradição oral, respeitado e admirado por historiadores e especialmente pelo grande escritor e crítico do nacionalismo musical brasileiro.

São dezessete menções às *Cirandas* da apresentação ao apêndice da obra. Logo na apresentação, de Jorge Coli, a primeira delas enfatiza que houve, em algum momento, uma incongruência relativa à datação, por parte de Villa-Lobos, esclarecida e desmascarada por Mário de Andrade. Segue a transcrição dos fragmentos correspondentes:

[1] suas composições anteriores a 1922 são, em sua esmagadora maioria, de um galicismo indiscutível: [...] As *Cirandas* e *Cirandinhas* aparecem como desse período na relação de obras fornecida pelo compositor – Mário denuncia a fraude, e hoje nenhuma cronologia séria aceita a datação (Coli, Jorge. In Apresentação do livro de Flávia Toni *Mário de Andrade e Villa-Lobos*, São Paulo, 1987:07).

[2] No número de *Música Viva* dedicado a Villa-Lobos a que o autor do *Amazonas* forneceu a relação das suas obras, estas vêm acompanhadas cuidadosamente das datas em que foram, ponhamos, ‘espiritualmente’ ou espiritistamente concebidas. Por desgraça nem isso é verdade, e custa a crer que o artista se arrojasse a semelhantes ilusões. Aí Villa-Lobos coloca certas obras brasileiras dele na década de 1910 a 20, como as *Cirandas* e as *Cirandinhas*, que foram muito posteriormente tanto compostas como concebidas. Posso pessoalmente garantir isso, porque sei quem solicitou de Villa-Lobos umas peças pra piano, sugerindo até a forma bitemática, já então empregada às vezes pelo compositor, mas sem conceituação definida, e até lhe lembrando a solução do chileno Humberto Allende, nas suas deliciosas *Tonadas*. Desse pedido resultou coisa muito diversa, é verdade, a série genial das *Cirandas* sem dúvida um dos pontos culminantes da obra villalobiana (Andrade, Mario de Villa-Lobos (I), in “Mundo Musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 de jan. 1945 transcrito no Apêndice nº 12 livro de Flávia Toni *Mário de Andrade e Villa-Lobos*, São Paulo, 1987: 109).

A tentativa de Villa-Lobos de manipular sua biografia em relação à data de composição da obra parece não ter sido levada adiante, visto que, por exemplo, no texto de Nóbrega (1971) há a transcrição de uma lista de obras com datas, cuja elaboração foi atribuída ao próprio compositor na qual figura a data mais aceita de 1926 para a composição das *Cirandas*. No referido texto, já mencionado anteriormente, encontrado no sexto volume da coletânea *Presença Villa-Lobos*, Nóbrega expõe “em primeira mão” essa classificação de obras produzida por Villa-Lobos, em 1947 (Nóbrega, 1971:20).

A imaginação e as “mentiras” atribuídas a Villa-Lobos são objeto de muitos comentários por parte daqueles que escrevem sobre sua obra ou biografia. Pode-se interpretar, entretanto, esta modificação de data para a composição da série das *Cirandas* como um reconhecimento do valor da obra e a possibilidade, decorrente disso, de extrair algum ganho em prestígio ou demonstração de originalidade. Ao antecipá-la, o compositor talvez pudesse descartar as cogitações de influências e contribuições de outros compositores ou tendências na elaboração da mesma. De toda forma, isso parece não ter sido levado adiante.

De semelhante teor, ainda sobre a gênese das *Cirandas*, Flávia Toni transcreve carta de Mário de Andrade à discípula Oneyda Alvarenga, datada presumivelmente de 1940. Esta foi extraída da obra de Oneyda Alvarenga denominada *Cartas* (1983), conforme informa Toni (1987):

[3] Sete anos depois, Mário escrevendo à discípula Oneyda Alvarenga, contou esta interessante passagem sobre a gênese de *Cirandas*, obra que admirava incondicionalmente, quer pela fatura como pela exploração do instrumento: “(...) É que, como toda pessoa que tem alma de professor, sou um notável artista de teatro. (...) Ora, Dona Oneyda, eu quero que a minha palavra ‘sirva’, que a minha crítica produza o máximo de rendimento didático. D’áí eu fazer muitos esforços, até os da representação teatral, pra me impor aos artistas. E como sei, de longa prática, que essas crianças só respeitam quem demonstra conhecimento técnico, muitas vezes, sem necessidade pessoal nenhuma enfeito uma passagem com um berloque bem bonitinho, que eu sei vai produzir um efeito decisivo no aluno... que não sabe que está sendo meu aluno, mas que, me respeitando, insensivelmente vai aprendendo comigo. E às vezes, franqueza, tenho dado golpes admiráveis de segurança. As *Cirandas* e em

consequência as *Cirandinhas*, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim. Fui eu que observando certa resistência do Villa em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele e outras coisas assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Villa, me dizendo encantado com as obras de Allende, um chileno que eu fingia descobrir no momento, observava as peças em forma A-B, uma aproveitando um tema popular, outra de criação livre, quando muito se servindo de constâncias folclóricas, coisas assim, e está claro fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Villa sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esperteza maior foi, em seguida, fingindo amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse umas peças de meia-força pros meus alunos de piano. Como sempre: nenhuma resposta, o Villa só escreve carta precisando da gente. Mas poucos meses depois vim no Rio, não me lembro mais onde, era uma festa, havia muita gente, creio que intervalo de concerto, me encontro com o Villa numa roda. E ele imediatamente: ‘Olhe, vá lá em casa! Tenho umas coisas pra você. Bem! Não é nada daquilo que você me pediu!’ E sorriu com um arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as *Cirandas*. E era exatamente o que pedira, o que tivera a intenção de provocar no Villa, embora estivesse longe de imaginar *Cirandas*” (Toni, 1987:44-45).

O compositor Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959), de fato, compôs, entre os anos 1918 e 1922, *Doce tonadas de caráter popular chileno*, peças para piano estreadas e editadas em Paris em 1923. É considerado figura de destaque na renovação da música do Chile e o mais original criador da geração de nacionalistas daquele país. Segundo Juan Allende-Blin, sobrinho do compositor, nessas peças não há nenhuma citação folclórica, mas trazem, contudo, uma alusão aos temas populares chilenos. Ele as caracteriza como peças com perfis rítmicos marcados, com uso freqüente de dissonâncias, idealizadas para serem tocadas juntas num ciclo completo que começa com a primeira peça em Dó sustenido avançando por quintas descendentes até completar todas as tonalidades do sistema, terminando em Lá bemol.

Segundo o compositor chileno Acario Cotapos (1889-1969), a obra *Doce tonadas de caráter popular chileno* pode ser considerada um paradigma da música chilena por dar conta da incorporação de um determinado gênero na música de concerto, dando início ao “processo de urbanização de músicas de raízes folclóricas, praticadas unicamente nos campos do Chile” (Allende-Blin, 2002). De toda forma, é notório que o mentor intelectual do nacionalismo musical brasileiro mostra-se

relativamente informado sobre esse dado da produção chilena no campo da música de concerto. Ao mesmo tempo, o perfil de Allende parece adequar-se aos ideais nacionalistas de Mário de Andrade que convoca os compositores ao estudo do folclore do país como um dos procedimentos para que se possa proceder à criação da música artística brasileira.

O uso do folclore por parte de compositores nacionalistas na América Latina é recorrente. Contudo, a forma como este uso se dá é bastante diversa. José Maria Neves (1981), embora não mencione Allende, refere-se a outros compositores nacionalistas das Américas como tendo obras e formas de compor muito diferentes, sendo perigosa qualquer generalização, citando Villa-Lobos, Carlos Chávez (compositor mexicano: 1899-1978), Roque Cordero (compositor panamenho: 1917-) e Alberto Ginastera (compositor argentino: 1916-1983).

Esses compositores são lembrados, por vezes, como impulsionadores do movimento de renovação musical de seus respectivos países e nisto se revela outro ponto comum entre eles. Elizabeth Travassos (1997) mostra como se pode relacionar o ideário estético e os trabalhos etnográficos de dois coletores de canções populares, fazendo um paralelo entre Bartók e Mário de Andrade, na dupla lealdade ao moderno e às tradições. Esta dupla lealdade pode ser transferida para vários desses nomes aqui citados que, arrebatados pelas novas técnicas de composição musical veiculadas pela Europa, procuram também criar composições que expressem a sonoridade de seu povo ou buscam originalidade a partir da tradição do seu país. Alguns compositores, como Allende e Villa-Lobos, estiveram relacionados também à realização de pesquisas e coletas etnográficas, através de ocupação de cargos em instituições oficiais.

Além da questão da modificação de datas e da provocação feita por Mário de Andrade ao mencionar o trabalho de Allende, a carta transcrita surpreende por mostrar a relação de conflito entre o crítico e o compositor expressa nas acusações de vaidade e ingratidão, bem como na acusação de mania de exibição de originalidade presentes no discurso e na postura de Villa-Lobos. Esses últimos trechos transcritos constituem os mais importantes e significativos entre todos os que envolvem as *Cirandas*.

Chama a atenção a resistência atribuída a Villa-Lobos, por Mário de Andrade, em relação à aceitação do aproveitamento folclórico e a explícita intenção deste último em incentivá-lo. Por outro lado, a admiração pelas *Cirandas* é expressa e pode também ser conferida pelo fragmento seguinte constituído de carta de Mário de Andrade ao jornalista Prudente de Moraes Neto (1904-1977), de 20-01-1933.

[4] não há mais aquela primordialidade, aquela primaridade, aquela essência tão cheia de caráter, tão irredutível, da temática villalobesca da grande fase (*Choros, Cirandas, Amazonas*) (Andrade, *apud* Toni, 1987:44).

[5] E qual a criação? Na realidade pequeníssima. Nos dois tempos externos, o Villa quase que apenas se limitou a transcrever pra quarteto (com infinita ‘arte’, olé!) algumas obras anteriores, do tempo em que esteve em plena floração. Mas quais das obras dessa fase escolheu? as *Cirandas*? as peças de canto? Não, escolheu as *Cirandinhas*, menos rebarbativas, menos importantes historicamente, muito mais acessíveis, pois, por serem musiquetas pra criança tocar, ele fora necessariamente obrigado a fazer mais simples, mas agradáveis harmonicamente, pra que não repugnassem à criança. E que por essa suavidade, essa acessibilidade, nas *Cirandinhas* perfeitamente exata, fizeram já um público enorme. Que valor de criação posso dar a esses dois tempos, que não passam de uma transcrição academicamente felicíssima, com algum efeito no meio, pra sossegar o possível rosnido de algum modernista? (Andrade, *apud* Toni, 1987:42-43)

Na crítica intitulada “O perigo de ser maior”, de 19 de outubro de 1944, escrita para o jornal paulista *Folha da Manhã*, Mário de Andrade demonstra estar revoltado e decepcionado com as atitudes de Villa-Lobos. Por outro lado, mostra-se generoso ao tratar das *Cirandas*:

[6] Aqui já não estou gostando muito de mim, porque no meu ideário vieram lembranças tristes, e a maldade me enrugou. Eu gostava era daquele Villa-Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que viver maravilhoso era ele então! (...) Pobre, numa dificuldade reles de dinheiro, ganhava uma bolada boa, tinha

dívidas a pagar, mas convidava a gente pra um restaurante, onde acabava gastando não só o que ganhara, mas uma quantia que os outros precisavam completar. Fazia uma improvisação no violoncelo, completamente ruim e mal executada, ou se arrepejava porque lhe tocavam errado a ‘Lenda do Caboclo’ exemplificando ao piano de maneira horripilante, pra logo estar ganhando horas empinando papagaio, e vir jogar na pauta os esboços duma *Ciranda* ou de qualquer outra obra-prima. Depois tudo mudou e não é bom falar... (Andrade, *apud* Toni, 1987:104, apêndice 11).

[7] E estamos a mil léguas daquele Villa-Lobos prodigioso das *Cirandas*, das *Cirandinhas*, de *Prole do Bebê*, dos *Carnavais*, em verdade o único compositor contemporâneo que, depois de Debussy, conseguiu renovar o piano, e tirar dele possibilidades insuspeitas (Andrade, *apud* Toni, 1987:105).

É interessante notar que, ao contrário do ocorrido em duas passagens anteriormente transcritas, Mário de Andrade, na citação de nº 5, diferencia valorativamente *Cirandas* e *Cirandinhas* chegando a chamar às últimas “musiquetas” e afirmando o valor histórico das primeiras. Colocando as *Cirandinhas* como peças muito mais acessíveis, mostra que seu compromisso com uma linguagem moderna aparece como expressamente menor.

Nos trechos a seguir, outras citações comprovam o grande apreço pelas *Cirandas* por parte de Mário de Andrade que, além de associá-la a uma linguagem moderna, vincula a obra a uma fase de “busca de soluções brasileiras” por Villa-Lobos. O autor discute também como se pode encarar a questão da brasilidade a partir da obra do compositor, tendo em vista tratar-se “de uma personalidade por demais individual”. Paradoxalmente, essa individualidade é, em outro momento, colocada como algo que o valoriza e o torna mais específico enquanto expressão histórica da música brasileira.

[8] Há sempre uma evolução na obra de Villa-Lobos, até com duas ou três fases bastante nítidas. Uma primeira fase de caráter europeu (...) Depois dessa fase, o artista encara o problema da música brasileira (...) É a fase da plenitude sem que se possa dizer que haja maturidade. Villa-Lobos jamais esteve de posse de uma técnica que se possa dizer ‘madura’, organizada, refletida e fixa. Mas surgem então as *Cirandas*, as peças vocais de caráter brasileiro, (...). Com a revolução de 30 a vida do compositor se transforma por completo e isso lhe afeta a obra e a psicologia (...) (Andrade, Mario de. Villa-Lobos (I), in “Mundo Musical”, Folha da Manhã, São Paulo, 25 de jan. 1945 transcrito no Apêndice nº 12 livro de Flávia Toni *Mário de Andrade e Villa-Lobos*, São Paulo, 1987, p.110).

[9] Villa-Lobos:

Será que ele pode ser tomado como expressão da música brasileira? Sem dúvida que V-L é músico brasileiro no sentido mesmo nacional da palavra porém me parece que L. Fernandes e Gallet, pelo o que estes estão tentando em música nacionalizada, apresentam uma orientação mais brasileira no sentido em que pode ser desenvolvida e já é um desenvolvimento mais geralmente nacional de fontes nacionais. V. L. possui e apresenta uma personalidade por demais individual na maioria das suas soluções brasileiras (*Prole do bebê, Choros, Cirandas*, as próprias *Cirandinhas*) pra ser passível de evolução sem que deixe de existir propriamente imitação dele em quem o seguir. A personalidade dele é dum brasileiro bárbaro, áspero, heróico mesmo pela energia estranha, pela ferocia empafiosa da música dele (Andrade, Mário de. Fichário Analítico *apud* Toni, 1987:50).

[10] Na fase moderna da obra de Villa-Lobos, *Choros, Cirandas, Rudepoema*, há incontestavelmente uma procura consciente da aspereza que choque, que brutalize o ouvinte, um verdadeiro sadismo musical. É mais um caráter, próprio e pessoal, desenvolvido pelo autor da brutalidade contemporânea. E portanto o torna mais específico e histórico (Andrade, Mário de. Fichário Analítico *apud* Toni, 1987:53).

[11] Não se pode negar que a inteligência de V. L. é ambiciosa. A amplitude das construções dele, poemas vastos como a *Guerra*, as *Amazonas*, e ainda ciclos imponentes como as *16 Cirandas*, as *Serestas*, as Séries de Peças Infantis, o monumental ciclo dos *Choros* prova isso muito bem. Inda o prova mais especificamente a sua maneira de ser músico, o individualismo exacerbado, a *sans-façon* exacerbada com que procede na deformação do folclore, a liberdade caprichosa dos seus encadeamentos harmônicos e dos seus achados cromáticos pra coloração das melodias, as suas *longueurs* indiscretas, etc. (Andrade, Mário de. Série Originais Mário de Andrade *apud* Toni, 1987:57 e 58).

As diferentes fases e as opções estéticas do compositor são confrontadas com a sua produção e Mário de Andrade destaca o ganho em qualidade quando Villa-Lobos se dedica a peças curtas. Os trechos a seguir são constituídos de comentários que dão ênfase ao referido aspecto:

[12] Já nas peças de tamanho menor onde esses defeitos do gênio não podem transparecer Villa-Lobos nos tem dado obras-primas perfeitíssimas. Sobretudo a sua obra pianística é de valor extraordinário. As suas recentes *Cirandas*, uma série de pecinhas pra piano, são jóias incomparáveis, de profunda originalidade, construção lógica, repletas de invenções. É um momento da música nacional. Estão se imprimindo ainda (Andrade, Mário de. Fichário Analítico *apud* Toni, 1987, p. 48 constando observação segundo a qual o trecho é um provável rascunho de uma crítica do Concerto de Villa-Lobos de São Paulo em 1930).

[13] *Cirandas* – são as peças mais ostensivamente bitemáticas da obra de Villa-Lobos, o qual afeiçoa mesmo por demais essa concepção tradicional (fuga, Ária, Allegro de Sonata) que com ele reveste as mais variadas combinações (Andrade, Mário de. Série Originais Mário de Andrade *apud* Toni, 1987: 50).

[14] ... faz uns trinta dias ou menos que de sopetão me veio um jeito de explicar um ponto importante da personalidade musical do Villa. E que leva uma compreensão mais íntima dela. É muito comprido para explicar tudo aqui, porém você ponha reparo como a música dele procede por impulsões sonoras, raptos bruscos, aparentemente desordenados porque sucedem sem continuidade objetiva quase nenhuma. São comuns os casos de invenção curta. Haydn de certa maneira e especificamente Schumann, Mussorgsky, Malipiero, Scarlatti Domenico são tipos de inspiração curta. Porém nisto o Villa se reúne a eles, difere muito, porque a inspiração curta deles é...completa.

Quero dizer: funciona como uma verificação conclusiva. Serão criadores de haicais sonoros. Villa não chega a essa criação conclusiva senão nas peças curtas. As *Cirandas*, 'Bonecas', etc. são completamente iguais, como forma de criação, as obras dos que citei [Schumann, Mussorgsky, Malipiero, Scarlatti Domenico]... (Andrade, Mário de. Série Originais Mário de Andrade *apud* Toni, 1987: 59).

Toni (1987), nos trechos 15 e 16, sintetiza as colocações do crítico quanto às dificuldades formais do compositor nas peças longas. Esses trechos ajudam a compreender um pouco mais a visão de Mário de Andrade em relação à produção de Villa-Lobos:

[15] Nos textos em que o autor se referiu a fases distintas de Villa-Lobos, percebemos que reclamava a falta de um projeto para as obras longas, a falta de uma 'forma' com desenvolvimento lógico e pré-determinado. (Na carta a Manuel Bandeira, a 19 de agosto de 1929, Mário não tratava de 'projeto', mas distinguia dois tipos de escrita em Villa-Lobos: um, formado por peças curtas, de criação conclusiva, já que os vários trechos foram reunidos num plano maior como as *Cirandas* (1926): outro, de peças longas que desenvolveu sem unidade (trios e quartetos) (Toni, 1987:60).

[16] O segundo momento da criação de Villa-Lobos, delineado nos textos Mario-andradeanos, foi o das composições mais sólidas, mais admiradas, as obras compostas entre 1924 e 1929. Ainda aqui, o crítico distinguiu obras longas, com falta de síntese e sobriedade, das curtas, as invenções fortes, como as *Cirandas*... (Toni, 1987:62).

Finalmente, no fragmento de nº 17, o termo *quase-música* empregado por Mário de Andrade diversas vezes, aparece associado às *Cirandas*. Essa categoria da *quase-música* é sugestiva e provocadora de reflexões acerca de uma visão musicológica subjacente e interessante no sentido de revelar algo ligado à própria concepção de uma história da música brasileira dentro de um universo mais amplo ligado à história da música ocidental.

[17] Um gênero que na fase presente (1924-1929) Villa-Lobos é excelente é esse gênero da quase-música bem freqüente nos tempos de agora e de que o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg abriu a porta das experiências e das invenções. (...) Dessa experiência resultou (ou seguiram a ela) um poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos etc. etc. de que resultou a criação duma por assim dizer nova arte a que, por falta de outro termo, chamei de quase-música. Arte esta que pela sua primitividade ainda não é música exatamente como certas manifestações de clans africanos, ameríndeos e da Oceania. É arte ao mesmo tempo que pelo seu refinamento, sendo uma derivação e última conseqüência das experiências e evolução progressiva musical de pelo menos 25 séculos desde a Grécia até Debussy, já não é mais intrinsecamente música. (...) Nesta quase-música Villa-Lobos se lançou voluptuosamente na fase atual da evolução dele e se pode mesmo reconhecer que agora quase todas as obras que inventa são mais quase-música que música propriamente dita, Essa quase-música em que a música aparece em compromisso imediato com outra qualquer arte...Está criando por assim

dizer, nesta fase de agora uma música tão contundente, tão extra-sonora pela sua predominância de ritmo, pela liberdade dissonante das harmonias, pela fixidez temática, pelo valor absolutamente imprescindível de timbres, especialmente certos *Choros* (nºs 10,7,8,4,2) certas peças vocais (a *Suíte pra violino e voz, Xangô, Iara*) os *Cinemas*, e mesmo certas peças pra piano (algumas *Cirandas*, a *2ª Prole do Bebê*) cria um compromisso imediato entre som e plástica (Andrade, Mário de. Fichário Analítico *apud* Toni, 1987:54 -55).

Nestas últimas citações, pôde-se observar de forma mais aprofundada como Mário de Andrade situa, no repertório moderno, as *Cirandas* de Villa-Lobos, parecendo estar conscientemente apontando para o compromisso do compositor em atender uma demanda de brasilidade que abarcasse algo exterior à música que, por sua vez, resultou comprometida “imediatamente com outra qualquer arte”. Além de caracterizar uma busca de nova linguagem, a construção das *Cirandas* parece conjugar a realização de algo brasileiro a uma possibilidade de resposta à provocação do amigo, crítico musical e professor Mário de Andrade.

CAPÍTULO II

ABORDAGENS DAS *CIRANDAS* DE VILLA-LOBOS

2.1 *As Cirandas* como objeto de análise

Os autores que se dedicam às *Cirandas* de Villa-Lobos, de uma maneira geral, o fazem através do estudo de cada peça. Variadas abordagens são encontradas no tratamento desses títulos entre as de intérpretes, pesquisadores ou comentaristas, com a utilização de diversos critérios. Brandão (1949), Baptista (1953), Lima (1968), Szidon (1979), Kiefer (1987), Magalhães (1994) e Santos (2008) perpassam cada peça separada e sistematicamente. Outros pesquisadores ou intérpretes, em menor número, preferem destacar apenas algumas ou buscam categorias e agrupamentos por partes do todo ao tratar das *Cirandas*, estabelecendo pequenos conjuntos de acordo com suas características mais significativas. Alguns trabalhos sobre Villa-Lobos, contudo, abordam o conjunto apenas de forma genérica. Mário de Andrade, por exemplo, quase não apresenta comentário específico de algum título, embora suas reflexões sejam bastante significativas e relevantes para a compreensão do momento de elaboração da obra.

Baptista (1953), o primeiro intérprete a gravar a série, apenas transcreve, na contracapa de seu LP, os textos das canções, embora considere que isso não seja essencial para a compreensão do ciclo. Magalhães (1994) repete esta conduta, de forma muito mais sofisticada por citar registros de folcloristas e apresentar uma análise descritiva. Tratando-se, neste último caso, de uma tese de doutorado que aborda pormenorizadamente cada obra para piano solo de Villa-Lobos, é importante destacar que, em relação às *Cirandas*, o autor é extremamente sistemático ao fazer a

descrição dos textos das canções folclóricas usadas pelo compositor, tornando declarado seu empenho em buscar compreender a obra também a partir dos mesmos.

Szidon (1979), no encarte de seu LP *Cirandas e Cirandinhas*, afirma que “os títulos das peças que compõem a coletânea são, em geral, os inícios dos textos dos temas populares que, transfigurados, aparecem como que embutidos ou encravados em um dos episódios” (Szidon, 1979). Menciona a dificuldade em comentar as peças em poucas palavras e passa a tratar cada uma delas, revelando estudo sobre as suas fontes folclóricas. Chega a afirmar, no caso da *Ciranda n° 3*: “*Senhora Dona Sancha* não emprega o tema conhecido por esse nome, mas um outro, sem texto, encontrado por Villa-Lobos num livro de Sant’Anna Nery” (Szidon, 1979). Magalhães (1994) e Lago (2009), através da nova edição do *Guia Prático*, também registram este dado, revelando que o compositor empreendia suas pesquisas de canções também através de livros. Na medida em que desenvolve seu texto, Szidon (1979) informa a origem geográfica de alguns temas, mostrando-se razoavelmente inteirado também do conteúdo de quase todos. Nas vezes em que não o faz, tenta estabelecer associações e influências estilísticas em relação à peça, incluindo comentários de outros autores.

Souza Lima (1968), depois de afirmar a dificuldade de salientar uma ou outra *Ciranda*, explicando que a escolha feita pelo pianista se dá em função da preferência por determinado tipo de técnica na qual a peça está escrita, descreve em poucos parágrafos cada uma delas separadamente e, por vezes, dá rápidas recomendações ao intérprete. O autor não se debruça sobre os temas folclóricos, mencionando-os raramente, como por exemplo, ao tratar da *Ciranda n° 4* na qual dois temas muito conhecidos são usados – “O cravo brigou com a rosa” e “Sapo Jururu”. Essa menção à presença de duas melodias folclóricas na mesma peça é freqüente também em outros autores.

Vieira Brandão (1949) escreve para o intérprete, enfatizando os elementos “técnicos estéticos da música brasileira para piano” (Brandão, 1949:38) presentes em cada uma das peças e os aspectos inovadores na escrita para o instrumento. Sua abordagem é cuidadosa e detalhada em relação a cada título. O autor comenta os dedilhados, as estruturas das peças e os momentos de ruptura, os procedimentos harmônicos, os tipos de toque necessários à execução e também estabelece associações ilustrativas e alusivas com poetas, escritores e brincadeiras infantis do Brasil. Menciona como deve ser o ambiente e a atitude interpretativa de cada peça e afirma que “a maioria desses quadros sobre a vida infantil” possui “índices acentuadamente descritivos” (Brandão, 1949:29). Seu texto foi enviado a Villa-Lobos para uma “severa crítica” (Brandão, 1949) conforme consta em anotação manuscrita na capa do trabalho (anexo 7).

Kiefer (1981), no livro sobre Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira no qual busca analisar as obras do compositor a partir dos marcos históricos ligados ao modernismo brasileiro, sem maiores preâmbulos, também empreende a descrição de cada número das *Cirandas*. Sua abordagem envolve aspectos gerais ligados à forma, à harmonia e ao tratamento da canção popular. O autor chega a explicitar o confronto de uma das peças, a *Ciranda nº 5, Pobre Cega*, com uma das versões (Villa-Lobos apresenta duas canções intituladas *Pobre Cega* no *Guia Prático*) registradas no *Guia Prático 1º Volume* (1941) do compositor, revelando pesquisa comparativa entre *Cirandas* e *Guia Prático*.

Trabalhos mais recentes, como o de Santos (2008), tendem a enfatizar alguns aspectos relativos às influências do ambiente europeu do início do século na obra de Villa-Lobos. Examinando a relação das *Cirandas* com a música de Debussy, o autor também descreve analiticamente cada peça, nas suas dimensões melódicas e

harmônicas, fazendo um paralelo com obras do compositor francês. Raras vezes, Santos (2008) se refere ao uso da canção folclórica, mas, quando o faz, observa aspectos relativos ao número de repetições ou alterações do tema, por vezes mencionado também por outros autores, sem se deter em explicações.

Azevedo (1977), ao escrever o texto para o encarte do álbum constituído de dez LPs com a obra integral de Villa-Lobos para piano, interpretada por Anna Stella Schic, toma um caminho diverso, como foi visto anteriormente, agrupando as peças das *Cirandas* de acordo com as habilidades mais exigidas do intérprete em cada uma delas: agilidade, cuidado com a sonoridade, execução de ritmos complexos. Embora não inclua todas as dezesseis peças nas três categorias propostas, o autor localiza a maioria delas - n^{os} 03, 04, 05, 06, 07, 09, 11, 12, 13 e 15 (Azevedo, 1977).

Schic (1989), por sua vez, em seu livro *Villa-Lobos – O índio branco*, originalmente escrito em francês em 1987, apesar de reconhecer a individualidade de cada título, opta também por não detalhar cada uma das dezesseis peças. Destaca *Olha o passarinho*, *Dominé*, *Ciranda n^o 12*, da qual faz breve descrição mencionando “procedimentos impressionistas” e comenta o uso da melodia folclórica. Em relação a este aspecto, incide seu comentário de mais quatro peças- n^{os} 03, 10, 13, 15 - que caminha no sentido de verificar o quão deformado cada um desses temas se apresenta nas respectivas *Cirandas* (Schic, 1989: 137).

Miranda (1979), ao escrever para o encarte do LP gravado por Miguel Proença, menciona também dez peças das dezesseis *Cirandas* com breves frases – n^{os} 01, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 11, 12 e 13, após afirmar que nesta série há um retorno de Villa-Lobos “aos temas folclóricos relativos ao universo infantil” (Miranda, [1979]). Não se preocupa em fazer uma descrição analítica, mas tece comentários a partir da atmosfera de cada peça e suas possíveis influências, citando compositores tais como

Prokofiev, Mussorgsky e Scriabin. Menciona o “apelo plástico” ou “eminentemente descritivo” de algumas peças e o tratamento harmônico de outras.

Mariz (2005), na sua obra inúmeras vezes reeditada dedicada a Villa-Lobos, aborda alguns dos dezesseis títulos em breves comentários – n^{os} 01, 04, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 15 - enfatizando que “não são poucos os que preferem, entre toda a obra para piano de Villa-Lobos, a série de *16 Cirandas*” (Mariz, 2005:191). Sua abordagem incide diretamente sobre a forma de apresentação dos temas populares nas referidas peças. Declara sua preferência em relação à *Ciranda de nº 11, Nesta rua, nesta rua...e* refere-se saudosamente “aos tempos em que éramos nós os intérpretes dessas canções de roda...” (Mariz, 2005:192).

Oliveira (2008), no referido ensaio sobre Villa-Lobos em que aborda as *Cirandas* através do conceito de *collage*, comenta também apenas alguns números da série – n^{os} 01, 02, 04, 05, 06, 07, 09, 10 e 11 – em termos do trabalho com texturas e o resultado sonoro e pianístico. Partindo das noções de figura e fundo, normalmente utilizadas na linguagem plástica, o compositor destaca como se dá a apresentação da figura à qual associa à cantiga folclórica utilizada por Villa-Lobos, observando que é a complexidade e a variedade da forma de apresentação da mesma que dá riqueza às peças da série.

Salles (2009), em consonância com Oliveira (2008), aborda as *Cirandas* no segundo capítulo de seu livro dedicado às especificidades do processo composicional de Villa-Lobos. Numa seção denominada “Textura com ambientação de melodias folclóricas”, conforme mencionado anteriormente, o autor se detém em poucos números da série. Primeiramente, aborda a *Ciranda nº 9 – Fui no Tororó* (cuja melodia folclórica aparece também na peça *A Baratinha de papel* de *A Prole do Bebê nº2* que é analisada em páginas anteriores por Salles) e, posteriormente, o autor

comenta um procedimento composicional diverso usado na *Ciranda nº12 – Olha o passarinho, Dominé*. Quando trata desta última, outros números da série, que apresentam técnica de composição semelhante em termos de textura, são citados: *Ciranda nº4 – O cravo brigou coma rosa*, *Ciranda nº6 – Passa, passa, gavião e Ciranda nº 16 – Co, co, có*. Salles (2009), ainda no segundo capítulo de seu livro, em subseção denominada “Deslizamento de semitons”, aborda também a *Ciranda nº2 - A Condessa*, demonstrando a função de tal procedimento na transformação da linha do *ostinato* e no desdobramento das progressões de acordes presentes na peça.

A perspectiva proposta por Oliveira (2008), e adotada por Salles (2009), pode ser confrontada às colocações feitas por Mário de Andrade, quando forja o termo “quase-música” para designar um gênero que caracteriza as novas experiências musicais inauguradas pela obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. Andrade (*apud* Toni, 1987: 59), no mesmo trecho citado (ver capítulo I do presente estudo), fala em “conjugação de sons e ruídos”, em “primitividade da arte”, explicando que, por isso, o termo “quase” se justifica, por não se poder falar em “música propriamente dita”. Acrescenta que algumas *Cirandas* encontram-se nesta categoria e que nela se “cria um compromisso imediato entre som e plástica” (Andrade *apud* Toni, 1987:55).

As colocações de Oliveira (2007) e Andrade (*apud* Toni, 1987), aludidas também por outros autores, têm em comum a indicação segundo a qual as *Cirandas* estruturalmente carregam a possibilidade de apoio em algo extra-musical na medida em que nelas se destacam, por vezes, uma “fixidez temática, pelo valor absolutamente imprescindível de timbres”, por característica “extra-sonora pela predominância de ritmo” ou pela liberdade dissonante das harmonias” (Andrade *apud* Toni, 1987:55). Recorrendo a imagens, Oliveira (2008) enfatiza que Villa-

Lobos concretizou nas *Cirandas* a produção de obras polifônicas e que falar de figura e fundo, neste caso, é focalizar esta polifonia à qual equivale àquela presente na música de Mahler, Berio, Monteverdi, Ives, Machaut (Oliveira, 2008:07).

Lembrando que as *Cirandas* resgatam a tradição do cancionero infantil brasileiro, é interessante a colocação segundo a qual, nestas obras, Villa-Lobos teve a possibilidade de se equiparar a grandes nomes da história da música, sendo porta-voz de outra tradição ligada à música ocidental. Paradoxalmente, a busca do popular como fonte de inspiração se funde na busca pela criação de novas obras condizentes com a linguagem corrente de uma determinada época, advindas das experiências do passado recente ou remoto. Toni (1987) transcreve, como foi visto anteriormente, carta de Mário de Andrade na qual o autor explicita seu esforço em compreender a personalidade musical de Villa-Lobos (citação 14 do capítulo I do presente estudo). Segundo Mário de Andrade, Villa-Lobos possui “inspiração curta” e “completa”, no que se refere às *Cirandas*, que, em sua opinião, equivalem às obras de grandes nomes da música ocidental como Haydn, Schumann e Domenico Scarlatti.

Essa ligação de Villa-Lobos com a tradição é pertinentemente abordada por Lúcia Barrenechea e Cristina Gerling (2000) em texto que trata da obra de sua autoria encomendada pela Unesco, *Hommage a Chopin* (1949). As autoras falam “das mais variadas e persuasivas teias de influências” em relação às quais os compositores da primeira metade do século XX não podiam fugir, tendo em vista o incremento da circulação de partituras, o que tornava possível “o conhecimento amplamente disseminado de estilos passados e de alternativas composicionais variadas”. Contudo, comentam as conseqüências desse fato que estariam relacionadas não só a uma “maior possibilidade de escolhas, mas também a sentimentos de intimidação e ambigüidade com relação às chamadas ‘obras dos

grandes mestres' da música ocidental” (Barrenechea; Gerling, 2000:15). Em relação às *Cirandas*, no mesmo texto, há uma afirmação segundo a qual “Villa-Lobos absorv[ia], interpreta[va] e modifica[va] padrões associados à escrita pianística de seus contemporâneos”, sendo a referida obra um dos exemplos “cristalinamente detectados” desta “escrita inovadora”. Menciona-se o “estabelecimento de padrões de cores e sonoridades através do jogo das mãos entre o preto e o branco do teclado” que aponta para “escolhas conscientes” do compositor (Barrenechea; Gerling, 2000:13).

Diante destas afirmações, o presente estudo busca refletir, a partir de então, de que forma se pode encarar a utilização de temas infantis brasileiros por parte de Villa-Lobos e reavaliar essa ligação com o material folclórico juntamente com as outras influências que pairavam sobre o compositor. O desejo de ser um compositor, e não apenas um compositor “brasileiro”, deve ser levado em conta como preponderante em Villa-Lobos, especialmente após sua primeira viagem à Paris. Desta forma, torna-se complexa a discussão em torno da importância do tema tradicional na obra do compositor e busca-se uma ponderação no apoio do mesmo à brasilidade como característica predominante do seu trabalho no campo artístico musical.

2.2 A importância do tema folclórico nas peças das *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos

A pesquisa em livros brasileiros de contistas e coletores de temas tradicionais, a partir do título de cada uma das peças de *Cirandas*, pode produzir questões instigantes em relação à composição da obra e alguns exemplos podem ser dados

neste sentido. Para além da consulta ao *Guia Prático* de Villa-Lobos, outra obra sobre cantos brasileiros, o livro de Guilherme de Mello, com primeira edição datada de 1908, demonstra que o compositor das *Cirandas* estava a par, enquanto interessado leitor das coisas do Brasil, de um conjunto de lendas e canções, e buscou esse conhecimento como suporte para a elaboração das peças da série.

A ligação do compositor com Mário de Andrade, que parece funcionar como um interlocutor do mesmo, quando da produção das *Cirandas*, pode sugerir reflexões extraordinárias, tendo em vista que o mentor intelectual do modernismo musical brasileiro se apresenta como um dedicado pesquisador da música brasileira e sistemático coletor de canções. Entretanto, como se verá no trecho abaixo, de Enio Squeff (1982), extraído do texto “História da música brasileira, isso existe?”, Villa-Lobos permanece um “caso irresolvido” devido à quantidade de obras compostas com “desigualdade inegável” (Squeff, 1982:58). Segundo o autor, é em relação ao uso do folclore que a confusão se intensifica, entre musicólogos brasileiros ou estrangeiros:

A maior confusão talvez seja mesmo o problema do uso do folclore. Villa-Lobos usou-o. Mas quando o folclorista Rossini Tavares de Lima lembra que Villa-Lobos adotou quase com exclusividade as canções-de-roda das crianças e principalmente a música urbana do Rio de Janeiro de sua época - talvez não diga o principal - que Villa-Lobos adotou o melodismo, mas pouco, pouquíssimo dos procedimentos modais existentes no folclore das diferentes regiões do Brasil. A observação, de qualquer modo, é justíssima: o folclorista Villa-Lobos foi menos o folclorista à moda de Bartók, que se enraizou na totalidade do fenômeno folclórico, para ser mais o homem da música de consumo que em seu tempo já tomava uma feição própria na roda dos chorões do Rio de Janeiro. Talvez, neste caso, o termo música ‘popular’ fosse mais adequado. Mas não há dúvida de que Villa-Lobos pouco contato teve com a música do Brasil rural. Não foram os camponeses brasileiros os alvos visados pela música de Villa-Lobos. Foi a música urbana, com todas as múltiplas influências que ela recebeu, o grande mote do compositor (Squeff, 1982:58).

De fato, também Barrenechea e Gerling (2000), mencionam Villa-Lobos como um “melodista privilegiado”, dando “primazia” a este parâmetro e subordinando outros a ele (Barrenechea e Gerling, 2000:32). Quanto ao mergulho relativizado do compositor em relação aos elementos considerados mais estruturantes

dessas melodias, a afirmativa acima também parece ser corroborada por outros autores. A comparação com Béla Bartók (1881-1945) é por vezes recorrente. Em relação a este ponto, Schic (1987) coloca que ambos os compositores representaram uma “certa culminância” do denominado “nacionalismo musical” (Schic, 1987:46), mas não parece crítica em relação à atitude potencial do compositor, como se pode ver na citação atribuída à mesma autora na qual se lê:

Bartók e Villa-Lobos representam duas atitudes simetricamente opostas. O primeiro, partindo de uma concepção erudita da música, quer nela integrar o folclore. O segundo, Villa-Lobos, quer transformar o folclore em música erudita (Schic *apud* Jardim, 2005:38).

Talvez o compositor tivesse que ter uma experiência muito mais intensa com a pesquisa do folclore nacional para poder ambicionar transformá-lo, se isso fosse cabível, em música erudita, apesar de haver registros, por exemplo, de seu fascínio e entusiasmo para transcrever os fonogramas trazidos pela expedição Rondon¹⁵. Villa-Lobos tem uma relação bem diversa em relação à música folclórica brasileira, se comparado a compositores como, por exemplo, Guerra-Peixe, que a rigor se encontra mais próximo da proposta pedagógica formulada por Mario de Andrade (1928) no *Ensaio da Música Brasileira* que vislumbra um grande mergulho dos compositores sobre a pesquisa folclórica a fim que absorvessem seus elementos estruturais. Guerra-Peixe foi a campo para pesquisar os maracatus do Recife, tendo publicado obra referencial, *Maracatus do Recife* (1955), que discute e comenta registros do próprio Mário de Andrade sobre o assunto e, cada vez mais escritos e formulações do autor/compositor são descobertos decorrentes dos seus estudos de música nordestina ou popular, aparecendo coletâneas como a recente edição dos *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana* (2007) na qual se encontram textos sobre aboio, frevo,

¹⁵ Segundo o depoimento de Beatriz Roquete Pinto Boiunga, seu pai, Roquete Pinto, amigo de Villa-Lobos, trouxe da Expedição realizada em 1911, fonogramas com músicas dos índios encontrados na Amazônia. Segundo o referido depoimento, Villa-Lobos ouvia estes fonogramas (cilindros de cera) repetidamente no Museu Nacional do Rio de Janeiro, a fim de transcrevê-los, a ponto de Roquete Pinto temer que eles fossem destruídos (Boiunga, 1987).

pregões, escalas musicais das músicas folclóricas brasileiras, pastoril, baião, maxixe, além de reflexões conceituais sobre o folclore brasileiro, sobre zabumba e pandeiro.

Paulo Guérios (2003) desmitifica a “fama de folclorista incansável” atribuída a Villa-Lobos, colocando que a publicação do *Guia Prático* veio a reforçá-la por fazer imaginar um “homem que havia viajado o país de norte a sul de forma infatigável para recolher canções e melodias populares”. O autor é categórico ao afirmar que se trata de uma “conclusão equivocada”, tendo em vista que “o próprio *Guia* informa que mais da metade das canções haviam sido recolhidas por funcionários da SEMA¹⁶ em todo o país, e as restantes retiradas de livros de cancionários infantis” (Guérios, 2003:190).

De fato, pode-se considerar que compositores como Villa-Lobos ou Bartók, ao se debruçarem sobre a pesquisa de canções populares, estão em busca de elementos para a sua criação composicional específica. No caso especial das *Cirandas*, é interessante confrontar os aspectos estruturais de cada número da série em relação ao tema folclórico em questão, lembrando que a mesma antecede a elaboração do *Guia Prático* e traz uma concepção diversa.

Nos textos dos intérpretes, comentaristas e pesquisadores é recorrente a busca de compreensão, do título e dessas fontes tradicionais, empreendida, muitas vezes, apenas através do *Guia Prático* que, como se viu, foi composto posteriormente, sendo, além disso, uma obra complexa e com nítidos problemas editoriais. Isso gera alguns problemas e conflitos, visto que este *Guia Prático*, da forma como se apresenta na sua edição mais corrente (1941), precisa ser decifrado. A dificuldade de compreensão ou contextualização do texto, associada à dificuldade de percepção do manejo da canção tradicional, bem como de se saber em que medida o compositor no

¹⁶ SEMA: Superintendência de Educação Musical e Artística dirigida e organizada por Villa-Lobos a convite do então Secretário de Educação Anísio Teixeira na década de 1930.

próprio *Guia Prático* já modificava o canto tradicional colhido de alguma outra fonte, tornou o trabalho dos pesquisadores muito complexo nesse confronto proposto entre as duas obras de Villa-Lobos: as *Cirandas* e o *Guia Prático*. Mas, de um modo geral, é possível mencionar a seção da peça na qual aparece a melodia folclórica, forjar alguma intenção descritiva do compositor e abordar a questão do número de repetições do tema.

A angústia decorrente de lacunas nesta área, muitas vezes aparece explicitada.

Magalhães (1994), em relação ao *O Pintor de Cannahy, Ciranda nº 10*, escreve:

Até hoje não encontramos a letra (se existe...) deste tema. Villa-Lobos dá uma versão só com vocalizes e exclamações no Guia Prático. Não sabemos o que é Cannahy nem porque lá haveria tão importante pintor... (Magalhães, 1994:321).

Este se constitui o único título no qual não há correspondência de um texto para a melodia apresentada no *Guia Prático 1º Volume* (1941), mas a nova edição deste (2009) traz algumas informações que esclarecem o pesquisador. Informa que *O Pintor de Cannahy* refere-se a uma canção de origem oriental e menciona o importante registro de Mário de Andrade de duas melodias intituladas “O bom pintor” com textos que se aproximam dos catalogados também por outra coletora de canções (Alexina de Magalhães Pinto) sob o título de “Senhor Mestre”. Lago (2009) afirmam que o segundo documento, de “nº 67: Bom Pintor II” da “Coleção Mário de Andrade”¹⁷, “cuja melodia é muito próxima da *Ciranda nº 10*, vem acompanhado da seguinte observação do próprio autor (Mário de Andrade), transcrito na nota editorial do novo *Guia Prático* (2009):

Villa-Lobos reproduz uma versão desse romance que, carece não esquecer, serve de cantiga de roda. [...] A frase “Quem bate, quem está aí?” pertence à literatura dos romances ibéricos (*Guia Prático*, 2009:89, 1º caderno).

¹⁷ “A ‘Coleção Mário de Andrade’ doada à Discoteca Pública de São Paulo em 1936” encontra-se no Arquivo Folclórico da Discoteca Municipal Pública, foi organizada por Oneyda Alvarenga: *Melodias registradas por meios não mecânicos* – Departamento de Cultura (Prefeitura Municipal de São Paulo), São Paulo, 1946, segundo referência bibliográfica do *Guia Prático 1º Volume* (2009) - *Separata*, p. 49.

É interessante verificar, como se verá posteriormente numa associação das canções de roda com a estrutura da balada, a consideração de Mário de Andrade da transmutação de um romance em cantiga de roda e notificar a atenção deste em relação às *Cirandas* reafirmada em outro contexto. Além disso, parece haver por parte de Mário de Andrade realmente uma admiração e um respeito pela forma como Villa-Lobos lidou com os temas tradicionais nesta série.

Schic (1989), ao se confrontar com dificuldades na pesquisa dos temas encontrados nas *Cirandas* em relação àqueles listados no *Guia Prático 1º Volume* (1941), depois de identificar a “deformação” de alguns deles, afirma que Villa-Lobos seria “capaz de inventar um autêntico folclore” (Schic, 1989:137). Analisa a *Ciranda nº 12* e termina constatando: “nesta obra, a linha melódica que figura sob o mesmo título no *Guia Prático* é quase irreconhecível; há somente um ar familiar” (Schic, 1989:138). A autora chega a fazer uma audaciosa afirmação por desvincular as peças de seus respectivos temas. Coloca, conforme mencionado anteriormente, que as *Cirandas* são: “16 quadros bem diferentes um do outro, muitas vezes sem nenhuma relação com o título” (Schic, 1989:137).

Melo (1999) demonstra também dificuldade na determinação da origem dos temas das *Cirandas*. Ao escrever texto para encarte de gravação de Sônia Rubinsky, coloca:

Todas as melodias de *Cirandas*, exceto a nº 13 (“A procura de uma agulha”) estão no *Guia Prático*, revisto e adaptado por Afrânio Peixoto, grande pedagogo e escritor de renome, membro da Academia Brasileira de Letras (Melo, 1999).

O tema é encontrado, entretanto, como *A agulha* no *Guia Prático 1º Volume* (1941), canção nº 3. Não se sabe se pela possível distorção dos temas ou se pela variação no título, algumas questões permanecem mal resolvidas em estudos de eficientes comentaristas e pesquisadores ao buscarem descrever as *Cirandas* em seus mais amplos aspectos. Os títulos *Pobre Cega*, *Condessa* e *Xô, xô passarinho*

(*Cirandas* de n^{os} 5, 2 e 7, respectivamente) podem também ilustrar algumas perguntas produzidas quando se confrontam essas partituras à temática tradicional, expressa no título e registrada por historiadores musicais brasileiros do fim do século XIX e início do século XX. Esses temas são muitas vezes caracterizados como europeus de origens diversas que sofreram modificações em diversos graus quando aqui chegaram.

A obra *A Música no Brasil*, de Mello (1908), traz no capítulo II – “Influência portuguesa, africana e espanhola” – respectivamente, a *Xácara do Cego*, *Condessa de Aragão* e *Xô passarinho*, registros de cantos tradicionais cujos textos e, por vezes, a melodia, estão relacionados às *Cirandas* – de n^{os} 5, 2 e 7. *Condessa de Aragão* figura entre os “cantares de roda”, *Xô passarinho* entre as “cantilenas de berço” e a *Xácara do Cego* está colocada independentemente após os “romances”.

Xácara do Cego é uma lenda associada ao texto da melodia presente na *Ciranda n^o 5* - “Pobre Cega”, conforme pode ser verificado no *Guia Prático 1^o Volume* (1941), canção de n^o 97 com o título “Pobre Cega (II^a Versão)”. Esta versão é compatível com aquela observada na *Ciranda n^o 5*, diferentemente da canção de n^o 96, intitulada “Pobre Cega (I^a Versão)”. Como foi mencionado anteriormente, o *Guia Prático 1^o Volume* (1941) traz duas canções com o título “Pobre Cega”, sendo a primeira versão (n^o 96) cantada com um vocalize e a segunda (n^o 97), presente na *Ciranda n^o 5*, possuindo texto correspondente.

A lenda *Xácara do Cego* conta a história de um príncipe que se faz de cego para raptar uma rapariga, no tempo dos senhores feudais, com a aquiescência da mãe da mesma. Composta de dezoito estrofes na obra de Mello (1908), no *Guia Prático 1^o Volume* (1941) a canção é apresentada apenas em quatro estrofes que, apesar de serem compreensíveis, não revelam o conto como um todo. É de se destacar o

curioso fato do texto da canção se referir a um falso cego – um príncipe disfarçado – e o título da canção registrada no *Guia Prático* e também na partitura correspondente da *Ciranda n° 5* trazer o título no gênero feminino. Essa contradição ora passa despercebida ou é ignorada por alguns pesquisadores da obra de Villa-Lobos, ora leva a presumir que houve um erro de escrita, como ocorre com o duo Rodapião no CD *Nigun* (Queiroz, 2007), ao colocar no encarte “Pobre Cego”, referindo-se à canção tradicional adaptada sobre arranjo de Heitor Villa-Lobos retirado do *Guia Prático*.

A nova edição do *Guia Prático* (2009), como a anterior, traz também as duas versões de “Pobre Cega”, mas faz a mesma correção para a “IIª versão”, apesar da insistência do termo “cega” nas edições encontradas de *Cirandas* ou do *Guia Prático*, incluindo as estrangeiras, e no último catálogo de obras do compositor, editado pelo Museu Villa-Lobos - *Villa-Lobos, sua obra* (1989). Outros casos de mudança no referido título, decorrentes, provavelmente, do conhecimento do texto do *Guia Prático*, que teve como consequência a correção do título da *Ciranda n°5*, podem ser citados por se referirem à mesma como “Pobre Cego”: o programa de concerto da oficializada estréia internacional das *Cirandas* por Janine Cools em 1930 (ver anexo 5), o LP de Joseph Baptista (1953) e o encarte do álbum com 10 LPs de Anna Stella Schic (1977).

Em relação ao problema da escrita do título por parte dos intérpretes e pesquisadores de ambas as obras - *Guia Prático* ou *Cirandas*, talvez fosse interessante examinar mais detidamente as possíveis razões para a contradição e, considerando os diversos aspectos, ainda manter o que aparenta ser a forma escolhida por Villa-Lobos. O exame dos autógrafos do *Guia Prático* nas diferentes versões

existentes talvez se faça necessário, visto que o Museu Villa-Lobos não registra a presença de manuscrito correspondente à *Ciranda n° 5* entre seus documentos.

O título “Pobre Cega”, para a “IIª versão”, porém, talvez pudesse ser explicado, numa tentativa extraordinária de resolução do problema, pela fala da menina que descobre ter sido “cega” em relação à própria mãe. Contudo, para isso, é preciso conhecer o conto como um todo:

Adeus minha casa,
Adeus minha terra,
Adeus minha mãe
Que tão falsa era! (Mello, 1908:117)

Discute-se, portanto, a possibilidade do compositor manejar esses títulos também com certa imaginação e interpretação, a partir de seu conhecimento da lenda. Além deste elemento de criatividade em relação à liberdade de escolha dos títulos, inclusive a fim de estabelecer uma seriação – versão I, II - é interessante lembrar que um dos fundamentos principais do fato folclórico, além do anonimato, é sua possibilidade de variação, devido à transmissão oral e às características geográficas da sua veiculação.

A *Ciranda n° 2*, cujo tema pode ser confrontado no seu registro por Mello (1908) e pelo *Guia Prático 1º Volume* (1941), traz também aspectos interessantes da relação de Villa-Lobos com o folclore. Desta vez, é um brinquedo de roda que serve de ponto de partida para a produção da peça *A Condessa* a qual contém um canto tradicional, nitidamente com duas partes, relacionados ao referido jogo infantil. Essas partes coincidem com a brincadeira descrita por Mello (1908) e são bem diferentes. Contudo, diversamente do que acontece na *Ciranda n° 4 - O cravo brigou com a rosa*, que contem duas melodias folclóricas, este dado da presença de duas canções é pouco mencionado, no caso da *Ciranda n° 2*. Assim como o ocorrido com a *Xácara do Cego*, também o número de estrofes no registro de Mello (1908) e do *Guia*

Prático 1º Volume (1941) é diferente. O primeiro traz a descrição das etapas da brincadeira e mostra um canto com seis estrofes no total, enquanto a obra de Villa-Lobos traz uma estrofe para cada uma das canções, revelando a primeira e a última parte da brincadeira apenas.

Segundo Mello (1908), o jogo infantil consiste numa roda com uma menina no centro representando a condessa. As outras meninas põem-se de joelhos e lhe seguram o vestido, representando o papel de suas filhas. Por fora da roda, estão os cavalheiros em mesmo número. Durante o jogo, um diálogo entre cada cavalheiro e a condessa será repetido. Este se refere ao pedido de casamento com cada uma das filhas e as respectivas respostas da condessa, que reluta ao conceder a mão de cada filha, mas acaba concedendo-a. No final da brincadeira, há um *alegretto* da condessa que canta sozinha o tema da “viuvinha da banda d’além”, revelando que também deseja se casar. Por isso, após entoar o canto, esta menina abraça um cavalheiro, roubando o noivo de uma das filhas, deixando, assim, uma menina sem par. Esta representará a condessa na repetição do jogo.

A estrutura da canção privilegia o discurso direto (das falas dos personagens) em detrimento da narrativa. Portanto, as partes da brincadeira em relação às questões formais da partitura da *Ciranda nº 2*, poderiam ser confrontadas, tendo em vista que os elementos pré-composicionais desta parecem obviamente dali originados. Neste caso, a maneira como a melodia tradicional é apresentada por Villa-Lobos na *Ciranda nº 2* aproxima-se mais do registro de Mello (1908) do que do próprio *Guia Prático*, no qual na partitura com o título correspondente, há uma superposição de uma terceira melodia popular. Esta última aparece também em Mello (1908), mas como uma variante brasileira. Alguns desses pontos estão presentes na nova edição do *Guia Prático 1º Volume* (2009).

Finalmente, em relação à cantilena de berço *Xô Passarinho* que, comparada com as canções anteriores, também apresenta o discurso direto no texto da canção, só se pode compreender seu texto conhecendo-se a história na qual o mesmo está contido. Mais uma vez, a coletânea *Guia Prático 1º Volume* (1941) não se mostra a mais indicada para o esclarecimento do texto. Antes do detalhamento deste último título, sobre o qual se desenvolve a terceira parte deste trabalho e tomando-o como referência para a busca de um caminho diferenciado para a análise das peças da série *Cirandas*, é interessante notar as características comuns dos três casos citados: a fragmentação da informação e o discurso direto do texto ao contar uma história através do canto.

A fragmentação do texto, para além dos problemas editoriais e de registro, parece estrutural nesses cantos folclóricos. Se por trás de um canto existe uma lenda, um romance ou uma brincadeira complexa, é comum encontrar-se popularizado apenas um trecho que diz respeito a uma cena ou a um desfecho. Não há uma preocupação, nessas cantigas de roda, de descrever pormenorizadamente a história que potencialmente exista por detrás das mesmas. A necessidade de economia na informação, com pouca explicação para que não se perca a força emocional, privilegia da história/estória algo que seja marcante e vivo. Sob o ponto de vista de uma análise literária ou textual, portanto, a estrutura desses cantos tradicionais revela algo similar à estrutura da balada. Este parentesco com a balada se deve ao seu aspecto fragmentado, à existência de uma história/estória transformada em canção e à apresentação de diálogos colocados em versos relacionados aos acontecimentos da mesma. Em ambos os casos, não se peca pelo excesso de informação.

Considera-se “balada” uma “canção que conta uma história ou, tomando de outro ponto de vista, uma história contada numa canção”. Formalmente, um pequeno

poema é adaptado para o canto, guardando simplicidade no enredo e na estrutura métrica (Zweig, 2009). Identificada inicialmente como forma literária e só secundariamente como canção, esta definição se deve a Francis James Child (1825-1896), folclorista americano que publicou, no final do século XIX, o livro *English and Scottish Popular Ballads*, recolhendo e identificando mais de trezentos grupos de baladas tradicionais. As baladas tradicionais possuem as seguintes características: contam uma história/estória, enfatizam a ação e o diálogo e não a descrição e a caracterização, têm estrutura métrica e de sentença simples, são modais e derivam da tradição oral, não tendo autor definido.

Tais características são próprias de muitas manifestações folclóricas e, entre elas, também de algumas cirandas importadas dos portugueses pelas crianças brasileiras. Mário de Andrade, na sua perspicaz observação sobre *O Pintor de Cannahy*, mencionada anteriormente, toca neste ponto quando afirma que há uma “[reprodu]ção” de uma “versão desse romance” feita por Villa-Lobos e ainda quando enfatiza que tal romance se transformou a fim de “serv[ir como] cantiga de roda” (Lago, 2009: 89, 1º caderno).

Ainda em torno disso, é interessante lembrar o “gênero” criado por Chopin ao usar justamente o título *Ballade* numa peça pianística. Segundo Grout e Palisca (2005), Chopin foi, aparentemente, “o primeiro compositor a aplicar o termo *ballade* a uma peça instrumental; as suas obras nesta forma (em particular a *Opus 23*, em Sol menor, e a *Opus 52*, em Fá menor) captam o encanto e o ardor das baladas narrativas do grande poeta oitocentista polaco Adam Mickiewicz [(1798-1855)]” (Grout; Palisca, 2005:597). Em relação à associação deste gênero musical à literatura, é interessante a seguinte passagem de Charles Rosen (2000), ao tratar do tema:

A fusão da narrativa e do texto poético, nas baladas, talvez seja a maior realização de Chopin: através da música ele concretizou uma das maiores ambições dos poetas e romancistas do romantismo. É em grande parte devido a essa fusão que os critérios

formais do classicismo são tão inadequados no que tange à *Baladas*, embora não possamos dispensá-los, pois o compositor ainda estava trabalhando com eles ou, mais propriamente, contra eles. As *Baladas* têm forma narrativa, mas não possuem um programa: mesmo que houvesse um programa que as tivesse inspirado (comenta-se que elas teriam se baseado em poemas de Adam Mickiewicz, o que é bastante duvidoso), isso não é, de forma alguma, relevante para a sua compreensão. Não há um sentido narrativo de oposição e um esforço de desenvolvimento: a forma narrativa é preenchida por um conteúdo lírico. A seqüência das *Baladas* é o de uma história (uma velha história versificada, com refrão), mas não há acontecimentos, apenas expressão elegíaca. Essa foi a solução individual de Chopin para o pseudoproblema da música de programa do romantismo que tanto aborreceu Schumann, Liszt e Berlioz (Rosen, 2000:442).

A referência às baladas pode lançar luz, portanto, sobre este estudo sobre as *Cirandas* de Villa-Lobos, em relação a dois aspectos: o primeiro, no que se refere à estrutura das baladas ora assemelhadas à estrutura das cirandas enquanto manifestações narrativas cantadas, guardando as características de fragmentação e economia no dizer; o segundo aspecto, diz respeito ao fato de cada uma destas manifestações folclóricas – a balada e a ciranda - ser tomada como ponto de apoio – no contexto específico da música escrita para o piano – para, no mínimo, oferecer uma denominação para um determinado tipo de peça curta instrumental forjada para atender às necessidades expressivas de cada um dos compositores em questão.

2.3 A Metáfora Conceitual e o Mapeamento de Cruzamento de Domínios como proposta de abordagem para as *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos em relação ao tema folclórico utilizado em cada peça

Lawrence M. Zbikowski (2002), na introdução de seu livro *Conceptualizing Music – Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, afirma seu intuito de tratar do problema da compreensão ou do entendimento musical e diz que este é o problema de toda a teoria da música. Argumentando que essa compreensão liga-se ao jogo dos conceitos e estruturas conceituais que emergem das capacidades cognitivas básicas

sobre os fenômenos musicais, o autor coloca que a teoria da música e a análise musical derivam desse jogo. Mais adiante, aborda o conceito de *mapeamento de cruzamento de domínios* (*Cross-Domain Mapping*) (Zbikowski, 2002:13), para mostrar como, por exemplo, é possível se compreender conceitos alusivos à condução elétrica trazendo à baila o modelo hidráulico. Ou seja, através do significado de algo conhecido, concreto e familiar – o fluir da água e de outros líquidos - se dá a representação de algo não familiar e abstrato – que é a eletricidade (Zbikowski, 2002:14). Numa *fusão conceitual* (*Conceptual blend*) (Zbikowski, 2002:17), elementos de dois domínios correlatos são projetados em um terceiro, dando vazão a uma rica gama de possibilidades para a imaginação.

Em suas diversas formas, a teoria da música reflete os mesmos processos básicos que guiam nossa compreensão no dia-a-dia. O autor revela que teorizar sobre música é específico em si mesmo por se tratar de um domínio particular, mas não é específico no que diz respeito aos processos cognitivos envolvidos. O campo de pesquisas sobre analogias e metáforas tem mostrado, segundo Zbikowski (2002), que o processo de mapear estruturas de um domínio para outro é básico para a compreensão humana. Sendo a música um modo de comunicação humana altamente complexo e idiossincrático, considera-se que ter o conhecimento da gramática desse modo de comunicação é essencial para uma apreciação profunda (Zbikowski, 2002:viii-ix). A referida teorização sobre o *mapeamento de cruzamento de domínios* é, portanto:

um produto da abordagem generalizada da metáfora lingüística tratada inicialmente por George Lakoff e Mark Johnson, em 1980. Talvez a concepção mais comum de metáfora fosse a de um recurso literário, sendo uma manifestação de uso figurado de linguagem para criar imagens coloridas e não tão precisas. Lakoff e Johnson acumularam um corpo substancial de evidências para demonstrar que metáfora era, não somente uma manifestação de criatividade lingüística, mas algo que, de fato, permeava nosso discurso cotidiano¹⁸ (Zbikowski, 2002:65).

¹⁸ “The theory of cross-domain mapping is a product of a generalized approach to linguistic metaphor first taken by George Lakoff and Mark Johnson in 1980. Perhaps the most common conception of metaphor is of a literary device,

Desta forma, é colocado como fundamental, na teoria da metáfora, originada do trabalho de Lakoff e Johnson (1980) (*apud* Zbikowski, 2002:65-66), a distinção entre *metáfora conceitual* e *metáfora linguística*. Uma *metáfora conceitual* “é um mapeamento cognitivo entre dois domínios diferentes”, enquanto uma *metáfora linguística* “é a expressão de tal mapeamento através da linguagem” (Zbikowski, 2002:66). Na compreensão musical, o *mapeamento de cruzamento de domínios* tem dois papéis importantes:

primeiro, fornece uma maneira de conectar conceitos musicais com conceitos de outros domínios, incluindo aqueles associados à linguagem; segundo, fornece uma maneira de fundamentar nossas descrições de fenômenos musicais alusivos em conceitos derivados de nossa experiência cotidiana. Ambos os papéis contribuem para o estabelecimento de relações entre conceitos, relações que são fundamentais para o prospecto de teorizar sobre música¹⁹ (Zbikowski, 2002:64).

Mais adiante, o autor enfatiza, através de um breve sumário, esses dois papéis, acrescentando ao segundo que o mapeamento é capaz de fundamentar essas descrições “desde que as relações estruturais básicas para o *mapeamento de cruzamento de domínios* tenham sua origem em padrões repetidos de experiência corporal”²⁰ (Zbikowski, 2002:76). Esses padrões são denominados *esquemas de imagem* (*Image Schemata*). Cauteloso em sua explanação, o autor avisa que a idéia do chamado *esquema de imagem* não tem significação exclusivamente visual e que a idéia de imagem é somente uma maneira de capturar a organização inferida nos padrões de comportamento e formação de conceitos (Zbikowski, 2002:68). Esses padrões originam os *esquemas de imagens* que fornecem as bases para os conceitos e

a manifestation of the figural use of language to create colorful if imprecise images. Lakoff and Johnson accumulated a substantial body of evidence demonstrating that metaphor was, not simply a manifestation of literary creativity but was, in fact, pervasive in every-day discourse” (Zbikowisky, 2002:65).

¹⁹ “Cross-domain mapping plays two important roles in musical understanding: first, it provides a way to connect musical concepts with concepts from other domains, including those associated with language; second, it provides a way to ground ours descriptions of elusive musical phenomena in concepts derived from everyday experience. Both of these contribute to the establishment of relationships between concepts, relationships that are fundamental to the prospect of theorizing about music” (Zbikowski, 2002:64).

²⁰ “Second, cross-domain mapping allows us to grow our descriptions of elusive musical phenomena in concepts derived from everyday experience, since the structural relations basic to cross-domain mapping have their source in repeated patterns of bodily experience – that is, in image schemata” (Zbikowski, 2002:76).

relações essenciais para a metáfora. O *esquema de imagem* não é, portanto, um conceito, segundo o autor, mas algo anterior que fundamenta as estruturas sobre as quais os conceitos são baseados. Afirma ainda que a teorização sobre este tema permanece sendo construída amplamente em trabalhos que abrangem vários campos de conhecimento, incluindo os estudos de representação mental dos símbolos perceptuais, que são considerados estruturas análogas aos *esquemas de imagem*. O autor ressalta ainda sobre este ponto que a correlação entre música e natureza, nesta teorização, não pode explicar os atributos estruturais dos domínios em separado. E afirma que, embora a natureza inclua seres vivos, a música não. Esta abrange sons que ocorrem dentro de uma estrutura temporal. A partir disso, o autor desenvolve as formulações dos denominados *espaços mentais* (*Mental spaces*) (Zbikowski, 2002:78) para a composição do mapeamento.

Zbikowski (2002) discute os possíveis motivos de um mapeamento ser mais efetivo que outro e de algumas metáforas parecerem melhores que outras. Para isso, cita George Lakoff e Mark Turner que propuseram que tais mapeamentos não se dêem com a imposição de um domínio para o outro, mas, ao invés disso, sobre o estabelecimento de correspondências entre os dois domínios. Essas correspondências, por sua vez, não são estabelecidas ao acaso, mas preservam a estrutura latente da imagem esquemática em cada domínio. Segundo o autor, Lakoff e Turner formalizaram essa perspectiva através do chamado *princípio de invariância* (*Invariance Principle*) (Zbikowski, 2002:70).

Os *mapeamentos de cruzamento de domínios* são baseados, portanto, na repetição dos padrões de experiência, dos quais são inferidos os *esquemas de imagem*, que compõem a metáfora a ser utilizada. Os referidos mapeamentos refletem modelos conceituais que são importantes para a cultura. O emprego desses

mapeamentos em uma teoria da música ou escolhidos numa tradição de discursos sobre música é a verdadeira chave de compreensão musical e se constitui como um produto cultural rico que é construído e ao mesmo tempo constrói a experiência. A razão de se preferir um mapeamento sobre outro tem relação com o modelo conceitual absorvido da cultura. Em cada caso, o mapeamento básico liga um dado conhecimento à correlação entre um domínio mais abstrato e não familiar e outro mais concreto e familiar. Esse processo é denominado *fusão conceitual* e sua lógica é explicada no trecho abaixo:

A fusão conceitual é definida como um processo dinâmico de construção de significado que envolve pequenos pacotes conceituais interconectados chamados espaços mentais que temporariamente recrutam estrutura de domínios conceituais em resposta a condições locais. Quando a fusão ocorre, uma porção da estrutura de dois espaços de entrada correlacionados é projetada num terceiro espaço, o espaço de fusão. Como parte deste processo, as operações de composição, conclusão e elaboração produzem uma estrutura dentro da fusão que não é encontrada dentro de nenhum dos espaços de entrada. Esta estrutura só se torna possível através dos conceitos e relações produzidos pela fusão conceitual²¹ (Zbikowski, 2002:94).

A partir de termos desenvolvidos por Mark Turner e Gilles Fauconnier, a noção de *rede de integração conceitual* (CIN) (*CIN – Conceptual integration networks*) (Zbikowski, 2002:78) é associada firmemente à noção de *fusão conceitual* . A estrutura comum desses espaços é refletida no chamado *espaço genérico* (*Generic Space*) (Zbikowski, 2002:77-82) que compõe a rede como um quarto elemento. Desta forma, uma *fusão conceitual* ativa quatro espaços: o *espaço genérico* , os chamados *espaços de entrada* (*input*) e o *espaço de fusão* . O autor diz ainda que evidências mostram que *fusões conceituais* reforçam a idéia de que a música é um domínio conceitual independente. Cita a técnica composicional de ilustração de texto (*text painting*) e a música de programa (*program music*) para mostrar como conceitos

²¹ “Conceptual blending is a dynamic process of meaning construction that involves small, interconnected conceptual packets called mental spaces, with temporarily recruit structure from conceptual domains in response to local conditions. When blending occurs, a portion of the structure from two correlated input spaces is projected into a third, blended space. As part of this process, the operations of composition, completion, and elaboration produce structure within the blend that is not found within either of the input spaces. This structure only becomes possible through the concepts and relations produced by conceptual blending” (Zbikowski, 2002:94).

musicais combinados com conceitos de outros domínios para criar *fusões conceituais* sugerem extraordinárias possibilidades para a imaginação.

Como se vê, uma transferência direta do campo da experiência para o campo sonoro, que cogitasse uma transposição de sons naturais para sons musicais, via imitação ou descrição, sem a explicitação das bases conceituais utilizadas na correspondência ou analogia, torna-se impensável e frágil em qualquer teorização sobre o sentido musical. O autor incide seu trabalho sobre o campo de estudos da cognição para trazer à disciplina musical meios de lidar com a abstração e a subjetividade que lhe são próprias.

Claude Lévi-Strauss (2001), em sua obra *Olhar, escutar e ler*, no capítulo denominado “As palavras e a música”, coloca o seguinte, depois de dizer que na música, devido à ausência das palavras, existem tantas linguagens quanto compositores e até mesmo tantas linguagens quanto obras:

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? (...) É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *La mer* ([O mar]) de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma* (Lévi-Strauss, 2001:72).

Lévi-Strauss (2001) cita pensadores do século XVIII para refletir sobre a questão, dizendo que a resposta de Rossini não é satisfatória. Afirma que, independente de qualquer tentativa descritiva ou de imitação da natureza pela música (que, se for cogitada, deve ser concebida sempre como uma imitação imperfeita), “como a visão e o olfato, o ouvido tem gozos imediatos” e, assim sendo, a música pode ser agradável por si só. Contudo, em alguns casos, a música pode também fazer sentido para o ouvinte e esse fenômeno é explicado “pela analogia entre determinados sentimentos e as impressões causadas pela música” (Lévi-Strauss, 2001:73). O autor aborda a questão das analogias, destacando que é unicamente

sobre os sentidos que a música age, contudo, apesar disso, “o espírito se imiscui ao prazer dos sentidos”, buscando em “sons sem significado definido (...) relações, analogias com diversos objetos, com diversos efeitos da natureza (...), as menores analogias, as mais tênues relações lhe bastam” (Lévi-Strauss, 2001:73).

Lévi-Strauss afirma que “análises mais aprofundadas seriam indispensáveis para se descobrir estruturas comuns em obras conhecidas cujos autores se propuseram a evocar um determinado fenômeno natural ou moral (Lévi-Strauss, 2001:73). O autor acredita que essas análises, de diferentes músicas para o mesmo fenômeno, levariam à constatação de invariantes. Informando que existem pensadores que dão grande amplitude à noção de correspondência, coloca que essas correspondências “não se referem primariamente à sensibilidade” (Lévi-Strauss, 2001:74) e acrescenta:

Seu eco nos sentidos depende de uma operação intelectual [...] – “Não é para o ouvido propriamente dito que se pinta em música o que impressiona aos olhos: é para o espírito que, situado entre os dois sentidos, compara e combina suas sensações” -, e que percebe entre eles relações invariantes” (Lévi-Strauss, 2001:74).

O autor termina o referido capítulo colocando que não é necessário buscar conteúdo para tais relações, considerando que essas relações são formas. Exemplifica de duas maneiras: dizendo que “uma ordem diatônica de notas que vão baixando representa a queda de algo determinado tanto quanto a de qualquer outra coisa” e afirmando que: “se um músico quiser evocar o alvorecer, não pinta ‘o dia e a noite, mas apenas um contraste qualquer: o primeiro que vier à mente será tão bem expresso pela música quanto o que existe entre a luz e as trevas’”. E conclui: “os termos não valem em si, apenas as relações importam” (Levi-Strauss, 2001:74).

Nessa perspectiva, após contrapor a teorização sobre metáfora conceitual (Zbikowski, 2002) e as breves reflexões de Lévi-Strauss (2001) sobre a questão das analogias e correspondências, pretende-se, no capítulo III, do presente estudo,

realizar uma abordagem de *Xô, xô, passarinho* - *Ciranda n° 7* de Heitor Villa-Lobos buscando uma correlação metafórica entre a lenda folclórica e os eventos musicais. Para isso, recorre-se também ao estudo da obra homônima de Octavio Maul.

CAPÍTULO III

CIRANDA N° 7 - XÔ, XÔ, PASSARINHO

3.1 A *Ciranda n°7 - Xô, xô, passarinho* - segundo intérpretes, pesquisadores e comentaristas da obra de Heitor Villa-Lobos

Consultando o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (1989) encontra-se o título *Xô, Xô, Passarinho* em *Cirandas (n° 7)* (1926), seu variante *Xô! Passarinho (n° 137)* no *Guia Prático, 1º Volume* (1941) (anexo 2) e, no *Guia Prático Álbuns para piano - Álbum n°8* – peça n° 5 (1935) (anexo 3). O texto da canção, que será transcrito e comentado adiante, é muito pouco esclarecedor e estranho, razão esta, talvez, da grande dificuldade de se encontrar, por exemplo, tal tema popular cantado por corais infantis e da ausência de comentários sobre o tema em trabalhos que abordam a série das *Cirandas*. Dos autores pesquisados, Battista (1953) e Magalhães (1994) registram tal texto. O primeiro transcreve-o tal como encontrado no *Guia Prático, 1º Volume* (1941) e, como acontece com os outros temas, não tece nenhum comentário. O segundo transcreve, nos anexos de sua tese de doutorado, o texto integral tal como é registrado em livro de 1907, segundo informação do autor, do folclorista Sílvio Romero (1851-1914) e também não comenta. É curioso notar que os outros textos referentes às canções aparecem transcritos no corpo do trabalho de Magalhães em todos os outros títulos das *Cirandas* e, por vezes, são incluídos nos comentários analíticos do autor, diferentemente do tratamento dado à *Xô, Xô, Passarinho*.

A *Ciranda n° 7* é também encarada de forma peculiar em alguns trabalhos e segue a sistematização de alguns desses depoimentos em relação à mesma. Na caracterização de Azevedo, mencionada anteriormente, diferentemente de outros

títulos, o que é enfatizado na peça não é a exigência de agilidade do intérprete e nem a fórmula rítmica. O autor destaca “efeitos de sonoridades raras, obtidos muitas vezes graças a curiosas combinações harmônicas” (Azevedo, 1977). Muricy (1957) afirma que Villa-Lobos se “defrontou” com um “problema estético” em *Xô, Xô Passarinho*, que considera a “mais audaciosa” das *Cirandas*, sendo esta “página de originalidade extrema, de inventiva curiosíssima, de grande força. Coincidência perfeita do original e da invenção engenhosa” (Muricy, 1957: 71). Ao tratar do que denomina “elementos capitais” para a interpretação de Villa-Lobos, Muricy coloca sua “caprichosa e voluntariosa rítmica” como um desses elementos capitais e afirma que:

É freqüente a célula rítmica adotada já incluir o germe da caracterização da obra inteira. Muitas vezes é essa célula o que mais lhe importa imprimir na obra. É o caso de *Xô, xô, passarinho*, por exemplo, ou da *Dança do índio branco* (Muricy, 1957:24).

Muricy não se propõe a comentar cada uma das peças da série e, portanto, a eleição da *Ciranda n° 7* parece vir de espontânea e verdadeira predileção pela obra. Szidon (1979) faz uma afirmação de semelhante teor em relação à questão rítmica e também enfatiza a originalidade da obra, revelando-se seu admirador, quando coloca o que se segue:

Passa, passa, gavião... e Xô! Xô! Passarinho... são páginas que nos fazem compreender a admiração de Olivier Messiaen pelo compositor brasileiro, o qual, como Bartók e Debussy, por intuição e acaso chega a abrir caminho para descobertas posteriormente sistematizadas pelo mestre francês em seus *style oiseaux*^[22], *pedale rythmique* e outros processos. Esta última peça é talvez uma das mais originais criações da música popular brasileira, com a célula rítmica já incluindo o princípio de especificidade de toda a obra, um pedal de lá bemol do baixo repetido 96 vezes, a curiosa notação para escorregar os dedos entre os intervalos de teclas pretas para teclas brancas, e a originalíssima cadência já estabelecida dez compassos antes do fim” (Szidon, 1979).

Os dois autores citados acima, Muricy e Szidon, juntamente com Brandão (1949), trazem os mais expressivos e significativos comentários em relação à *Ciranda n° 7*. Alguns aspectos das descrições encontradas vão ser recorrentes, como

²² *Style Oiseaux*: estilo pássaros, de acordo com referências de um dos maiores compositores do século XX, o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), também organista e ornitologista (Moreira, 2010).

se verá adiante. Brandão (1949), além da originalidade, ressalta a dificuldade técnica da peça e detecta elementos ligados à novidade da mesma:

Xô, xô passarinho, guardando as devidas proporções, é, no gênero pianístico, uma peça de tremendas dificuldades técnico-interpretativas. Abundam nesse pequeno trecho para piano, ásperas passagens de técnica a vencer, salientando-se a de repetição de notas com o mesmo dedo, empregando o jogo nervoso do antebraço (mão esquerda do compasso 1 a 14 e mão direita no compasso 15 e 16), e a do glissando em notas dobradas na mão direita, do compasso 17 ao compasso 33 e na mão esquerda do compasso 32 até a conclusão. Se o emprego técnico desta passagem não é inédito, é a bem dizer pouco comum. O uso obstinado e deliberado desse jogo mecânico no *Xô, xô passarinho* atinge, entretanto, foros de criação original, pela descoberta de novo e belo efeito de sonoridade, que Villa-Lobos explorou bastante na música de câmara, principalmente nos quartetos. Esta expressiva dinâmica completa a indumentária harmônica que acompanha a exposição do tema da cantiga infantil, onde se percebe algo de misterioso e dramático, revestida de dolorida saudade e de inflexões sombrias no final. Aliás, todo o trecho, desde o seu início, está povoado de lances dessa natureza, criando uma atmosfera de pictórica fantasia (Brandão, 1946:32).

A forma como o canto infantil é harmonizado parece chamar a atenção dos autores. Magalhães (1994) usa o atributo “notável” para caracterizar a referida partitura e tece os seguintes comentários analíticos:

Esta notável peça tem 2 partes: A (c/1 a 33) e B (c/34 a 67). A parte A introduz um ritmo bastante peculiar (dois compassos com caráter de pergunta e resposta) sobre o qual surge no c/7 uma idéia constituída de longas notas “tenutas”. O compositor fixa-se num longo pedal de láb grave sobre o qual desenvolve impressionante transição constituída de uma idéia melódica em mínimas, acompanhada por interjeições (um traço característico de Villa-Lobos!) que se transformam em ‘ostinatos’ até o final da peça. Esta grande progressão leva a enorme clímax a partir do qual a matéria sonora se condensa no registro médio e pousa em outro ‘ostinato’ sobre o qual vai ser cantado o tema popular que por seu contorno natural estaria em fá menor. Uma recordação do ritmo do c/1 é dada nos c/49 e 51 e o Mestre ainda repete a última estrofe do canto infantil para depois proceder à liquidação do material, fazendo o ritmo ‘ostinato’ descer ao mais profundo do piano. A sensação de atonalismo provem do fato de Villa-Lobos não harmonizar o tema em fá menor e sim colocá-lo sobre o citado ‘ostinato’. Durante um curso aventou um talentoso discípulo a possibilidade de haver na parte central uma influência do ‘blues’ americano, com seu balanço rítmico (Magalhães, 1994:307-309).

Souza Lima (1968) e Kiefer (1981), nas respectivas descrições, chamam a atenção para elementos semelhantes. Nessas, é interessante notar como são evasivas as menções ao canto folclórico e como o mesmo fica ofuscado pela curiosa forma de acompanhamento proposta pelo compositor:

Interessante, com efeitos de percussão e com insistência de um Lá bemol que é repetido 96 vezes, servindo de base para umas notas longas, entrecortadas por sétimas em glissando. Depois de bem fixado este efeito aparece enfim o tema, que é exposto calmamente, depois do qual surge, por duas vezes, o efeito de percussão inicial agora na mão direita. Volta ainda a segunda metade do tema como uma reminiscência e os “glissandos” vão descendo aos graves até sumirem (Lima, 1968: 73-74).

Xô, xô, passarinho – Esta ciranda é dominada, deixando de lado a melodia popular, pelo ostinato e por uma imensa nota pedal (lá bemol), repetida mais de 90 vezes em 60 compassos. Aqui a entrada da melodia que deu o título é precedida por 35 compassos que, apesar de sua extensão, conservam um nítido caráter de introdução em virtude da predominância do fator rítmico e do ostinato. O clima harmônico é quase-tonal, às vezes beirando a atonalidade (Kiefer, 198:105).

Sobre a questão das influências, sofridas ou deflagradas, é interessante lembrar o comentário de Miranda (1979), mencionado anteriormente, e verificar o de Santos (2008) cujo trabalho empreende confronto com Debussy. O primeiro menciona possíveis “comparações estilísticas com compositores russos”, referindo-se aos “graves misteriosos” do início da *Ciranda n° 7* que associa a Prokofiev (Miranda, 1979). Santos (2008), por sua vez, faz uma análise mais detalhada da peça, visto que sua dissertação de mestrado aborda exclusivamente as *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos em relação à Debussy, interessando-o detectar os elementos composicionais coincidentes na comparação dos dois compositores. Inicialmente, o autor situa as especificidades da peça em relação à série:

Aqui, Villa-Lobos apresenta duas novidades dentro do ciclo das *Cirandas*: a primeira, por ser uma peça arquitetada basicamente pela superposição de ostinatos e a segunda pela alteração rítmica sofrida pela melodia folclórica. A obra possui 67 compassos e estrutura formal pode ser dividida em A (a-b) – B (a-a’), observamos um clima harmônico de vagueza tonal (Santos, 2008:174).

Em seguida, descreve pormenorizadamente cada parte e, finalmente, como faz com todas as outras peças da série, parte para um comentário mais específico referente à hipótese básica de sua dissertação, sobre as possíveis associações entre a *Ciranda n°7* e algumas obras de Debussy. Depois de discorrer sobre diversos aspectos, afirma que os acentos usados por Villa-Lobos sugerem efeitos onomatopaicos à obra e traz uma síntese quanto ao tratamento do piano:

Quanto ao tratamento do piano: o instrumento é explorado em grande parte por diferentes tipos de toques, principalmente os toques secos e percussivos, exceto para a melodia folclórica na segunda seção, em que será necessário um toque mais suave e ligado. A abundância de diferentes sonoridades exigidas do intérprete é marcante, combinadas ora pela justaposição, ora por mudanças bruscas e contrastantes de toques. (Santos, 2008:174-177)

As descrições analíticas acima mostram que diferentes intérpretes e estudiosos da peça concordam em muitos pontos se indagados sobre o que mais se destaca na obra. Contrariamente a isso, no entanto, é curioso o ponto de vista de Mariz (2005) confrontado com o de Schic (1989) no que diz respeito à utilização do tema. O primeiro autor coloca que este é tratado “em toda a sua simplicidade” (Mariz, 2005: 191) e Schic (1989), por sua vez, afirma: “quanto a *Xô, xô passarinho* pode-se dizer que é quase totalmente uma invenção de Villa-Lobos” (S chic, 1989: 138). É interessante salientar essas divergências, tendo em vista que pouco se falou desse tema e, quando isso ocorreu, não foi analisada qualquer característica relativa ao mesmo nos comentários, que se deram de uma forma difusa e inespecífica.

Quanto aos aspectos mais técnicos e interpretativos da referida *Ciranda*, pode-se resumir que houve menções breves à evocação de pássaros, através do então mencionado *Style Oiseaux*, que teria sido intuitivamente aludido por Villa-Lobos na peça; à atmosfera pictórica, fantasiosa, dramática ou misteriosa e, ainda, à sugestão de efeitos onomatopaicos via as acentuações propostas pelo compositor. Os ostinatos são muito mencionados em quase todos os autores, assim como a questão da unidade da peça decorrente deste dado. A verificação de duas seções contrastantes com exigência de mudança de toque, uma delas ligada ao momento de citação da melodia folclórica, parece consenso. Há referências a elementos subjetivos associados a reminiscências ou lembranças. Neste ponto, acrescenta-se o comentário de Oliveira (2008), ao abordar *Xô, Xô, Passarinho* em texto citado anteriormente sobre Villa-Lobos. O autor coloca o seguinte: “... e aguarde, e aguarde que seja suportável (como a um Atlante) aquele canto esquecido numa esquina da última thule” (Oliveira, 2008:08). É interessante enfatizar que, na geografia medieval, a “última thule” denota qualquer lugar distante além das fronteiras do mundo conhecido, o que

corroborar esse sentido misterioso e também estranho da peça que, segundo o autor, necessita ser suportada pelo ouvinte.

3.2 A lenda relativa ao canto tradicional *Xô Passarinho* usado na *Ciranda n° 7* de Heitor Villa-Lobos e breve análise comparativa de algumas de suas versões

O *Guia Prático 1º Volume* (1941), partitura n° 137, *Xô! Passarinho* (anexo 2) apresenta um texto e estabelece uma prosódia para a canção com o conteúdo transcrito abaixo:

Xô! Passarinho
 Oh! Muleque de meu pai
 Não me corte os meus cabelos
 Que meu pai me penteava;
 Minha madrasta os enterrou
 Pelos figos da figueira
 Que o passarinho comeu.
Xô! Passarinho (Villa-Lobos, 1941: n° 137, Ed. Irmãos Vitale).

Consultando a obra *As Melodias do boi e outras peças* de Mário de Andrade (1987), verifica-se a categoria *canto de estória* ou *cantiga de história* e a presença de oito versões da canção então denominada *Capineiro de meu pai*, com explicação correspondente remetendo à documentação feita por Guilherme de Mello (1908), mencionada anteriormente. Este último autor também a intitula *Xô Passarinho*, tal qual Villa-Lobos o fez posteriormente, e a categoriza como *Cantilena de berço*, atribuindo-lhe uma lenda. As versões encontradas por Mário de Andrade variam no texto e na melodia, compreendendo relatos, depoimentos de alunos e apontamentos de estudos. Afirma tratar-se de “melodia episódica, aparecendo numa estória tradicional por todo ou quase todo o Brasil” e ressalta sua transmissão oral via “amas e pretas velhas” (Andrade, 1987: 208).

Sílvio Romero (1851-1914) e Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) escrevem, respectivamente nas obras *Contos populares do Brasil* e *Contos Tradicionais do Brasil*, as estórias “A Madrasta” e “A Menina Enterrada Viva”. Romero (2002) coloca o conto entre os “contos de origem européia”²³ e Cascudo (2002), utilizando-se de outro critério, classifica-o como sendo de “natureza denunciante” no qual um ato criminoso ocorrido na narrativa é denunciado por ramos, pedra e flores. Outro registro foi encontrado em *Folclore Musicado da Bahia* de Esther Pedreira de Cerqueira com o título “Estória da Figueira” (Pedreira, 1978). Monteiro Lobato (1995), em *Histórias de tia Nastácia*, cuja primeira edição data de 1937, repete o título *A madrasta*, presente também em Romero (2002).

As versões citadas narram a lenda de uma menina condenada pela madrasta, na ausência do pai, a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. No local cresce um capim que se confunde com os cabelos da menina. Ao se aproximar o momento de aparar esse capim, o jardineiro escuta um canto vindo de debaixo da terra no qual a menina pede ao capineiro do pai que não lhe corte os cabelos, que outrora foram penteados pelo pai (ou mãe), e delata a madrasta, por tê-la enterrado.

Diferentes versões da lenda trazem uma parte introdutória na qual fica expresso o desejo da menina de que o pai viesse a se casar novamente, revelando que a própria filha o incentivava a fazê-lo com a vizinha, que lhe tratava bem, dando-lhe mel. O pai chega a advertir a criança, dizendo-lhe que, depois de casada, esta lhe daria fel, mas a menina não acredita, tamanho seu desejo de reconquistar a possibilidade de cuidados maternos. Em algumas das mencionadas versões, no canto final encontra-se a frase, modificada em relação à versão de Mello (1908) ou do *Guia*

²³ Câmara Cascudo coloca versões de Portugal e Espanha da mesma estória.

Prático 1º Volume (1941): “minha mãe me penteava” em contraste com a que se segue “minha madrasta me enterrou” (Andrade, 1987:210-211; Romero, 2002:114; Lobato, 1995:27).

Analisando comparativamente algumas das versões encontradas desvelam-se diferentes elementos da estória. Com variantes, todas elas estruturam-se sobre quatro elementos básicos: a existência do amor materno, a perda desse amor, a reconstituição desse amor e a decepção em relação a essa possibilidade. Além da temática do amor/desamor, também muito constante no gênero das baladas, a presença do elemento sobrenatural que resgata a menina é de se destacar. O cerne da estrutura do conto, no entanto, parece estar na diferenciação da função de cada personagem: mãe, pai, menina, madrasta, capineiro (aquele que descobre o ato horrendo) e os pássaros. Os diferentes títulos encontrados para a lenda parecem enfatizar elementos distintos da mesma como mostra o quadro 1:

Versões de <i>Xô, Passarinho</i>	Enfoque do texto
<i>A Madrasta</i>	Dá ênfase à tentativa de reconstituição do amor materno
<i>A menina enterrada viva</i>	ênfatiza o ato horrendo de desamor praticado pela madrasta
<i>Estória da Figueira</i>	relewa a importância do tesouro, aquele que deve ser guardado e cuidado. Neste caso, o tesouro são os deliciosos frutos cobijados pela madrasta e pelos pássaros.
<i>Xô passarinho</i>	a ação/condenação da menina no ato de guardar o tesouro representado pelo fruto da figueira.
<i>Figuinho de figueira</i>	ênfatiza o tesouro a ser guardado
<i>Los niños sin mama</i>	focaliza a ausência do amor e proteção materna
<i>Las três bolitas de oro</i>	dá ênfase aos cabelos da criança, sendo através do pentear esse cabelo que o amor materno/paterno é expresso
<i>Capineiro de meu pai</i> ou <i>Jardineiro de meu pai</i> , ou “muleque de meu pai”	ênfatiza a função do empregado que se dedica ao jardim/pomar e está disponível para ouvir o chamado da menina expresso pelo temor em relação à sina dos seus cabelos/capim, outrora objeto de amor maternal/paternal

Quadro 1: Títulos extraídos da pesquisa de versões literárias de *Xô, Passarinho* com determinação do enfoque de cada um.

É interessante notar que os pássaros podem ser encarados como vilões e, ao mesmo tempo, como libertadores da menina. Eles fazem vir à tona a condenação desta em relação à sua tarefa e ao jugo da madrasta malvada. Ao analisar as peças

musicais de Villa-Lobos ou de Octavio Maul sobre o referido tema, verificar-se-á a centralidade desse personagem, os passarinhos, na decisão presente no título da obra, apesar de se verificarem outras possibilidades para o mesmo.

Como indicado anteriormente, o pentear dos cabelos pela mãe ou pai pode representar um ato de amor desta ou deste para com a filha. E é curioso como cada versão da estória apresenta os cabelos da menina, variando em ênfase e importância. Uma versão afirma que a protagonista tinha “cabelos longos e louros como ouro” e em outras os cabelos somente vão surgir quando o canto é entoado, ao se referir ao pai ou mãe que a penteava. Contudo, quase todas elas enfatizam a beleza do capinzal nascido sobre a sepultura da criança, apontando para o aspecto sobrenatural do mesmo, capaz de fazer entoar o canto para o empregado do pai da menina. Em duas versões da estória, este canto é entoado quando o vento bate no capim, sendo notado no momento em que o serviçal vai alimentar os cavalos. Em algumas versões, contudo, o elemento “vento” não aparece.

Apesar dos pássaros funcionarem como “ladrões” do tesouro, relacionado aos figos da árvore, a verdadeira vilã da história é evidentemente a madrasta. A crueldade desta é expressa de várias formas. Uma das versões destaca a presença de duas meninas: uma boa e bonita (filha do viúvo) e outra feia e má (filha da madrasta, também viúva). Noutra versão, intitulada *A Madrasta*, o viúvo tem duas meninas que são vítimas da maldade da madrasta, enfatizando a covardia desta por se tratar de “duas filhas pequenas” (Romero, 2002:113). Na versão de Lobato (1995), a madrasta chega a enterrar vivas três filhas do viúvo.

Essa madrasta tão malvada pode ser considerada figura incrustada na imaginação popular, sendo a encarnação apenas do que há de pior em alguém. Em *Histórias da Tia Nastácia*, de Lobato (1882-1948), esta lenda da(s) menina(s)

enterrada(s) viva(s) aparece e é comentada pelos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* que relativizam essa visão maniqueísta, como se pode verificar no trecho que se segue:

- Bom – disse Emília – esta história já está bem mais aceitável. Tem sua originalidade e explica tudo. Desde que houve milagre, era natural que as enterradinhas vivas não morressem. Milagres não se discutem.

- E ainda um traço delicado – disse dona Benta – esse das cabeleiras das meninas que viraram capinzal murmurejante ao vento. Aparece também a figura da madrasta, que é muito comum nas histórias populares. Toda madrasta tem que ser má. O povo não admite a possibilidade de madrasta boa.

- E não há – disse Narizinho.- As que eu conheço, como a madrasta da Quinoca e da Maricotinha, não chegam a ponto de enterrar crianças vivas – mas boas não são.

- E a do Zeferininho da Estiva, que dava na cabeça dele com a colher de pau?- acrescentou Pedrinho.

- Sim – disse dona Benta. – Talvez a regra seja a madrasta má, embora as haja excelentes. Sei dois casos de madrastas boníssimas, quase como mães. Tudo depende da criatura, e não do ato de ser mãe ou madrasta. Há mães tão perversas como as piores madrastas.

- Mas o povo assentou que as madrastas não prestam e não prestam mesmo- concluiu Emília. O coitado do povo sofre tanto que há de saber alguma coisa. Esse ponto da madrasta má o povo sabe. São más como caninanas – embora haja alguma degenerada que seja boa. Madrasta boa não é madrasta. Para ser madrasta, tem que ser uma bisca das completas. Eu, se pilhar alguma por aqui, furo-lhe os olhos (Lobato, 1995:28).

Como se vê há uma ponderação dessa visão da madrasta malvada e, ao mesmo tempo, uma constatação da função que essa encarnação do pior pode exercer no imaginário popular. Assim também, Gilberto Freyre (1900-1987), na obra *Casa Grande & Senzala*, de 1933, ironiza a atribuição de tanta maldade à figura da madrasta, quando comenta: “as madrastas são muito malvadas nas histórias brasileiras e portuguesas: haja vista a do figo da figueira” (Freyre, 1998:329).

Apesar desta sina da menina, vítima da madrasta, o elemento sobrenatural pode salvá-la. Este é apresentado com grande variação nas versões analisadas. Em dois casos, a menina é enterrada viva e, ao ser desenterrada, sobrevive. A versão de Romero tenta explicar: “milagre de Nossa Senhora, que era madrinha delas” (Romero, 2002:114). Numa outra, a madrasta mata antes de enterrar e a criança ressuscita, portanto. Em outra versão ainda, de Mello (1908), o desfecho fica em aberto, terminando a narrativa com o canto da menina. Muitas versões destacam o merecimento e a nobreza da menina: via a nobreza do pai que sai para o combate em

terras longínquas no tempo das lutas entre os cristãos e os mouros; através do aspecto de seu cabelo; no contraste com a filha da madrasta; ou pelo merecimento do milagre de Nossa Senhora.

No último tópico do presente capítulo, verificar-se-á, após essa descrição e análise da estória relativa ao canto *Xô passarinho*, quais elementos podem ser metaforicamente relacionados à partitura da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos e/ou da obra, baseada no mesmo tema tradicional, do compositor Octavio Maul²⁴, que será usada para uma análise comparativa. Busca-se verificar como cada compositor interpretou, através de sua composição, elementos decorrentes dessa lenda.

Há temas e estórias aparentadas à do *Capineiro* como a estória *Água na Latude* e a estória do *Negro do Surrão* encontrada também em *Casa Grande & Senzala* de Freyre (1998), conforme anotação de Mário de Andrade. Na primeira, um bom rapaz é morto e enterrado pelos próprios irmãos e o crime também é revelado no momento da capinagem, através do sopro de uma flauta que denuncia os culpados. O pai desenterra o filho caçula e o salva. Não há explicações para o fato, ficando nítida a presença de um milagre ou elemento sobrenatural intervindo na estória, visto que se afirma que o filho caçula foi morto, assim como que foi salvo pelo pai. Portanto, o referido filho parece ressuscitar.

Na estória do negro do surrão, uma menina é presa num saco de couro, ou surrão, por um negro velho e feio quando procurava seus brincos de ouro na pedra à beira de um rio onde fora tomar banho, temendo a repreensão da madrasta, caso a mesma soubesse do sumiço da jóia. O velho negro passa a ganhar dinheiro fazendo o

²⁴ Octavio Batista Maul (1901-1974): compositor, regente e flautista, nascido em Petrópolis, Rio de Janeiro. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música (cadeira nº 10) e exerceu intensa atividade como artista e professor, tendo dirigido concertos na Orquestra Sinfônica da Sociedade Pró-Música. Em 1940, começou a dar aulas na Escola Nacional de Música e, em 1945, tornou-se livre-docente. Dirigiu a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, em 1951, realizou um festival apresentando suas obras. Organizou e preparou a orquestra do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro em 1960. Na ocasião, foi realizado o Festival Octavio Maul, transmitido pela rádio MEC, no programa Música e Músicos do Brasil (Marcondes, 1977:463-464).

surrão cantar ao bater nele, mas um dia é descoberto e a menina é salva depois de passar algum tempo sendo alimentada dentro do saco por sola de sapato. Em ambos os casos, bem como na estória relacionada à *Xô! Passarinho*, há menção a um canto por debaixo da terra ou de dentro de um saco, abafado e lamentoso, que denuncia o ato cruel.

3.3 O canto tradicional usado na *Ciranda nº 7*, a versão do *Guia Prático* e algumas versões registradas por historiadores e folcloristas

A partitura da canção tradicional *Xô passarinho* pode ser encontrada em diferentes autores, assim como o conto da menina enterrada viva a ela correspondente. Inúmeros registros foram feitos da lenda e do canto tradicional referente ao título da *Ciranda nº 7*, sendo a datação destes registros as mais diversas (quadro 2). Os intérpretes, historiadores ou comentaristas que abordaram o título tinham, supostamente, fontes de consulta que davam acesso, inclusive à partitura da melodia do canto tradicional, de acordo com as versões cantadas pelo povo. Como se vê, a maioria das obras listadas no quadro apresenta uma pequena partitura. Entretanto, a confrontação dessas versões com a obra de Villa-Lobos parece não ter sido efetivada, por algum motivo.

Além disso, o esquema proposto pelo quadro 2 comprova que o *Guia Prático 1º Volume* (1941), embora muito citado como fonte de pesquisa para os estudiosos de Villa-Lobos, se coloca como a única fonte listada que não traz a descrição do conto, dificultando assim a contextualização do canto, quando de sua consulta. Isso talvez explique a escassez de comentários relativos às imagens induzidas pelo título. Finalmente, o panorama proposto desses registros mostra que outros títulos

pertinentes e fortes poderiam ter sido eleitos pelos compositores Villa-Lobos ou Octavio Maul para intitular a respectiva peça pianística derivada de inspiração no tema, revelando que a escolha por eles efetivada é passível de interpretação em relação ao desejo dos mesmos em provocar no intérprete ou ouvinte tal ou qual evocação.

AUTOR	ANO	OBRA	TÍTULO DA CANÇÃO	TÍTULO DO CONTO	CATEGORIA	PARTITURA	DESCRIÇÃO DO CONTO
SÍLVIO ROMERO	1885	<i>Contos populares do Brasil</i>	-----	A madrasta	Canto de origem européia	-----	Sim
GUILHERME DE MELLO	1908	<i>A música no Brasil</i>	Xô passarinho	-----	Cantilena de berço	Sim	Sim
MÁRIO DE ANDRADE	1928/ 1929	<i>As melodias do boi e outras peças</i>	Capineiro de meu pai	-----	Canto de estória	Sim	Sim
HEITOR VILLA-LOBOS	1932	<i>Guia prático</i>	Xô passarinho	-----	-----	Sim	-----
MONTEIRO LOBATO	1937	<i>Histórias da Tia Nastácia</i>	-----	A madrasta	-----	-----	Sim
CÂMARA CASCUDO	1946	<i>Contos tradicionais do Brasil</i>	-----	A menina enterrada viva	Canto de natureza denunciante	Sim	Sim
ESTHER PEDREIRA	1978	<i>Folclore musicado da Bahia</i>	-----	Estória da figueira	Contos e canções de ninar	Sim	Sim

Quadro 2: Quadro comparativo das versões encontradas da canção ou lenda relativas à *Xô Passarinho*.

Comparando essas versões encontradas do canto tradicional à que aparece na partitura da *Ciranda n° 7* (anexo 1: compassos 36 a 48)²⁵, e ainda confrontando-a com a partitura do *Guia Prático 1º Volume* (1941) (anexo 2), na qual consta um texto correspondente, e também com a versão exclusivamente para piano de 1935 (anexo 3), observa-se que Villa-Lobos utilizou a fonte registrada em 1908 por Guilherme de

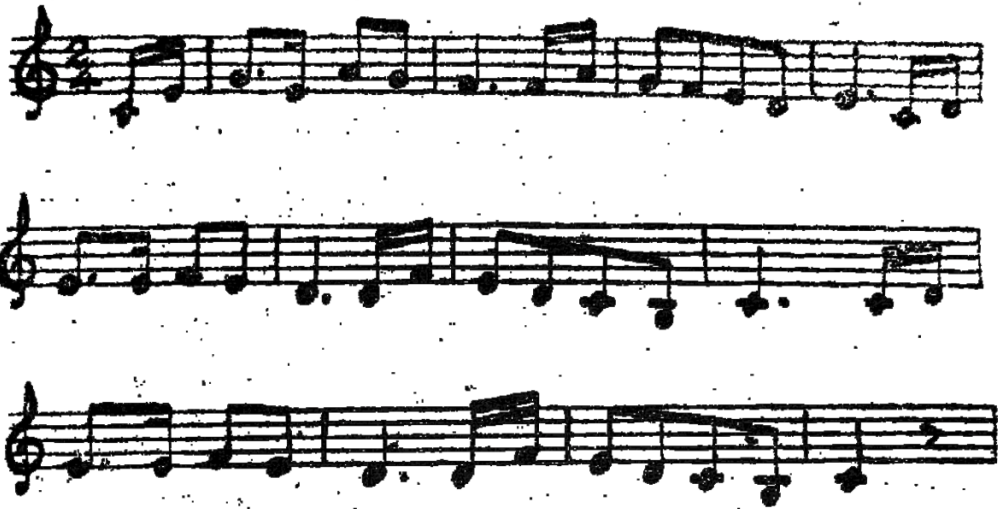
²⁵ Doravante, 'compasso' será abreviado como 'c.'.

Mello (1908:93), a qual está transcrita como a “2ª versão” encontrada por Mário de Andrade (1987:209) e a qual se atribui origem baiana. Descartam-se, portanto, todas as outras variantes, presentes em Cascudo (2002), Cerqueira (1978) e demais versões de Mário de Andrade (1987). Essas partituras atribuídas a Villa-Lobos serão brevemente analisadas nas suas semelhanças e diferenças entre si e a fonte de Guilherme de Mello (1908) (exemplo musical 1).

As semelhanças da partitura registrada por Mello (1908) com as de ambas as versões do *Guia Prático* são muito significativas. A nova edição, para canto e piano, do *Guia Prático 1º Volume* (2009), que pode ser considerada uma versão comentada da obra, confirma a fonte de Guilherme de Mello (1908) para o *Guia Prático 1º Volume* (1941). A melodia apresentada por Mello (1908), como se vê acima, não indica harmonia, diferentemente da versão para canto e piano do *Guia Prático 1º Volume* (1941) e, evidentemente, também da versão para piano solo (1935), nas quais a mão esquerda do piano faz a harmonia. A tonalidade se constitui uma segunda diferença visível. Em Mello (1908) encontra-se Dó Maior e em Villa-Lobos, Ré Maior.

Algumas pequenas diferenças de prosódia, especialmente no uso de notas repetidas em inícios e fins de frase, são encontradas. E, finalmente, o que equivale aos compassos 14, 15 e 16, na versão para canto e piano do *Guia Prático 1º Volume* (1941), onde vem indicado “recitado”, há uma coda na qual o cantor deve recitar a frase “xô passarinho”- enfatizando-se que a altura não está definida, mas apenas o ritmo. Como Mário de Andrade (Andrade, 1987:210) observa, na versão de Mello (1908), é colocada em aberto a maneira como se deve executar na partitura o trecho correspondente, apesar de constar no seu texto (exemplo musical 1) a indicação para se recitar duas vezes “xô passarinho da figueira de papai” (Mello, 1908:93).

XÔ PASSARINHO



Oh! muleque de meu pai
 Não me corte os meus cabelos
 Que meu pai me penteava
 Minha madrasta os enterrou
 Pelos figos da figueira
 Que o passarinho comeu

(Recitado) Xô! passarinho

Da figueira de papai. (*duas vezes*)

Exemplo musical 1: *Xô passarinho* em Guilherme de Mello (1908).

Comparando as duas versões do *Guia Prático* entre si, a partitura escrita para canto e piano, com texto, e aquela escrita para piano solo, de 1935, observa-se o

seguinte: possuem a mesma indicação metronômica, perfil melódico idêntico (obedecendo, inclusive, a prosódia utilizada na versão de 1941) e o mesmo andamento. Há, no entanto, um acréscimo de uma quarta voz em alguns momentos na mão direita do pianista, possuindo, a versão para piano solo, portanto, uma maior densidade. Além disso, a coda, que antes era de três compassos (c. 14 ao c.16 do *Guia Prático 1º Volume* - 1941), agora possui seis compassos (c. 25 a 30 do *Guia Prático*, 1935, álbum 8), sendo que, o que antes era recitado sem altura definida, agora possui um perfil melódico próprio, escrito pelo compositor, naquele ponto que corresponde à frase “xô passarinho”.

A coda da versão para piano solo é o ponto no qual se nota uma mudança mais significativa, sendo necessárias algumas considerações sobre a diferença no número de compassos entre as duas versões do *Guia Prático*, como se pode perceber pela numeração mencionada acima. Ocorre que a melodia é escrita duas vezes por inteiro, antes da coda, na versão para piano solo (1935). Na partitura para canto e piano, entretanto, detecta-se a presença de algo conflitante: aparece uma indicação de *D.C al S*, o que sugere que o autor queria que a melodia fosse repetida. Por outro lado, a localização do “*D.C.*” no c. 16 e do “*S*” no c.1 mostra-se incoerente. É provável que a idéia de Villa-Lobos fosse repetir a melodia apresentada nos compassos de 1 a 13, depois do “recitativo” dos compassos 14, 15 e 16.

Na *Ciranda nº 7*, contudo, as diferenças entre a melodia folclórica usada pelo compositor e a registrada no *Guia Prático*, em ambas as versões, são mais complexas. A mudança de modo parece constituir a mais significativa: de Dó maior/Ré maior para fá menor, como se pode verificar no exemplo musical 2:



Exemplo musical 2: melodia extraída da partitura da *Ciranda n° 7, Xô, xô passarinho*, de Heitor Villa-Lobos, compassos 36 a 48, apenas mão direita. Consultar o anexo 1 para examinar a partitura completa.

Outras modificações são verificadas: o compasso que era 2/4, binário, passa a ser 4/4, quaternário e a indicação de andamento que era *andante*, passa a ser *quasi lento*, assim como a indicação metronômica que antes colocava a semínima igual a 56, na *Ciranda* passa a ser de semínima igual a 76. Do ponto de vista rítmico, há uma divisão binária na unidade de tempo enquanto na *Ciranda* há um predomínio da divisão ternária para a unidade de tempo, com quiálteras por aumentação. Pode-se dizer ainda que no registro feito por Mello (1908), e nas versões do *Guia Prático*, a melodia é anacrústica e na *Ciranda* é acéfala. No caso do canto de estória da lenda da figueira apresentado na *Ciranda n° 7*, apesar das modificações realizadas pelo compositor em relação ao *Guia Prático* (1941) ou à versão de Mello (1908), verifica-se o mesmo número de frases correspondente aos versos cantados e pode-se, inclusive, propor uma prosódia para a melodia apresentada.

As melodias em todos os casos aqui analisados e atribuídos a Villa-Lobos possuem o mesmo perfil de alturas, sendo essa estrutura correspondente à estrutura

melódica e fraseológica de Mello. É interessante destacar também a presença de ostinatos rítmicos nos acompanhamentos da melodia tanto na *Ciranda* como nas partituras do *Guia Prático*. Em relação ao número de repetições da melodia (anexo 1, c. 54 a 57) vale destacar que: se no *Guia Prático* para piano solo a repetição aparece na íntegra, antes da coda, na *Ciranda nº 7*, a melodia se repete, depois de alguns compassos terminada a apresentação da primeira vez, num trecho específico que, se feita a correspondência com o trecho cantado, corresponderia à frase “que meu pai me penteava, minha madrasta os enterrou”, ou seja, à denúncia do ato criminoso e cruel da mulher do pai, correspondendo à repetição dos compassos 40 a 43 da peça.

Para além desse tipo de correspondência entre o texto da melodia do tema tradicional e àquela presente na obra para piano solo, utilizando a metáfora conceitual em música, é possível realizar uma análise da partitura da *Ciranda nº 7*. Pode-se ter em vista o conto como um todo para a correlação com o momento de citação desse canto na obra para piano ou os elementos que parecem ter sido selecionados pelo compositor – do domínio literário - para efetivar uma analogia ou correlação com o domínio musical. Pode-se cogitar, a partir do estudo realizado sobre o uso do canto, que o Villa-Lobos do *Guia Prático* era movido pela necessidade de resgate e registro da melodia para ser cantada e ouvida. Contudo, na *Ciranda nº 7*, Villa-Lobos parece bem mais envolvido com uma interpretação e com a captação poética da estória ligada àquela melodia e todas as vicissitudes da mesma.

Em relação a isso, é curioso que, numa das versões mais antigas do conto, a de Romero (1907), o narrador diz, logo no início da estória, que a(s) menina(s) falava(m) com os pássaros - através de um canto de enxotar ou espantar os passarinhos. O autor chega a transcrevê-lo em verso com rima:

Ali passava as crianças por dias inteiros espantando-os e cantando:
Xô, xô, passarinho,

*Aí não toques o biquinho,
Vai-te embora pra teu ninho* (Romero, 2002:113).

Do ponto de vista formal, a *Ciranda n° 7* estrutura-se também em duas grandes partes e, neste ponto, é interessante lembrar todas as atribuições de originalidade dirigidas à obra. Talvez seja a consciência desses aspectos literários, em confronto com a partitura, o que provoque a admiração e o prazer do apreciador, que é levado a dar significado à mesma.

3.4 O mapeamento de cruzamento de domínios e a fusão conceitual de Zbikowski (2002) aplicada à *Ciranda n° 7* de Heitor Villa-Lobos e à obra de Octavio Maul que apresenta o mesmo tema

No capítulo seis de *Conceptualizing music*, Zbikowski (2002) apresenta casos de um mesmo poema utilizado por dois compositores distintos, demonstrando como a representação de um mesmo evento, através da música, é um processo de elaboração subjetiva e variável, e como se pode aplicar a teoria do *mapeamento de cruzamento de domínios* nesses casos. Inicialmente, o poema é apresentado e, a partir disso, cada uma das partituras compostas em relação ao mesmo. As imagens propostas pelo poema e os contrastes presentes no desenrolar do mesmo, analisados previamente, já apontam situações em que se aplicam o conceito de fusão conceitual. Mas, num segundo momento, é feita a descrição de cada partitura em termos de sua estruturação por partes e da descrição das mesmas no que se refere ao tratamento da tonalidade, dos motivos recorrentes e da relação com a melodia a ser cantada com o texto do poema.

Zbikowski (2002) apresenta um estudo de cada elemento, incluindo quadro esquemático dessa relação de cada uma das partituras nos seus diferentes aspectos

com as estrofes do poema, antes de demonstrar, através de um diagrama que representa uma *rede de integração conceitual (CIN)*, como o *espaço mental* criado pelo texto do poema e o *espaço mental* criado pela partitura podem ser correlacionados. A combinação de texto e música pode sugerir *fusões conceituais* que venham a existir de correspondências sintáticas entre discurso musical e literário. O estado contrastante dos seres é expresso via distinção temporal passado/presente e presente/futuro, tomado como ponto de referência inferido a partir do material em questão (poema e partitura). Configura-se então o chamado *espaço genérico*, no caso analisado pelo autor, a partir do qual os *espaços mentais* ligados ao texto literário e ao discurso musical serão abordados.

Confrontando a *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos e a lenda da menina enterrada viva, apresentada anteriormente e, num momento posterior, ambas à partitura de Octavio Maul – *Xô! Passarinho...*, pode-se igualmente propor uma *rede de integração conceitual (CIN)* a partir do *espaço mental* evocado pela lenda e por cada uma das partituras, realizando um paralelo com a análise efetivada por Zbikowski (2002). Neste caso, entretanto, tratando-se de duas partituras para piano solo, as correlações com a lenda devem ser cuidadosamente estabelecidas, tendo-se em vista que as palavras do texto literário não se encontram presentes na partitura, mas são apenas aludidas via o tema tradicional.

Inicialmente, seguindo o modelo do n° 137 – ‘Xô! Passarinho’ *Guia Prático 1º Volume* (1941), adapta-se a prosódia do texto à melodia tal como transcrita em cada partitura, tendo em vista a associação estabelecida na tradição oral deste texto para a referida melodia, citada deliberadamente por cada compositor. Depois de breve análise de cada partitura, pode-se determinar os elementos contrastantes e as correlações desses elementos entre si. Num momento posterior, um diagrama *CIN*

nos moldes de Zbikowski (2002) pode ser forjado para cada caso. Começa-se com a partitura de Villa-Lobos e em seguida parte-se para a abordagem da peça de Octavio Maul.

A *Ciranda n° 7 - Xô, Xô Passarinho* contem 67 compassos. Estes se organizam na obra em duas grandes partes, conforme o quadro 3:

A (c. 1 ao c. 33) <i>Pouco vagaroso</i>	B (c. 34 ao c. 67) <i>Quasi lento</i>
<i>A 1</i> = c. 1 ao c. 16	<i>b 1</i> = c. 34 a c. 49 (canto) +
<i>A 2</i> = c. 17 ao c. 33	Coda = c. 50 ao final

Quadro 3: Esquema formal da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos.

Considera-se uma forma *AB* cujas partes coincidem com a mudança de andamento. A apresentação do tema tradicional, comentado anteriormente, que remete ao texto da cantiga contida na lenda (exemplo musical 3), constitui-se como a característica principal da parte contrastante *B*.

Oh mu-le - que de ___ meu pai _____ não me cor-teos meus ca - be - los ___

5 ___ que meu pai me pen - te - a - va ___ minha ma-dras-taos en - ter - rou ___ pe-los fi - gos

10 da fĩ-guei - ra ___ que o pas - sa - rinho co - meu _____

Exemplo Musical 3: melodia extraída do c. 36 ao c. 49 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos com sugestão de prosódia para o texto relacionado à mesma.

A seção *a 1* da parte *A* contem dois elementos característicos. O primeiro, de caráter eminentemente rítmico, será doravante tratado por motivo 1 (exemplo musical 4, 5, 6); e o segundo, que aparece a partir do c. 7, constitui-se de uma

melodia expressa em um período regular constituído de duas frases - c. 7 ao c. 10 e c. 11 ao c.14 - (exemplo musical 7), tendo como acompanhamento o motivo 1.

O motivo 1 delinea-se de dois em dois compassos durante toda a seção *a 1* e tem, inicialmente, como eixo, a nota Ré bemol. Possui quatro elementos: *glissando*, nota repetida, apojatura ascendente e salto descendente de 4^aJ ou 5^aJ, conforme mostra o exemplo musical 4:

Exemplo musical 4: c. 1 e 2 – *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (motivo 1).

Seguindo uma lógica tonal, o motivo 1 reaparece no c. 15 e 16, tendo como eixo a nota Sol bemol. Ele apresenta então uma dupla função: concluir a seção *a 1* e introduzir o pedal de Lá bemol que é característico da seção *a 2*, como se verá adiante. Além disso, Villa-Lobos utiliza neste ponto, pela primeira vez, uma figuração escalar cromática descendente (seqüência de mínimas na voz intermediária) que será um elemento recorrente na peça nos momentos de cesura e articulação (exemplo musical 5):

Exemplo musical 5: c. 15 e 16 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (reaparecimento do motivo 1).

O compositor reapresenta o motivo 1 também entre o c. 49 e o c. 53, tendo como eixo a nota Lá bemol. Nesta última aparição, o motivo 1 mostra-se transformado em mais dois aspectos: deslocado metricamente e com a duração da nota mais grave prolongada (exemplo musical 6):

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody is written in the bass clef, starting with a quarter note G2 (Lá bemol) and followed by eighth notes. The accompaniment in the right hand features chords and moving lines. The second system continues the piece, showing the melody in the bass clef with a longer note value (half note) on the final G2. Both systems include dynamic markings like 'sfz' and fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes.

Exemplo musical 6: c. 49 ao c. 53 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (último aparecimento do motivo 1).

O perfil intervalar da melodia que aparece na seção *a 1*, a partir do c. 7, sugere ser esta derivada do motivo 1. A partir da nota Lá bemol, a melodia é constituída de um movimento ascendente por grau conjunto, que remete ao elemento *glissando* do motivo 1, e é finalizada com um salto de 4ª J descendente, que tem um correspondente na composição do motivo 1.

The image shows two systems of musical notation for piano, both in bass clef. The first system shows a melodic line starting with a quarter note G2 (Lá bemol) and moving stepwise upwards through A2, B2, and C3. The second system continues the melody, ending with a half note G2, which is a fourth interval down from the previous note (C3 to G2).

Exemplo musical 7: melodia extraída da seção *a 1* – c. 7 ao c. 15 - da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos.

A seção *a 2* começa com a nota Ré bemol (nota de elisão das seções) que aparece no segundo tempo do c. 16. Esta seção se constitui de três elementos. Apresenta um pedal pulsante sobre a nota Lá bemol (presente desde o c. 15) que se estende até o c. 31, quando a nota Lá bemol se move para a nota Si bemol. Num segundo momento, surge um motivo, tratado doravante como motivo 2²⁶, derivado de um dos elementos do motivo 1 (apojatura ascendente), constituído de uma apojatura em duas vozes em movimento paralelo descendente. E, finalmente, um elemento de caráter melódico formado de mínimas, iniciado com a nota Ré bemol. Este terceiro elemento de caráter melódico é organizado de dois em dois compassos e funciona como fio condutor da seção. O motivo 2, como se verá adiante, move-se paralelamente ao mesmo e serve-lhe de acompanhamento.



Exemplo musical 8: c. 15 a c. 20 da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos: aparecimento dos elementos característicos da seção *a 2*: nota pedal em Lá bemol (a partir do c. 15), nota Ré bemol (c. 16, tempo 2) que inicia o elemento de caráter melódico em mínimas e o motivo 2 (a partir do c.17).

A seção *a 2* apresenta-se como uma seção relativamente instável configurando-se como uma grande transição. A nota pedal pode ser encarada também como decorrente de um elemento do motivo 1- o elemento *nota repetida*. O motivo 2, que tem sua primeira aparição no c. 17, permanece presente até o final da

²⁶O motivo 2 constitui o que diferentes autores têm denominado *ostinato* (Brandão, 1946; Kiefer, 1981; Magalhães, 1994; Santos, 2008). Nesta perspectiva, parece tratar-se de um tipo especial de ostinato: o “ostinato modernista”. Segundo Guilherme Bernstein (2006), define-se ostinato como “padrão musical em constante repetição enquanto outros mudam ao seu redor”, sendo necessário que a organização rítmica apresente “insistência nas alturas”. Não havendo, trata-se de “padrões motores genéricos” (Bernstein, 2006).

peça, desempenhando diferentes funções e sofrendo algumas modificações ao longo da obra. Inicialmente, ele acompanha o elemento de caráter melódico constituído de mínimas e move-se, numa relação de interdependência, paralelamente ao mesmo. Este elemento de caráter melódico, por sua vez, destaca-se sonoramente numa progressão harmônica resultante de sua combinação com o motivo 2 que levará ao ponto culminante na obra (nota Si bemol no c. 32).

O motivo 2 é desenvolvido no c. 27. O movimento paralelo de acompanhamento das mínimas dá lugar a um fragmento escalar descendente (exemplo musical 9):



Exemplo musical 9: c. 27 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos (motivo 2 desenvolvido).

Essa transformação do motivo 2 vai ser reaproveitada e incrementada no c. 32 e no c. 33, podendo ser considerada a transição propriamente dita para a parte *B*. Esses dois compassos, como se vê, apresentam uma figuração escalar descendente e cromática (exemplo musical 10):

The image displays two systems of musical notation. The upper system consists of a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (piano) in 4/4 time. The vocal line begins with a half note on B-flat, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with a fortissimo (fff) dynamic. The lower system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a series of eighth notes with fingerings (5, 2, 4, 2, 4, 1, 1, 1, 1) and is marked with 'dim. e rall.'. The left hand has a bass line with similar rhythmic patterns and fingerings (4, 5, 4, 5).

Exemplo musical 10: compassos 32 e 33 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos (motivo 2 incrementado constituindo uma transição para a seção *B*, após ataque do ponto culminante em Si bemol).

O elemento de caráter melódico constituído de mínimas organizadas de dois em dois compassos da seção *a 2* (exemplo musical 11) destaca-se sonoramente do conjunto, como foi anteriormente mencionado. É importante ressaltar, neste momento, que o Museu Villa-Lobos disponibiliza o fragmento autógrafo do manuscrito da *Ciranda n° 7* (ver anexo 4) em uma página que corresponde aos 26 primeiros compassos da obra. Mostrando toda a seção *a 1* e parte da seção *a 2*, pode-se confrontar este documento com as edições consultadas da partitura, e verificar um erro no c. 24, nesta seqüência de mínimas: a nota correta é Mi bemol e não Mi natural.



Exemplo musical 11: extraído do fragmento autógrafo (ver anexo 4) - c. 16 ao c. 33 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos (elemento de caráter melódico da seção *a 2* constituído de mínimas organizadas de dois em dois compassos).

A configuração estabelecida pela soma do motivo 2 com o elemento de caráter melódico constituído de mínimas (a partir do c. 17), na seção *a 2*, prenuncia o jogo entre teclas pretas e brancas efetivado claramente pelo motivo 2 a partir da parte *B*. Este jogo tem sido descrito na literatura especializada como sendo muito característico na escrita pianística de Villa-Lobos²⁷. As mínimas da seção *a 2*, quase sempre nas teclas pretas, poderiam ser encaradas como o eixo (do jogo de teclas pretas e brancas) desmembrado de um acorde de três sons.

Entretanto, este elemento de caráter melódico da seção *a 2*, potencial eixo do referido jogo, incide por vezes em notas brancas (Fá e Dó), tornando o jogo de teclas pretas e brancas inconsistente. Esta interrupção do jogo é determinada por uma questão harmônica: a seção *b 1* apresenta o tema tradicional na tonalidade de fá menor e o jogo na seção *a 2* é interrompido para o ataque das notas Fá e Dó, que indicam a movimentação para a referida tonalidade. Contudo, se confrontado *a posteriori* com a seção *B*, na qual o jogo se efetiva de forma mais característica, a

²⁷ Sobre esse assunto ver: Oliveira (1984); Barrenechea (2000:87-97), Barrenechea e Gerling (2000:56-65); Salles (2009:45-52); Duarte (2009:92-118).

função harmônica dessas mínimas, junto às apojeturas descendentes em duas vozes, torna-se evidente (exemplo musical 12).

The image shows a musical score for Example 12, consisting of four staves. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first staff shows a sequence of chords and melodic lines. The second staff continues the harmonic progression. The third staff shows a melodic line with a slur. The fourth staff shows a melodic line with a slur and a final cadence.

Exemplo musical 12: extraído do c. 16 ao c. 33 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos - progressão harmônica da seção *a 2*, apresentadas a partir de sua síntese (proposta na presente análise) em acordes de três sons (c. 24 corrigido de acordo com o fragmento autógrafo).

A seção *B* traz uma introdução de dois compassos (c. 34 e 35), estabelecendo e fixando o motivo 2 como acompanhamento. Esta seção apresenta o tema tradicional (c. 36 ao c. 49) e, finalmente, uma coda (c. 49 ao c. 67) bastante elaborada, com três partes. Esta coda possui vários dos elementos já expostos, incluindo o reaparecimento do motivo 1 (c. 49 ao c. 53) e o retorno de um fragmento do tema tradicional (c. 54 até o final), sendo que no c. 57 (2º tempo) inicia-se uma longa escala descendente construída a partir do motivo 2, finalizando a obra no registro mais grave do instrumento.

Quando apresentado em forma de acompanhamento do tema tradicional na Seção *B* (a partir do c. 34), em andamento *quasi lento* e em articulação *legato*, o motivo 2 realiza, finalmente de maneira inequívoca, um jogo entre as teclas pretas e

brancas do piano, mencionado acima, que aqui consiste em grupos de dois acordes de três sons, nos quais a nota central, agora sempre uma tecla preta, atua como um eixo sobre o qual as notas superior e inferior se movimentam descendentemente, fazendo um cromatismo de tecla preta para branca (exemplo musical 13):

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "Quasi lento (♩ = 76)" and shows a bass line with a central black key chromatic movement. The second system is marked "mf espressivo" and continues the chromatic movement with fingerings and dynamics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 13: c. 34 ao c. 39 da *Ciranda nº7* de Villa-Lobos (motivo 2 na seção *b 2*: jogo de teclas pretas e brancas).

Como mencionado anteriormente, ainda que tenha sido modificado, o motivo 2 se mantém até o final da obra, adquirindo a função de elemento de estabilidade rítmica, enquanto que o tema tradicional é gradativamente dissolvido, à medida que todo o ambiente sonoro se transporta para o registro grave extremo (exemplo musical 14):

The image displays a musical score for the piece 'Ciranda n° 7' by Villa-Lobos. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano part on the left and a guitar part on the right. The second system continues the piano part, featuring dynamic markings such as 'poco a pouco dim.' and 'rall.'. The third system shows the final measures of the piece, ending with a 'C.F.' (Coda Fine) marking. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

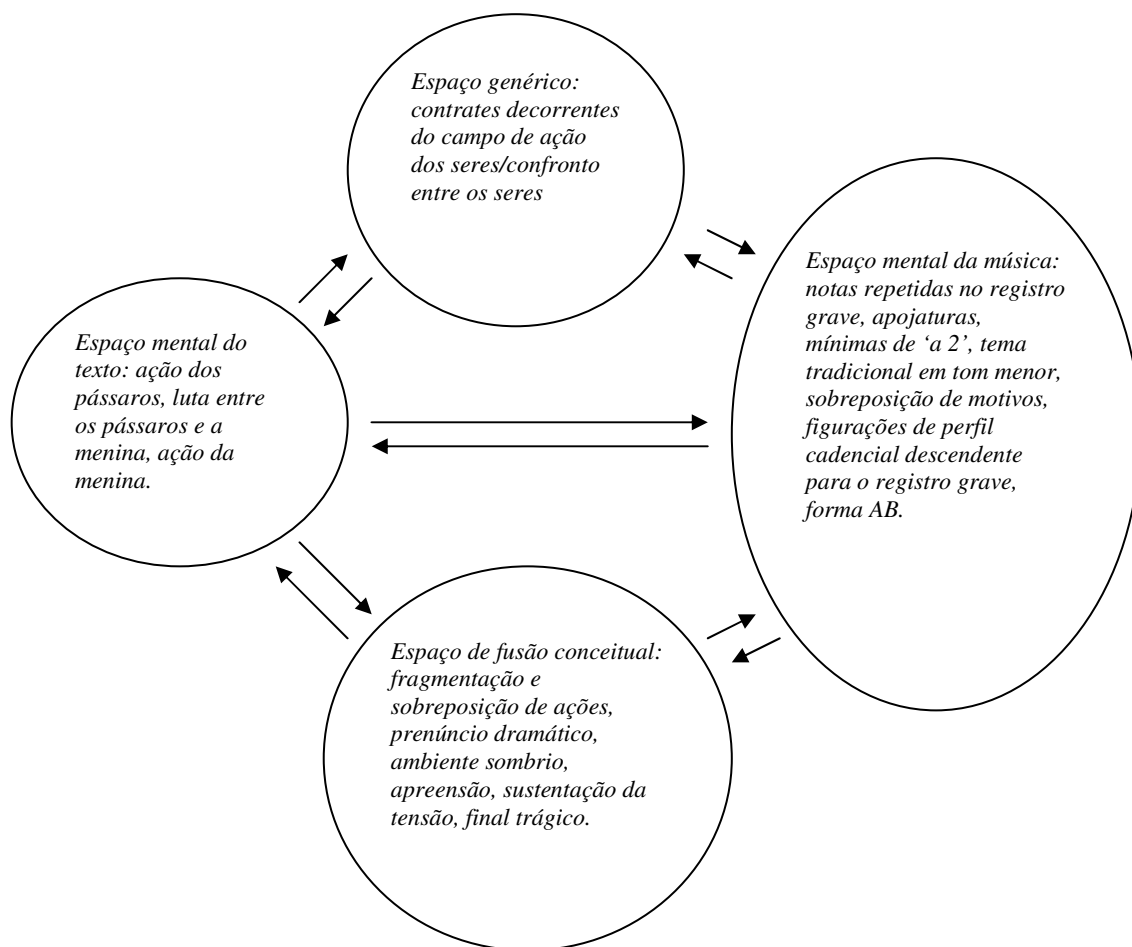
Exemplo musical 14: compassos 57.2 a 67 da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos (final).

A música tem um título que remete ao ato de enxotar passarinhos. Evidentemente, para um apreciador ocasional, não é imprescindível conhecer a lenda e nem necessário tecer associações de qualquer ordem extra-musical para situar os elementos da partitura descrita acima. Por outro lado, o discurso daqueles que comentaram esta *Ciranda*, cientes ou não da lenda folclórica a ela relacionada, aponta para um mistério não revelado: “atmosfera de pictórica fantasia” bem como “algo de misterioso e dramático revestido de dolorida saudade” (Brandão, 1946:32), “graves misteriosos” (Miranda, 1979), “um canto esquecido” na fronteira de um mundo desconhecido (Oliveira, 2008). Todas essas associações metafóricas parecem buscar compreender que tipo de síntese Villa-Lobos buscou através do tema escolhido.

Tendo a análise realizada até aqui estabelecido a existência de dois padrões expressos como motivos 1 e 2, ambos de caráter eminentemente rítmico, atribui-se a eles a responsabilidade pela atmosfera da peça. Quando associados ao conjunto,

outras proposições metafóricas podem surgir. O caráter sombrio e misterioso da *Ciranda n° 7*, destacado por vários autores, pode ser associado a diversos pontos tratados na descrição acima: o tema tradicional em tom menor, a figuração escalar descendente para o registro grave nas articulações de partes e no final da obra e a própria constituição do motivo 1 no registro mais grave do instrumento na primeira aparição.

Esses dados, confrontados com o *espaço mental* criado pelo texto literário, podem ser correlacionados numa *rede de integração conceitual* – *CIN* (quadro 4), tal como vislumbrado por Zbikowski (2002). A inferência que cria o *espaço genérico* se deriva dos aspectos da descrição do conto e da partitura e, neste caso, pode ser considerado como o campo de ação dos seres e o confronto entre estes num mesmo campo, através de sua coexistência ou luta.



Quadro 4: *Rede de Integração Conceitual - CIN para a Ciranda nº 7 de Villa-Lobos.*

A partir da correlação do *espaço mental criado pelo texto* (espaço de *input*) com o *espaço mental criado pela música* (espaço de *input*), configura-se um *espaço de fusão* associado à *rede de integração conceitual - CIN* dos seguintes elementos: os pássaros correspondem aos motivos 1 e 2 e a menina, além de se vincular ao tema tradicional, é associada também ao elemento de caráter melódico em mínimas da seção *a 2*. De uma maneira geral, a seção *a 1* se configura como um campo de ação prioritário dos pássaros assim como a seção *b 1* se estabelece como um campo de ação da menina. A seção *a 2* se constitui como um campo de luta entre os pássaros e a menina, assim como o ponto culminante se associa à morte da menina.

No espaço de fusão, as impressões ou sensações do sombrio podem ser decompostas e analisadas a partir da associação dos termos, como expresso no diagrama *CIN* para a *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos (quadro 4). O tema tradicional, quando surge na mão direita do piano, personifica o lamento, a súplica da menina. Ele aparece momentos depois do ponto culminante da peça, no c. 32. Como foi visto anteriormente, o mesmo é acompanhado pelo motivo 2, que remete à presença de pássaros, por ser derivado do motivo 1.

Os pássaros vislumbrados pelo motivo 1 soam em registro grave. Isso pode estar relacionado sonoramente ao bater de suas asas ou a alguma sonoridade ligada ao enxotar dos mesmos, contudo, não se pode determinar um elemento, sob pena de parecer forçada a correlação. O pássaro revelado logo no início da *Ciranda nº 7* é uma espécie de ave de mau agouro e a peça começa com um prenúncio de que algo ruim vai acontecer. O motivo 1 parece ser um bom exemplo do que se pode entender como *fusão conceitual* em sua própria elaboração. Responsável, em parte, pelo clima lúgubre da obra, ele condensa alguns elementos culturalmente associados ao funesto. É necessário lembrar, contudo, que não se trata de pássaros, são motivos sonoros, configurações de notas musicais, que constituem o início da *Ciranda nº 7* e que se articulam ao que ali está apresentado. Constituídos na região grave, repetitivos, articulados ritmicamente e em contraste ao canto tradicional em tom menor e ao título da peça, o motivo 1 adquire grande dramaticidade.

Willy Corrêa de Oliveira (2008), conforme visto anteriormente, diz que, nas *Cirandas*, o canto funciona como uma figura e que o compositor não parece ter compromisso em criar algo linear à narrativa ligada à estória da cantiga. A abordagem de Oliveira (2008), em si mesma metafórica, ao comparar as *Cirandas* com *collages*, é representativa para este caso. Villa-Lobos parece interessado em

ressaltar o que julga mais significativo em toda a lenda e trabalha com justaposições de elementos. O compositor elege as tensões e estabelece, de fato, novas relações a partir das mesmas. Na partitura da *Ciranda nº 7*, por exemplo, os pássaros são os verdadeiros vilões e não há madrasta. Eles enterram a menina. Neste sentido, a perspectiva de Oliveira (2008), segundo a qual as cantigas (figuras) são “redimensionadas pelo compositor” é bastante pertinente, pois se algo é narrado, a forma como esta narrativa se dá é indubitavelmente fragmentada, lacunar e repleta de elementos sobrepostos. Entretanto, pode-se perceber uma tentativa de linearidade de eventos na estrutura formal.

Na perspectiva da metáfora conceitual utilizada na análise da *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos, da mesma forma, revela-se uma fusão do potencial de linearidade narrativa decorrente da lenda com o poético decorrente da interpretação do compositor. Assim como a balada, mencionada anteriormente, na sua estruturação narrativa, parte da economia no dizer, também em diferentes categorias de canções folclóricas infantis, não há excessos descritivos. Pelo contrário, nota-se uma fragmentação de informações. Apenas traços e cenas são expressos nos textos dessas canções.

Em relação ao texto do tema tradicional da *Ciranda nº 7* - cantilena de berço (e não cantiga de roda), vale lembrar -, por se tratar de um canto contido numa lenda, esta economia no dizer pode deixar o ouvinte desconcertado, sem informações suficientes para contextualizá-lo. Este dado estrutural do canto *Xô Passarinho* parece ter influenciado tanto Villa-Lobos como Octavio Maul. Para enriquecer o estudo da *Ciranda nº 7*, a música de Octavio Maul será analisada adiante.

Para a partitura de Octavio Maul *Xô! Passarinho...*, pode-se também conceber uma *rede de integração conceitual* – CIN nos moldes propostos por Zbikowski

(2002). A música deste compositor, baseada no mesmo tema, contudo, não possui um caráter tão funesto. Ronaldo Miranda (1986) comenta essa partitura ao escrever na contracapa do LP de Miriam Ramos, que a interpreta juntamente com outras peças para piano solo do compositor:

a registrar, entre toda a série, a delicadeza da escrita pianística e a luminosidade das idéias, o que às vezes faz lembrar o clima da *Prole do Bebê nº 1*, de Villa-Lobos. Essa mesma atmosfera está presente em *Xô! Passarinho*, onde a textura eletrizante das partes extremas contrasta com a delicadeza da seção central que se caracteriza por uma poética citação do folclore brasileiro (Miranda, 1986).

É interessante a associação que Miranda faz da escrita de Octavio Maul com a primeira *Prole de Bebê* de Villa-Lobos. Conforme mencionado no primeiro capítulo do presente estudo, a referida obra de Villa Lobos, especialmente, o *Polichinelo*, teve uma boa aceitação do público e marcou uma geração de pianistas brasileiros. A referida luminosidade das idéias será contrastada no caso estudado à ambientação sombria e tenebrosa proposta por Villa-Lobos.

Ao apresentar o tema tradicional – em confronto com a fonte de Mello (1908), que se toma como referência para a análise, por ser a versão que mais se aproxima da melodia citada na obra –, Octavio Maul mantém o modo maior, modificando apenas a tonalidade de Dó para Ré (tal como acontece com o *Guia Prático 1º Volume*), e mantém também o perfil melódico e rítmico (alterando apenas a unidade de tempo). Pode-se adaptar uma prosódia para o texto da melodia apresentada na peça, sem maiores dificuldades (exemplo musical 15):

Oh mu - le - que de meu pai não me

6 cor - teos meus ca - belos o meu pai os

11 pen - te - ava minha ma - dras - taos en - ter - rou

Exemplo musical 15: melodia extraída do c. 100 ao c. 116 da partitura *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul com sugestão de prosódia para o texto relacionado à mesma.

Observa-se que o compositor faz uma supressão da última frase, que corresponde ao verso que faz referência aos figos comidos pelos passarinhos. Esta supressão garante-lhe uma quadratura regular na estruturação do período. Em Mello (1908), na *Ciranda nº 7* e no *Guia Prático 1º Volume* (1941), a melodia perfaz um total de doze compassos distribuídos em três frases de quatro compassos. Por esta razão, e também por outras opções do compositor, como o procedimento clássico de tratamento da tonalidade, sua música parece soar mais leve e tradicional.

A partitura de Octavio Maul pode ser considerada uma forma ternária $A B A'$, cujas partes, autônomas entre si, coincidem com as indicações de andamento *Vivo*, *Lento*, *Vivo*. Há um retorno expresso à primeira seção, depois da apresentação do *B* contrastante que, tal como ocorre na obra de Villa-Lobos, constitui-se principalmente da citação do tema tradicional. A música de Maul possui 153 compassos, organizados da seguinte maneira: a seção *A* do c. 1 ao c. 99, a seção *B* do c. 100 ao c. 142 e a seção *A'* do c. 143 até o final, incluindo-se a repetição literal do c. 7 ao c. 93 e a coda, conforme esquema proposto no quadro 5:

A (c. 1 ao 99) <i>Vivo</i>	B (c. 100 ao 142) <i>Lento</i> <i>Muito expressivo</i>	A'(c. 143 ao final) <i>Vivo</i>
Introdução (c. 1 ao c.12)	b 1 (c. 100 ao 116)	Repetição de parte da introdução
a 1 (c. 13 ao c. 28)	b 2 (c. 117 ao 142)	a 1
a 2 (c.29 ao c. 66)		a 2
a 1' (c.67 ao c. 99)		a 1'+ coda

Quadro 5: Resumo do esquema formal de *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul

A música se inicia com uma introdução que se caracteriza por dois elementos: a nota repetida nos compassos 1 e 2 e um fragmento melódico escalar descendente com acordes (c. 3 e 4), usado em profusão por Villa-Lobos (vide c. 1-2 e c. 32-33 da *Ciranda nº 7*), no qual também ocorre um jogo entre as teclas pretas e brancas: acordes de três sons em teclas brancas em alternância com notas simples em teclas pretas (exemplo musical 16).



Exemplo musical 16: compassos 1 a 4 de *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul (fragmento da introdução).

A seção A apresenta a indicação “O Canto em relevo”. Trata-se de uma melodia expressa em período simples de duas frases regulares (c. 13 ao c. 16 e c. 17 ao c.20/21). Este canto, em terças paralelas, tem como acompanhamento dois elementos complementares, doravante tratados como motivo de acompanhamento: uma figuração em grau conjunto (colcheias tocadas pela mão direita) e arpejos ascendentes articulados em *stacatto* no contratempo. O resultante sonoro dessa combinação é um ritmo pulsante que percorre ininterruptamente toda a seção (exemplo musical 17):

(O Canto em relevo)

Exemplo musical 17: c. 13 ao c. 21 de *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul (parte A – a 1).

Apesar da ambigüidade harmônica (Ré maior/si menor) sustentada ao longo de vários compassos, decorrente principalmente do uso de muitas dissonâncias e cromatismos, considera-se, na presente análise, que a peça inicia-se na tonalidade de Ré maior. Depois de uma primeira transição (c. 21 - em elisão - ao c. 28), o canto reaparece na tonalidade de Lá maior (a 2) com repetição e variações de registros. Após uma segunda transição (c. 45 ao c. 66), mais elaborada (com duas subseções: c. 45-59 e c. 60-66), há um retorno à região de Ré maior (a 1') com nova repetição do canto em diferentes registros (c. 67 ao c. 82). No c. 83 reaparece o elemento de transição (do c. 83 ao c. 93) e, em seguida, uma figuração escalar ascendente confirma a tonalidade de Ré maior (c. 94 ao c. 99). O mesmo procedimento é utilizado para a conclusão da peça (c. 149 ao c. 153) conforme mostra o exemplo musical 18:

Exemplo musical 18: c.149 ao c. 153 de *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul (figuração escalar ascendente).

A parte *B* apresenta o tema tradicional que é repetido com duas fórmulas de acompanhamento distintas que têm em comum um caráter de acalanto. A primeira vai do c. 100 ao c. 116 (exemplo musical 19). E a segunda vai do c. 117 ao c. 136. A parte *B* apresenta uma codeta confirmando a tonalidade de Ré Maior (c. 137 ao c.142).

6

Lento
Muito expressivo

p (surdina)

pp

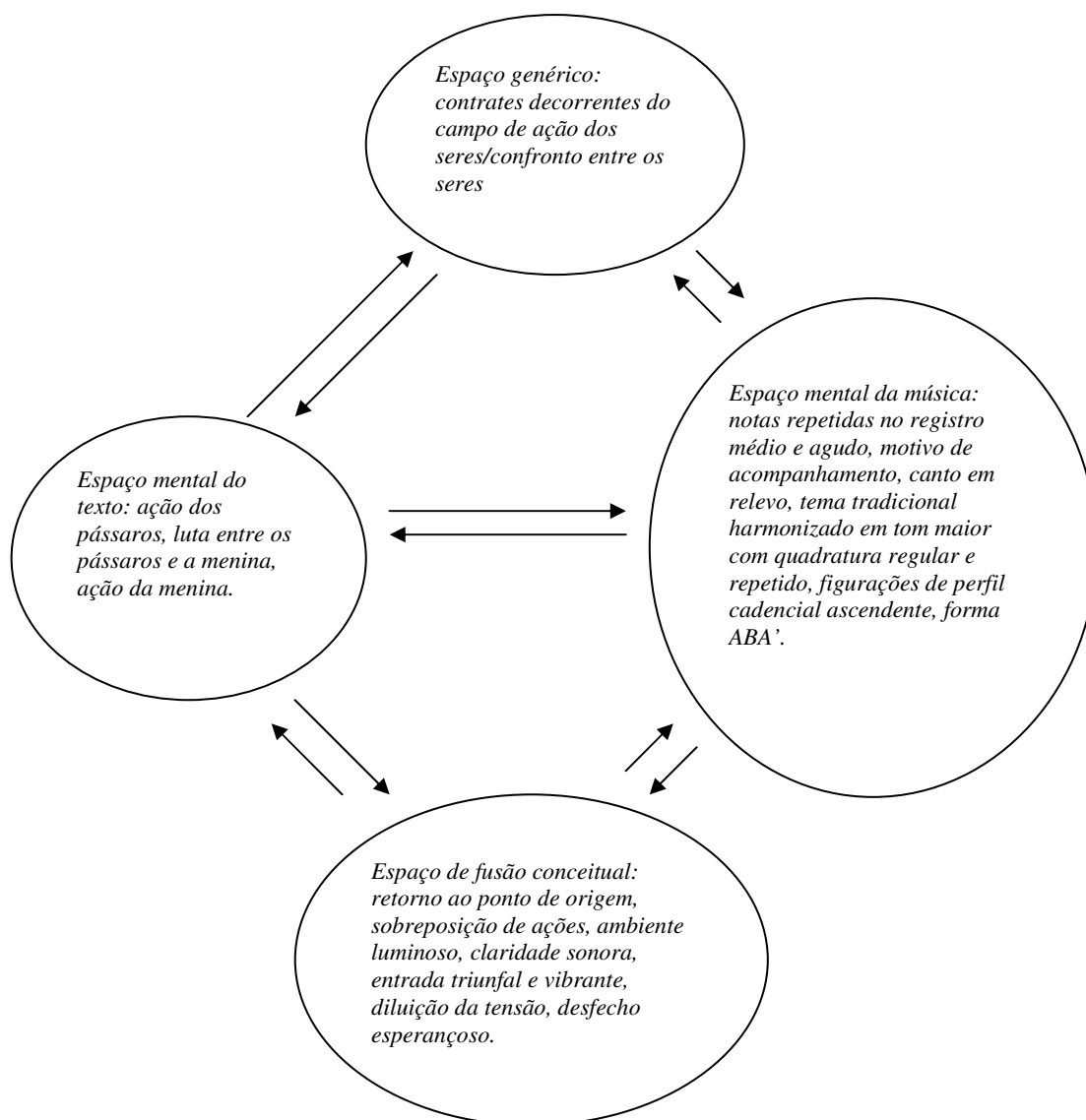
mf

cresc.
(sem surdina)

Exemplo musical 19: c. 100 ao c. 116 de *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul (apresentação do tema tradicional- seção *b 1*).

Para a realização de *A'*, o compositor retoma oito compassos da introdução e reapresenta os compassos 13 a 93 da parte *A* e logo em seguida realiza a coda (c. 145 ao c. 153). Diferentemente de Villa-Lobos, que tende a articular as seções utilizando escalas descendentes, Octavio Maul realiza figurações cadenciais ascendentes, dirigindo-se a regiões muito agudas do instrumento. No quadro 6, tendo em vista os

elementos levantados em relação a partitura *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul, uma rede conceitual de integração CIN é proposta em confronto com a lenda em questão:



Quadro 6: Rede de integração conceitual CIN para *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul.

A partir da correlação do *espaço mental criado pelo texto* (espaço de input) com o *espaço mental criado pela música* (espaço de input) de Octavio Maul, configura-se um *espaço de fusão* associado à *rede de integração conceitual - CIN* dos seguintes elementos: os pássaros correspondem às notas repetidas da introdução e ao motivo de acompanhamento da seção A e A'. A menina, além de se vincular ao

tema tradicional, é associada também ao ‘canto em relevo’ da seção *A e A’*. De uma maneira geral, a introdução se configura como um campo de ação prioritário dos pássaros assim como a seção *B* se estabelece como um campo de ação da menina. A seção *A e A’* se constitui como um campo de luta entre os pássaros e a menina que, por vezes, parecem fundidos um ao outro. Este campo de confronto entre os pássaros e a menina, trabalhado por Octavio Maul através de exaustivas repetições em diferentes registros, traz o interessante efeito da percepção da passagem do tempo para o ouvinte e pode se associar ao vai-e-vem da luta entre os personagens e a resistência de cada um nesse embate. O virtuosismo presente na obra se deve justamente a esta seção, que tem uma autonomia em relação à seção intermediária.

A obra *Xo! Passarinho...* de Octavio Maul, apesar do componente descritivo, parece menos dramática e mais suave, comparativamente à música de Villa-Lobos. As partes *A e A’*, pela leveza e velocidade, remetem principalmente à presença dos pássaros em movimento, assim como a parte *B* apresenta um clima de estabilidade relacionado à canção de ninar. A repetição do tema tradicional e o retorno à primeira parte (*A’*) parecem contribuir para a diluição dos efeitos de tensão. Tendo-se em vista a lenda, a maneira como o tema tradicional é apresentado e o clima de leveza da parte *A*, é possível inferir que o compositor concentra sua atenção nos personagens da trama, levando em conta, inclusive, a função social do conto (estória para embalar crianças).

Confrontando as *redes conceituais de integração - CIN* de cada obra, constata-se que as interpretações da lenda são bastante distintas e são reelaboradas de forma muito peculiar por cada compositor. Nos dois casos os mesmos elementos parecem tomados como principais para a caracterização das seções contrastantes, o que torna coerente a inferência do *espaço genérico* similar para ambos. Os pássaros e

a menina parecem ser o foco de atenção dos dois compositores. Esse dado pode ser reafirmado na análise e é expresso na existência do tema tradicional numa seção contrastante como na escolha do mesmo título por ambos os autores.

Nota-se, entretanto, um fator determinante para que as obras de Villa-Lobos e Octavio Maul soem tão diferentes. Este fator remete ao uso do enredo implícito no tema tradicional por cada compositor, deflagrando uma estruturação formal distinta em cada caso. Ao explorar uma forma *AB*, Villa-Lobos conferiu um sentido de linearidade à *Ciranda n° 7* relacionando-a ao conto folclórico. O aparecimento sucessivo de elementos sonoros correlacionados à trama - embora se possa considerar essa correlação lacunar e fragmentada - parece fortalecer o aspecto narrativo da obra. Octavio Maul, por sua vez, optando pela estrutura ternária *ABA'*, conduz seu texto musical de modo mais independente em relação às ações apresentadas pelo enredo da estória. A reapresentação quase literal da seção *A*, se por um lado reforça o contraste com a seção *B*, por outro lado, causa um enfraquecimento da dramaticidade, na medida em que contraria a linearidade da trama: na seção *B* a menina canta seu lamento para depois, na seção *A'*, toda a ação da luta com os pássaros se repetir.

Como se vê, o *espaço de fusão conceitual* se presta a ferramenta de auxílio para forjar um sentido plausível para a sonoridade de cada peça. Neste confronto proposto entre as obras de Villa-Lobos e Octavio Maul, a questão do tratamento da tonalidade por parte de cada compositor merece ser mencionada. A *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos tem uma harmonia que evoca uma sensação de instabilidade e de incerteza, provavelmente devido aos cromatismos, bem como à independência e justaposição de sonoridades tão diversificadas. A obra de Octavio Maul, por sua vez, embora também venha a apresentar dubiedades e cromatismos, evocando certa

inquietação, está estruturada harmonicamente de uma maneira mais direta e previsível, como pôde ser percebido na análise da obra. Esse dado contribui muito para a sensação de contraste entre o “sombrio” e o “luminoso” expresso no *espaço de fusão* em cada caso.

Verifica-se que os compositores recriam os elementos da estória de maneira muito diversa. Octavio Maul enfrenta um duplo desafio: compor uma partitura para o tema da lenda da menina enterrada viva e fazê-lo quinze anos após Villa-Lobos lançar-se sobre o mesmo tema. Tendo provavelmente o conhecimento da *Ciranda n° 7* e da expressiva abordagem do renomado compositor, Octavio Maul propõe uma nova abordagem musical trazendo, de alguma forma, elementos inusitados.

Não cabe, diante das referidas obras, uma atitude de valoração estética. Por outro lado, a confrontação das mesmas sob a ótica da teorização de Zbikowski (2002) valoriza cada uma nas suas especificidades. A primeira, de 1926, suscita a subjetividade através do apelo à identificação com a criança em estado de desamparo e desespero diante da tarefa impossível. A segunda, de 1941, na perspectiva do narrador que conta a lenda e canta a cantilena de berço para a criança que está prestes a dormir, propõe uma releitura da estória infantil assustadora criando um ambiente distante de fantasia e sonho.

Percebe-se que os dois compositores possuíam conhecimento prévio da lenda da menina enterrada viva e, foram instigados a compor porque tocados pela mesma. Os *espaços de fusão* na rede de integração conceitual – *CIN* de cada peça - do autor das *Cirandas* ou daquele que se prestou a contraponto na empreitada comparativa - vêm desvelar, portanto, algo da individualidade e da personalidade de cada criador. A obra de Villa-Lobos parece realizar um mergulho mais profundo no conteúdo emocional e humano da narrativa, quando focaliza a menina diante da morte. Isto é

ainda corroborado, na comparação realizada, pela pertinência de sua escolha em relação à estrutura formal utilizada na *Ciranda n° 7*. Villa-Lobos parece ser mais fiel à ‘economia no dizer’, dado importante a ser destacado da estrutura do tema tradicional que serviu de inspiração. Contudo nos dois casos, a opção pela expressão de algo através de uma peça curta, e eminentemente instrumental, torna impossível uma correlação rigorosa ou pontual com os termos da narrativa, conduzindo ambos os compositores sensivelmente para o campo da subjetividade poética e da metáfora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dezesseis *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos representam um marco no conjunto de sua produção e isso pode ser comprovado ao se investigar a recepção das mesmas por parte de intérpretes, pesquisadores, musicólogos e intelectuais que se propuseram a pensar a música brasileira. A *Ciranda nº 7*, centralizada no presente estudo, constitui um caso exemplar do aproveitamento folclórico por parte do compositor que resultou em obra de destacada originalidade e força.

Pode-se verificar que existe um enredo implícito nos títulos das cantigas utilizadas por Villa-Lobos e que cada um dos temas eleitos para compor a série parece ter sido cuidadosamente examinado pelo compositor a partir do momento em que o selecionou dentre os inúmeros outros temas do universo infantil brasileiro. A análise de *Xô, xô, passarinho* fundamenta essa afirmativa da vinculação especial de Villa-Lobos com algumas temáticas e corrobora a prerrogativa da pesquisa das fontes folclóricas ao se abordar as *Cirandas*.

Para dar início a essa investigação foi necessário organizar os dados de catálogo sobre as *Cirandas* e discutir a apropriação deste termo por parte do compositor, assim como apresentar testemunhos de intérpretes, pesquisadores e comentaristas sobre a obra, desde a década de 1940 até os dias atuais. Constatou-se que, apesar do título geral da série, nem todas as peças são baseadas em cantigas de roda, devendo cada uma ser estudada em sua particularidade.

Procedeu-se ao registro de aspectos ligados à gênese da obra, a partir do relacionamento de Villa-Lobos com Mário de Andrade. Este registro consistiu em transcrever os depoimentos do crítico relativos às *Cirandas*, diante da afirmativa de que elas foram dirigidas a ele próprio.

Depois de verificar os critérios analíticos comumente usados na abordagem dos títulos em específico, foram feitas reflexões sobre a importância da estrutura e do conteúdo das canções infantis utilizadas por Villa-Lobos. Estabeleceu-se um paralelo entre os termos balada e ciranda, ambos designando manifestações folclóricas de cunho narrativo, que primam pela economia no dizer.

Em seguida, o foco foi direcionado para a *Ciranda nº 7, Xô, xô, passarinho*, objeto do presente estudo. Nesta obra, Villa-Lobos cita o acalanto denominado *Xô, passarinho* o qual está inserido em uma lenda denominada *A menina enterrada viva*. Constatou-se que a correlação entre a música criada pelo compositor e a lenda folclórica não é evidente, sendo o texto poético da canção pouco esclarecedor quando analisado isoladamente. Verificando que os comentaristas foram reticentes ao tratar da questão, reconstituiu-se os elos entre ambas, ou seja, a estória e a música de Villa-Lobos.

A teorização de Lawrence Zbikowski (2002), a partir das formulações sobre metáfora conceitual, possibilitou a análise dos fenômenos musicais os correlacionando ao texto literário. Procedeu-se, primeiramente, ao estudo comparativo das versões literárias e, em seguida, das melodias registradas por folcloristas a fim de se estabelecer a fonte da versão utilizada na partitura. Depois da análise descritiva dos elementos musicais da *Ciranda nº 7*, foi elaborado um quadro *CIN – rede de integração conceitual* no qual se estabeleceu analogias entre elementos do texto literário e procedimentos composicionais utilizados. Com a finalidade de ampliar a perspectiva analítica, a obra homônima de Octavio Maul foi submetida ao mesmo processo, promovendo uma comparação entre os dois compositores no reaproveitamento de temáticas populares.

Embora Villa-Lobos não possa ser considerado um pesquisador sistemático do folclore brasileiro, a elaboração da *Ciranda nº 7* evoca o relacionamento profundo e sensível do compositor com algumas temáticas evocadas na lenda *A menina enterrada viva* na medida em que fornece respostas condizentes às questões da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga utilizada. Tais questões perpassaram o presente estudo através da abordagem dos pontos que podem ser assim resumidos: conhecimento do material folclórico, análise da estrutura narrativa do texto literário, descrição dos eventos musicais a partir da análise da partitura e confronto entre dados textuais e musicais a partir da metáfora conceitual.

A análise comparativa revelou o grau de comprometimento de cada compositor com o texto literário e sua capacidade de captar e transmitir a riqueza do imaginário popular brasileiro. O estudo dessas obras as valoriza por si só e elucida o processo criativo em diversas perspectivas. Desse modo, torna-se relevante não somente o momento específico da criação das *Cirandas* por Villa-Lobos, mas também a vinculação desse repertório à produção de outros compositores da história da música brasileira, que vieram a se utilizar da temática folclórica.

Em um primeiro momento da pesquisa, não se desprezou nenhum dado disponível sobre as *Cirandas*. No entanto, ao eleger como foco uma peça específica, evidenciou-se um recorte seletivo cuja finalidade foi sustentar a proposta analítica aqui apresentada. A utilização da metáfora conceitual na abordagem das *Cirandas* pode contribuir para aproximar não só o intérprete da partitura, como também o público em geral da música de Villa-Lobos. Por este motivo, faz-se necessário uma pesquisa ainda mais ampla, que contemple todas as outras peças da série *Cirandas*.

REFERÊNCIAS

Publicações

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Tomo I. São Paulo: Martins, 1959.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Ministério da Cultura/IEB – Editora da Universidade de São Paulo – Editora Itatiaia, Ltda, 1989.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. (Verbete) Música Popular In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

BARRENECHEA Lúcia Silva; GERLING, Cristina Capparelli. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades In: GERLING, C. C. (org). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Série Estudos nº 1. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BARRENECHEA, Lúcia Silva. *Heitor Villa-Lobos 'Hommage a Chopin' a musical tribute*, 2000. Tese (Doutorado em Música) - The University of Iowa.

BERNSTEIN, Guilherme. A evolução para o ostinato modernista. In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro: Unirio, 2006.

- BRANDÃO, José Vieira. *O nacionalismo na música brasileira para piano*. 1949. Tese (para concurso à livre-docência de piano) - Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [UFRJ].
- BUSH, Randall. The Piano Works of Heitor Villa-Lobos. *Clavier 24* - review nº 2, fevereiro, p.18-25, 1985.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- Catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- CERQUEIRA, Esther Pedreira. *Folclore Musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* São Paulo: Algor Editora, 2009.
- FIGUEREDO, Guilherme. *Miniatura de história da música*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris- Um écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica*. Rio de Janeiro: Museu Villa- Lobos, 1970.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- GUERRA- PEIXE, Cesar. *Maracatus do Recife*. 2ª ed. São Paulo: Irmaãos Vitale, 1981.

_____. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GUIMARÃES, L. et al. *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Grafica Editora Arte Moderna Ltda, 1972.

HORTA, Luís Paulo. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1987.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. et al. Introdução: um guia para o *Guia Prático*. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical-1º Volume*: Separata. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. (tese de doutorado) Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

_____. Recorrência Temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. In: *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro: Unirio, 2003, p. 107-124.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Arthur Moreira. *Três séculos de música para piano*. São Paulo: Editora Caras, 1998.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. 3ª edição. Rio de Janeiro: MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1968.

_____. Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos. In: *Boletim Latino-americano de música*, Vol. 6, p.149-155, 1946.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1995.

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

MARCONDES, Marcos Antônio (org). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. 1º vol. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1977.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *Heitor Villa-Lobos*. 11ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

_____. *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Francisco Alves, 2005.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil; desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MURICY, Andrade. *Villa-Lobos-uma interpretação*. [Rio de Janeiro]: Ministério da Educação e Cultura, [1957].

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NÓBREGA, Adhemar Alves da. A Transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos In: *Presença Villa-Lobos*. Vol. 6. Rio de Janeiro: MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1971, p.15-30.

Novo Dicionário Básico de Língua Portuguesa Folha/Aurélio. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira - Folha de São Paulo - obra em 19 fascículos, 1994-1995.

OLIVEIRA, Jamary. Black key versus White key: a Villa-Lobos device. *Latin American Music Review*, v. 5, Spring/Summer, p. 33-47, 1984.

PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê nº 1 e nº 2 de Villa-Lobos: a estratégia da textura como elemento composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 11, 2005, p. 95-105.

PEPPERCORN, Lisa. *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. USA: Scolar Press, 1996.

_____. *The Villa-Lobos Letters*. UK: Toccata Press, 1998.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Landy Editora, 2002.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2000.

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

SANTOS, Frederico Silva. *As Cirandas: articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Estudos das Práticas Musicais da Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

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

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema In: SQUEFF, E.; WISNIK, M. *O Nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.13-127.

TACUCHIAN, Ricardo. Convergências e Urdiduras. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical- 1º Volume: Separata*. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito “objetividade folclórica”. *Per Musi* nº14. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 82-92.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Discos, encartes de gravações e outras mídias

ANNA STELLA SCHIC. *Villa-Lobos – obra para piano*. São Paulo: Estúdio Eldorado, p1976 e 1977. Volume II. Disco 8. 5 LPs

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Encarte da coleção de 10 LPs ANNA STELLA SCHIC. *Villa-Lobos – obra para piano*. São Paulo: Estúdio Eldorado, p1977. Volume II. Disco 8.

BENGEL, Norma. (direção) *Magda Tagliaferro – o mundo dentro de um piano*. Riofilmes - Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/ Versátil Home Vídeo, 2003.

BOIUNGA, Beatriz Roquete Pinto. Entrevista. Documentário *O Índio de Casaca*, Rede Manchete, 1987.

DUO RODAPIÃO. Eugênio Tadeu e Miguel Queiroz. *Nigun*. Belo Horizonte: Nossacoop, 2007.

GANDELMAN, Hernique. Encarte do LP HOMERO MAGALHÃES. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Plaza Discos Ltda, p1960. 1 LP PZ-102.

HOMERO MAGALHÃES. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Plaza Discos Ltda, p1960. 1 LP PZ-102.

HORTA, Luís Paulo. *Um rio de música*. Encarte da coleção de 5 LPs *Villa-Lobos 100 anos: 1887-1987*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, p1987.

JOSEPH BATTISTA. *Cirandas / Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: São Paulo; Porto Alegre: Odeon, p[1953]. 1 LP LES 26 603.

MELO, James. Encarte do CD SÔNIA RUBINSKY. *Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Música para Piano*, volume 1. Naxos, MoviePlay, Brasil, 1999.

MIGUEL PROENÇA. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Polygram Discos Ltda, p[1979]. 1 LP. AR 005.

MIRANDA, Ronaldo. Encarte do LP MIGUEL PROENÇA. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Polygram Discos Ltda, p[1979]. 1 LP. AR 005.

ROBERTO SZIDON. *Cirandas e Cirandinhas - Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Kuarup Produções, p1979. 2 LPs

SZIDON, Roberto. *As Cirandas*. Encarte da coleção de 5 LPs *Villa-Lobos 1887/1987*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1987, p. 20.

_____. Encarte do LP *Cirandas e Cirandinhas - Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Kuarup Produções, p1979.

VASCONCELLOS-CORRÊA, Sergio. Encarte do CD FLÁVIO VARANI. *Cartas à posteridade*. São Paulo: Paulinas COMEP, 1997.

Partituras

MAUL, Octavio. *Xo! Passarinho...* [São Paulo]: Editora Panamérica, 1942.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático - Álbuns para piano. Álbum nº 8 (1935) Xô! Passarinho*. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1976, p.8.

_____. *Guia Prático - Estudo Folclórico Musical*. Primeiro volume, Primeira parte. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941.

_____. *Cirandas (Nº 5) “Pobre Cega”*. Japão: Editora Kawai, 1987.

_____. *Cirandas (Nº 7) “Xô, Xô, Passarinho”*. Japão: Editora Kawai, 1987.

_____. *Cirandas (Nº 2) “A Condessa”*. Japão: Editora Kawai, 1987.

_____. *Guia Prático para a Educação Artística e Musical*. Primeiro volume: Separata, 1º, 2º e 3º caderno. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

Material da internet

ALLENDE-BLIN, Juan. *Pedro Humberto Allende Saron: Algunos aspectos característicos de sua obra* (2002; p. 77-80). Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019700004&lng=es&nrm=iso> Acessado em maio de 2008.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Cultura musical e pianística nacional: seus crescendos e diminuendos* (2006; p. 19-37). Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/7478/4663>> acessado em 08 de dezembro de 2009.

GOLDBERG, Luiz Guilherme D. *As Variações sobre um Tema Original Op. 29 de Alberto Nepomuceno*. Disponível em <<http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/Estudos%20Nepomucenos>>

<[%2002%20-%20As%20Variacoes%20op.29.pdf](#)> acessado em 08 de dezembro de 2009.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX* (resumo). Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000365599>> acessado em 22 de janeiro de 2010.

KURT SCWITTERS. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_kurtschwitters.htm> acessado em 07 de janeiro de 2010.

LOPES, Luiz Fernando. *Performing Villa-Lobos Abroad: The Dissemination and Reception of his Music in the United States (1923-1959)* (2008, p. 222). Disponível em <<http://ams-net.org/abstracts/2008-Nashville.pdf>> acessado em 08 de dezembro de 2009.

MAGDALENA TAGLIAFERRO. Disponível em <<http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=1482&bd=1&pg=1&lg=>> acessado em 14 de janeiro de 2010.

MARIANA, Thaty. *Arqueologia Musical. A Música no Brasil*. Disponível em <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=26&ID=174>> acessado em 15 de dezembro de 2009.

MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Alfredo Oswald*. Disponível em <<http://www.oswald.com.br/alfredo.htm>> acessado em 08 de dezembro de 2009.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messian: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Disponível em <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000436055>> acessado em 17 de dezembro de 2009.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Com Villa-Lobos (2008). Disponível em <http://www.estadao.com.br/arteelazer/not_art144223,0.htm> acessado em 21 de dezembro de 2009.

PÁGINAS DA HISTÓRIA. *Alfredo Oswald*. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/nas_pgs_da_historia/2003/12/27/jorcolnph20031227001.html> acessado em 08 de dezembro de 2009.

SCHNEIDER, Carla. *Collages*. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/agulha6schneider.htm>> acessado em 31 de janeiro de 2010.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. *A evolução para o obstinado modernista*. Disponível em <<http://seer.unirio.br/>> acessado em 20 de janeiro de 2010.

SERGEI DIAGHIEV. Disponível em <<http://kids.britannica.com/comptons/article-9273986/Sergei-Diaghilev>> acessado em 07 de fevereiro de 2010.

VALENTE, Márcio. *Teatro Lírico do Rio de Janeiro*. Disponível em <<http://fotolog.terra.com.br/saudosismocarioca:34>> acessado em 06 de fevereiro de 2010.

ZWEIG, Dani. *Balada*. Disponível em <http://www.pbm.com/~lindahl/ballads/early_child/> acessado em 08 de dezembro de 2009.

ANEXOS

Anexo 1: Partitura de *Cirandas* (Nº 7) *Xô, Xô, Passarinho* HEITOR VILLA-LOBOS

Anexo 2: Partitura de *Xô! Passarinho* (*Guia Prático - Estudo Folclórico Musical*, I vol. - I Parte. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941. nº 137)

Arranjo de HEITOR VILLA-LOBOS

Anexo 3: Partitura de 5 - *Xô! Passarinho! Guia Prático - Álbuns para piano*. Álbum nº 8 (1935). HEITOR VILLA-LOBOS

Anexo 4: Fragmento de manuscrito autógrafo da partitura da *Ciranda nº 7*, fornecido pelo Museu Villa-Lobos

Anexo 5: Programa de concerto da audição internacional das *Cirandas* por Janine Cools (14-03-1930), fornecido pelo Museu Villa-Lobos.

Anexo 6: Discografia das *Cirandas* - integrais ou parciais (incluindo arranjos), fornecida pelo Museu Villa-Lobos.

Anexo 7: Capa da tese de Concurso à Docência-Livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – José Vieira Brandão – com dedicatória a Villa-Lobos e Mindinha (Armanda Neves d'Almeida, 1901-1985), fornecida pelo Museu Villa-Lobos.

Anexo 8: Partitura de *Xô! Passarinho...* OCTAVIO MAUL

Anexo 1

Partitura de *Cirandas* (Nº 7) *Xô, Xô, Passarinho*

HEITOR VILLA-LOBOS

CIRANDAS
(NO. 7)

Xô, Xô, Passarinho

私にかまわないで、小鳥さん

H. VILLA-LOBOS

Pouco vagaroso (♩ = 58)

The musical score is presented in five systems, each with a piano (upper) and bass (lower) clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Pouco vagaroso' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *sfz*, *mp*, and *p*. Fingerings (1-5) and slurs are used to guide the performer. The piece concludes with a final *sfz* marking in the piano part.

© Copyright 1926 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arther Napoleão) — Rio de Janeiro.
 © Copyright 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. — Rio de Janeiro.
 Assigned for Japan to Nipo-Americana Music Publishing Co., Ltd.

38

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with various ornaments and dynamic markings including *sfz* and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplets and dynamic markings *p*, *cresc.*, and *pouco*. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff features triplets and dynamic markings *cresc e animando*, *pouco*, and *a pouco*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplets. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplets and a *cresc.* marking. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with various ornaments and a triplet. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. A *fff* dynamic marking is present in the right hand.

Second system of musical notation. It begins with the tempo marking "Quasi lento (♩ = 76)". The right hand has a melodic line with a *dim.* and *rall.* marking. The left hand has a complex accompaniment with a *sfz* and *p* marking. Fingering numbers are visible above the notes.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *mf espressivo* marking. The left hand has a complex accompaniment with a *(simile)* marking. Fingering numbers are visible above the notes.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *mf* marking. The left hand has a complex accompaniment with a *(simile)* marking. Fingering numbers are visible above the notes.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *mf* marking. The left hand has a complex accompaniment with a *(simile)* marking. Fingering numbers are visible above the notes.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 3, 3, 1, 3, 1, 2, 4, 1 and dynamic markings *sfz*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with dynamic markings *sfz*. The left hand accompaniment remains consistent. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Third system of the piano score. The right hand has fingerings 3, 1, 2, 1 and dynamic markings *sfz*. The left hand accompaniment continues. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Fourth system of the piano score. The right hand has fingerings 2, 5, 1, 2 and dynamic markings *sfz p*. The left hand accompaniment includes the instruction *(simile)*. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Fifth system of the piano score. The right hand has dynamic markings *sfz p* and the instruction *rall. - - -*. The left hand accompaniment includes the instruction *8va bassa*. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Anexo 2:

Partitura de *Xô! Passarinho* (*Guia Prático - Estudo Folclórico Musical*, I vol. – I

Parte. São Paulo - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941. n° 137)

Arranjo de HEITOR VILLA-LOBOS

N.º 137

XÔ! PASSARINHO

(Canto com Piano ou conjunto instrumental)

Arr. de H. Villa-Lobos

ANDANTE (M.M. 56 = ♩)

Oh! mu - le - que de meu pai — Não me

orte os meus oa - bellos Que meu pai me pen - te - a - va; Minha ma -

- drasta os en - ter - rou Pelos fi - gos da fi - guel - ra Que o

pas - sa - ri - nho co - meu. Xô! — passarinho *rall.*

Recitado

D.C. al

© Copyright U. S. A. 1941-by H. Villa-Lobos

MARIO, Gravador

207

Anexo 3:

Partitura de 5 - *Xô! Passarinho! Guia Prático - Álbuns para piano. Álbum nº 8*
(1935).

HEITOR VILLA-LOBOS

5 -Xô! Passarinho!

H. VILLA LOBOS
Rio, 1935

Andante (♩=56)

mf

dim.

Anexo 4:

Fragmento de manuscrito autógrafo da partitura da *Ciranda n° 7*,
fornecido pelo Museu Villa-Lobos

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for piano. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system contains several measures with circled numbers (1 and 2) and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system shows more complex rhythmic patterns and articulation marks. The fifth system has a large diagonal slash through both staves, indicating a section break or a measure that is not to be played. The sixth system concludes with rhythmic patterns and articulation marks. The handwriting is somewhat sketchy, and there are some ink smudges and corrections throughout the page.

Anexo 5:

Programa de concerto da audição internacional das *Cirandas* por Janine Cools

(14-03-1930),

fornecido pelo Museu Villa-Lobos.

BUREAU DE CONCERTS ROGER-MARTIN
7, RUE D'ARGENTEUIL - PARIS (11^{me})

SALLE CHOPIN (Immeuble Pleyel)

6, Rue Daru

1930

VENDREDI 14 MARS, à 21 h.

Ouverture des portes à 20 h. 30

Festival de Musique Moderne

M. MIHALOVICI

E. VARÈSE - H. VILLA-LOBOS

avec le concours de

Mmes CROIZA, Maria FREUND, Mlle Janine COOLS

MM. André ASSELIN et Tony CLOSE

PRIX DES PLACES :

Orchestre 1^{re} série, 25 francs ; 2^e série, 15 francs ; Balcon, 10 francs

Location à la Salle Pleyel : 252, Ave du Faubourg St-Honoré

PROGRAMME

Suite de « Karagueuz » (op. 25) . . . Marcel Miholovici
(1^{re} audition intégrale)
pour flûte, hautbois, clarinette, basson,
piano, cor, trompette et trombone.

1. Prélude.
2. Cortège et Parade.
3. Deux danses : a. Danse des Baigneuses ; b. Danse générale.
4. Nocturne et Allegro.
5. Danse funèbre de Karagueuz.
6. Final.

L'orchestre sous la direction de l'AUTEUR

Océandre Edgar Varèse
pour flûte, clarinette, hautbois, basson,
cor, trompette, trombone et contrebasse.

Offrandes Edgar Varèse
pour voix et orchestre de chambre.

1. Chanson de La-Haut (Vicente Huidobro).
2. La Croix du Sud (José Juan Trujano).

Voix : Mme Maria FREUND.

L'orchestre sous la direction de l'AUTEUR

Quintette H. Villa-Lobos
(1^{re} audition)

pour flûte, hautbois, cor anglais, clarinette et basson.

MM. CRUNELLE, MERCIER, BRUN,
CAHUZAC et LENOM.

Saudades das Selvas Brasileiras . . . H. Villa-Lobos
(1^{re} audition) pour piano

Mlle Janine COOLS.

Deux Choros (bis) H. Villa-Lobos

Duo pour violon et violoncelle.

MM. André ASSELIN et Tony CLOSE.

Poème de l'enfant et de sa mère . . . H. Villa-Lobos
(1^{re} audition)
pour chant, flûte, clarinette et violoncelle.

Mme CROIZA, MM. CRUNELLE,
CAHUZAC et ANICETO PALMA.

Cirandas H. Villa-Lobos

pour piano (1^{re} audition)

1. Thezenha de Jesus.
2. Pobre cego.
3. A Condessa.
4. Pussa, passa, geyão.
5. Que lindo olho.
6. O Cravo bingou com a rosa.

Mlle Janine COOLS.

Chansons typiques brésiliennes . . . H. Villa-Lobos
(1^{re} audition).

avec orchestre de chambre.

- a. Nozani-ná, chanson indienne tachique.
- b. Mokocé cé-maká (Dors dans le hamac) chanson enfantine.
- c. Uaiáioé, chanson indienne qui célèbre la chasse.
- d. Xango (Chant religieux de Makumba), Pentecôtisme des nègres brésiliens.

Mme CROIZA.

L'orchestre sous la direction de l'AUTEUR

PIANO PLEYEL

Toutes les œuvres éditées au Programme sont en vente aux
EDITIONS MAX ESCHIG, 45, Rue de Rome, Paris (8^e)

NVL 76 1514

Anexo 6:

Discografia das *Cirandas*- integrais ou parciais (incluindo arranjos),
fornecida pelo Museu Villa-Lobos.

Registr.(novo):	Nº de	Título do Item:	Duração	INTÉRPRETES -> Solo:	Gravadora:	Número de Série:	Período Base:	Período Base2
CD030		H. Villa-Lobos	-	GENUÍ, Werner (piano)	Relief	CR 871 007 A	1986	1986
CD038		Villa-Lobos - A Prole do Bebê nº 1 - Anna Stella Schic	00:41:19	SCHIC, Anna-Stella (piano)	Adés	14.095-2	s.d.	s.d.
CD048		Villa-Lobos: Piano Music/ Cristina Ortiz	-	ORTIZ, Cristina (piano)	Decca	417 650-2	1986	1986
CD051		Brazilianische Klaviermusik	-	VERZONI, Marcolio (piano)	Koch Schwann	CD 310 019 G1	1987	1987
CD068		Villa-Lobos - Ginastera	-	JAMARDO, Arturo (piano)	Ion	60177	1986	1986
CD073		Villa-Lobos / Cirandas / Szidon	00:38:10	SZIDON, Roberto (piano)	Chant du Monde, Le	LDC 2781048	1979	1979
CD114		Villa-Lobos: Pianoworks / E. Rodrigues	-	RODRIGUES, Eliane (piano)	Talent	DPM 291006	s.d.	s.d.
CD119		Eliane Rodrigues from her Latin Repertory	-	RODRIGUES, Eliane (piano)	Sylvir Art	09 003	s.d.	s.d.
CD124		Villa-Lobos	-	VELTORI, Claudio (piano)	CID	CD 2008/7	s.d.	s.d.
CD139.6		Heitor Villa-Lobos: l'Oeuvre pour Piano	00:41:37	SCHIC, Anna-Stella (piano)	Solstice	SOCD 92	1976	1977
CD157.1		Magda Taplietiero	-	TAGLIAFERRO, Magda (piano)	EMI	724366947726(1)	1960	1972
CD182		Villa-Lobos: Piano Music, Volume 2 - Débora Halász	00:40:48	HALÁSZ, Debora (piano)	BIS	CD-812	1966	1966
CD206		Piano Music of Villa-Lobos - Volume 2	-	PETCHERSKY, Alma (piano)	ASV Digital	CD DCA 607	1985	1985
CD251		Heitor Villa-Lobos - Music for Two Guitars	-	VARANI, Flavio (piano)	Ecoetera	KTC 1154	1992	1992
CD268		Heitor Villa-Lobos - Music for Two Guitars	-	VARANI, Flavio (piano)	Ecoetera	KTC 1154	1992	1992
CD282		Cartas à Postaldade - Flavio Varani interpreta Villa-Lobos	00:51:19	PETCHERSKY, Alma (piano)	Naxos	8.554489	1994	1994
CD326		Heitor Villa-Lobos - Saudades das Selvas Brasileiras	-	GUIMARAES, Maria Inês (piano)	Pavane Records	ADW 7437	2000	2000
CD329		Concert - Heitor Villa-Lobos - L'indien Blanc	-	SANTINHO, Almar de Noronha (piano)	Ecdune	JMCP0041	2000	2000
CD335		As Cirandas de Villa-Lobos	00:41:07	MAGALHÃES, Homero de (piano)	Dubas (1)	325912000922	1960	1960
CD353.2		Clássicos de Todos os Tempos - Heitor Villa-Lobos	-	SZIDON, Roberto (piano)	Reader's Digest	01001 BR BR 3/2	s.d.	s.d.
CD359		Grandes Pianistas Brasileiros	-	ESTRELLA, Arnaldo (piano)	Master Class	MC 015	1967	1969
CD415		Heitor Villa-Lobos - Piano Works/Vol. 2/Ciclo Brasileiro	00:38:48	HELLER, Alfred (piano)	Ecoetera	KTC 1159	1993	1993
CD424		Cirandas/Alfred Heiler	-	ASSIS BRASIL, João Carlos				
D10-04		Villa-Lobos por João Carlos Assis Brasil	00:50:01	ASSIS BRASIL, João Carlos	Rádio Mec	AA 3000	s.d.	s.d.
D10-05		Rachmaninoff / Villa-Lobos	-	SEGALL, Bernardo (piano)	New Records	NRLP 404	s.d.	s.d.
D10-06		Villa-Lobos: Musica para Piano	-	BALLOM, Ellen (piano)	London	LLC. 2028	s.d.	s.d.
D7-08		Villa-Lobos Piano Music	-	BALLOM, Ellen (piano)	London	LS. 531	s.d.	s.d.
D7-13		Villa-Lobos: Cancões de Cordialidade	-	MAGALHÃES, Homero de (piano)	Caravelle	CD-NF.005	s.d.	s.d.
LP115		Villa-Lobos	-	MAGALHÃES, Homero de (piano)	Supraphon	SLJK 30081	s.d.	s.d.
LP121		Tres Séculos de Música	-	BATTISTA, Joseph (piano)	Caravelle	43.003	1964	1964
LP122		Villa-Lobos: Cirandas	-	BATTISTA, Joseph (piano)	MGM	LES. 26603	s.d.	s.d.
LP125		Heitor Villa-Lobos - Antoni Beases	-	BATTISTA, Joseph (piano)	MGM	MGM E 3020/B	s.d.	s.d.
LP140		O Piano de Villa-Lobos	-	BESSES, Antoni (piano)	Apolo	L-1002	s.d.	s.d.
LP140		O Piano de Villa-Lobos	-	ESTRELLA, Arnaldo (piano)	Caravelle	LPCAR 42007	1968	1968
LP143		Villa-Lobos - Ginastera	-	ESTRELLA, Arnaldo (piano)	Caravelle	LPCAR 42007	1969	1969
LP143		Villa-Lobos - Ginastera	-	JAMARDO, Arturo (piano)	Ion	30177	s.d.	s.d.

LP144	Recital de Piano com Arthur Moreira Lima	-	LIMA, Arthur Moreira (piano)	Continental	3.37-404-004	1972	1972
LP145.2	Villa-Lobos - Arthur Moreira Lima	00-43:30	LIMA, Arthur Moreira (piano)	Independente		1988	1988
LP149	As 16 Crandias de Villa-Lobos	00-43:07	MAGALHÃES, Honoro de (piano)	Plaza	PZ-102	1960	1960
LP151	Belkiss Carneiro de Mendonça: Panorama da Música Brasileira para Piano	-	MENDONÇA, Belkiss Carneiro de (piano)	Copacabana	COL-P-12078	s.d.	s.d.
LP153	Villa-Lobos Piano Music - Cristina Ortiz	-	MOREIRA, Isis (piano)	Fernata	308.0026	s.d.	s.d.
LP158	Villa-Lobos Piano Music - Cristina Ortiz	-	ORTIZ, Cristina (piano)	Polygram	417560-1	1986	1986
LP160	Crandas de Villa-Lobos, As 16	-	PROENÇA, Miguel (piano)	Arsis	AR 005	s.d.	s.d.
LP167	Eliane Rodrigues Pays Heltor Villa-Lobos	-	RODRIGUES, Eliane (piano)	EE	1980.059	s.d.	s.d.
LP168	Villa-Lobos / Ravel - Claudio Richerre	-	RICHERRE, Claudio (piano)	Con Anima	003-1987	s.d.	s.d.
LP175.8	Heltor Villa-Lobos - "Œuvre de Piano	00-37:49	SCHIC, Anna-Stella (piano)	EMI	C165-16250/9	1976	1977
LP185	Magda Tagliaferro interpreta Heltor Villa-Lobos	-	TAGLIAFERRO, Magda (piano)	Angel	3SCBX-483	s.d.	s.d.
LP206.3	Heltor Villa-Lobos: Obra para Piano - Volume 2	00-40:56	SCHIC, Anna-Stella (piano)	Estudio Eldorado	5681.0392/8	1976	1977
LP401.4	Villa-Lobos - 100 Anos	-	SZIDON, Roberto (piano)	Kuanup	992.398-1	1979	1979
LP402.1	Heltor Villa-Lobos	-	PROENÇA, Miguel (piano)	Companhia... (1)	803.401	1986	1986
LP450	Orquestra Brasileira de Violões Heltor Villa-Lobos	-		Fernata	F-40025	s.d.	s.d.
LP466.1	Crandas e Crandinhas - Heltor Villa-Lobos - Roberto Szidon	00:38:10	SZIDON, Roberto (piano)	Independente		1979	1979

Anexo 7:

Capa da tese de Concurso à Docência-Livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – José Vieira Brandão – com dedicatória a Villa-Lobos e Mindinha (Arminda Neves d'Almeida, 1901-1985),
fornecida pelo Museu Villa-Lobos.

• José Vieira Brandão

T PIANO
008
E.2

O NACIONALISMO NA MUSICA
BRASILEIRA PARA PIANO

Tese de concurso à Docência-livre de
Piano da Escola Nacional de Música
da Universidade do Brasil

*Ào Maestro Vileloto
d. Arminda para que
a Leia e faça uma
severa critica
do amigo
Brandão*

Agosto de 1949

Rio Setembro de 1947

736.3
B.17 m

Anexo 8:

Partitura de *Xo! Passarinho...*

OCTAVIO MAUL

04102

EDIÇÃO

PANAMÉRICA

Seleção de obras musicais publicadas sob a direção do
Prof. O. LORENZO FERNÁNDEZ

OCTAVIO MAUL

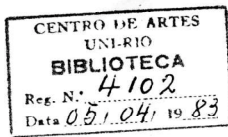
XO! PASSARINHO...

PARA PIANO

I-P.A.



IRMÃOS VITALE - Editôres
São Paulo - Rio de Janeiro - BRASIL



2

Xo! Passarinho...

Rev. de Lorenzo Fernández

OCTAVIO MAUL
(Brasil - 1901)

Vivo (♩ = 138)

PIANO

(Red.)

cresc.

sfz

sfz p

sfz

(O Canto em relevo)

mf (2ª vez p)

1. 2.

© Copyright 1942 by Irmãos Vitale, Editores - São Paulo - Rio de Janeiro - BRASIL
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All Rights Reserved.

1-P.A.

04102

3

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in a key with one sharp (F#). The music is in a 2/4 time signature. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains several slurs and accents. The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The system concludes with a *pouco* marking.

The second system continues the piece. The upper staff features a *crescendo* marking and a forte (*f*) dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. Both staves are filled with complex rhythmic patterns and include numerous fingering numbers (1-5) and slurs.

The third system shows intricate rhythmic patterns in both the treble and bass staves. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex chordal structures.

The fourth system is marked *menos f* (less forte) and *sem Pedal* (without pedal). The dynamics are softer than in the previous systems, and the texture is more delicate.

The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic and includes several forte (*f*) accents. The music features a mix of chords and moving lines.

The sixth system concludes the page with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The music ends with a series of chords and a final flourish.

4

muilo *f* *p (subito)*

cresc. *f*

m.d. *m.e.*

sfz dim. *mf*

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system begins with a measure number '4' and includes dynamic markings 'muilo', 'f', and 'p (subito)'. The second system features a 'cresc.' marking and a final 'f' dynamic. The third system contains fingering numbers (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2) and dynamic markings 'm.d.' and 'm.e.'. The fourth system includes 'sfz dim.' and 'mf' markings. The fifth system continues the musical notation without specific markings.

mf
(sem Pedal)

mais f

cresc. *f*
Coda
(s)

retard. um pouco
dim.

6 **Lento**
Muito expressivo

p (surdina) *pp*

mf *cresc.* (sem surdina)

f *Um pouco* *cresc.*

pesante

4-5 4-5 4 3 5 7

f *meno f*

ritendo *dim.* *dim.* *alarg.*

Vivo

(sem surdina)

pp cresc molto

surd.

Ao %
e CODA

CODA

ff

ten.

sfz