

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
EDUCAÇÃO ARTÍSTICA-HABILITAÇÃO EM MÚSICA  
LICENCIATURA PLENA

CONTRIBUIÇÃO PARA A INTERPRETAÇÃO E A AUDIÇÃO DAS OBRAS PARA  
PIANO *POBRE CEGA...* E *XÔ, XÔ, PASSARINHO* – CIRANDAS Nº 5 E Nº 7 – DE  
HEITOR VILLA-LOBOS

MÁRCIA HALLAK MARTINS DA COSTA VETROMILLA

RIO DE JANEIRO, 2004

**CONTRIBUIÇÃO PARA A INTERPRETAÇÃO E A AUDIÇÃO DAS OBRAS PARA  
PIANO *POBRE CEGA...* E *XÔ, XÔ, PASSARINHO* – CIRANDAS Nº 5 E Nº 7 – DE  
HEITOR VILLA-LOBOS**

por

**MÁRCIA HALLAK MARTINS DA COSTA VETROMILLA**

Monografia submetida ao curso de Educação Artística – Habilitação em Música/Licenciatura Plena do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do diploma, sob a orientação do Professor Luiz Henrique Senise.

Rio de Janeiro, 2004

Vetromilla, Márcia Hallak Martins da Costa

Contribuição para a interpretação e a audição das obras para piano *Pobre Cega... e Xô, Xô, Passarinho – Cirandas* nº 5 e nº 7 – de Heitor Villa-Lobos / Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla. – Rio de Janeiro, 06 agosto de 2004.  
vii, 50p.

Orientador: Luiz Henrique Senise  
Monografia (Licenciatura Plena em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Educação Artística- Habilitação em Música/Licenciatura plena.  
Bibliografia: p. 36-37  
Anexos: p. 38-50

1. Apreciação musical. 2. Villa-Lobos. 3. *Cirandas* para piano. I. Luiz Henrique Senise. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Licenciatura Plena em Música. III. Contribuição para a interpretação e a audição das obras *Pobre Cega... e Xô, Xô, Passarinho – Cirandas* nº 5 e nº 7 – de Heitor Villa-Lobos.

CDD – \_\_\_\_\_

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins da Costa. *Contribuição para a interpretação e a audição das obras para piano Pobre Cega... e Xô, Xô, Passarinho – Cirandas nº 5 e nº 7 – de Heitor Villa-Lobos*. 2004. Monografia (Licenciatura em Música) – Educação Artística. Habilitação em Música/Licenciatura Plena, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta monografia propõe a preparação para a interpretação e a audição de duas *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos: *Pobre Cega... e Xô, Xô, Passarinho*, tendo como suporte teórico as idéias básicas sobre apreciação musical advindas do volume *Apreciação Musical* do projeto **Música na Escola** da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (2000), do trabalho de Keith Swanwick *Permanecendo fiel à música* (1993), além do conceito de “imagem sonora” estudado a partir da dissertação de mestrado de Luiz Henrique Senise (1992). Tendo como ponto de partida o título da obra, as fontes folclóricas que serviram de inspiração à mesma foram descritas: canções e contos populares brasileiros registrados respectivamente na coletânea *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos e nos trabalhos dos folcloristas Sílvio Romero, Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Os estudos de intérpretes que abordam as referidas obras de Villa-Lobos foram associados à pesquisa – Brandão (1946), Lima (1968), Kiefer (1981), Szidon (1987) e Magalhães (1994), resultando daí a proposta didática da imaginação de um cenário para cada uma das peças.

Palavras-Chave: Apreciação Musical - Heitor Villa-Lobos - *Cirandas* para piano

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins da Costa. *Contribution to the performing and the listening of the works for piano 'Pobre Cega' and 'Xô, Xô, Passarinho – Cirandas no. 5 e no. 7' by Heitor Villa-Lobos*. 2004. Essay in Artistic Education. Habilitation in Music/Teacher's Licentiate in Music Diploma. Centre for Letters and Arts, Federal University of the State of Rio de Janeiro.

#### ABSTRACT

The present essay proposes a preparation for the performing and the listening of two of Heitor Villa-Lobos' 'Cirandas': 'Pobre Cega' and 'Xô, Xô, Passarinho'. Its theoretical support consists of ideas about musical appreciation contained in *Apreciação Musical* (Musical Appreciation), a volume issued by the project Música na Escola (Music at School), Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (2000); in Keith Swanwick's work *Keeping faithful to music* (1993); and in Luiz Henrique Senise's master's thesis (1992) and his concept of 'sound image'. Starting with the title of Villa-Lobos' composition, the popular sources that inspired it are described: songs and tales from Brazilian folklore recorded in the collection *Guia Prático* (Practical Guide) by Heitor Villa-Lobos and in the works of the folklore researchers Sílvio Romero, Câmara Cascudo and Mário de Andrade. The studies by interpreters who approached Villa-Lobos' mentioned works, e.g. Brandão (1946), Lima (1968), Kiefer (1981), Szidon (1987) and Magalhães (1994), were also associated with the present research, which results in the didactic proposal of imagining a scenery for each of the pieces.

Key words: musical appreciation, Heitor Villa-Lobos, 'Cirandas' for piano

## SUMÁRIO

	Pág.
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	vii
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 – A IMPORTÂNCIA DA APRECIÇÃO MUSICAL E OS FATORES QUE A FAVORECEM.....	4
CAPÍTULO 2 – REFLEXÕES PARA UMA ESCUTA DA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS .....	10
CAPÍTULO 3 – DESCRIÇÃO DAS FONTES INSPIRADORAS DAS CIRANDAS PARA PIANO Nº 5 E Nº 7 – “POBRE CEGA” E “XÔ, XÔ, PASSARINHO” .....	15
CAPÍTULO 4 PROPOSTA DE CENÁRIO PARA AS CIRANDAS Nº 5 “POBRE CEGA... TOADA DA REDE” E Nº 7 – “XÔ, XÔ, PASSARINHO”, DE HEITOR VILLA-LOBOS.....	20
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36
ANEXOS.....	38

*Luiz Henrique Senice*

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo	Pág.
1- Villa-Lobos. <i>Pobre cega ... – toada da rede</i> , comp.1-14.....	24
2- Villa-Lobos. <i>Pobre cega ... – toada da rede</i> , comp.15-16.....	25
3- Villa-Lobos. <i>Pobre cega ... toada da rede</i> , comp.17.4-34.....	25
4- Villa-Lobos. <i>Guia Prático nº 97 Pobre cega IIª versão (melodia)</i> .....	26
5- Villa-Lobos. <i>Pobre cega ... – toada da rede</i> , comp.47-50.....	26
6- Villa-Lobos. <i>Xô, xô, passarinho</i> comp. 1-2.....	29
7- Villa-Lobos. <i>Xô, xô, passarinho</i> comp. 18-21.....	30
8- Villa-Lobos. <i>Xô, xô, passarinho</i> comp. 36-48.....	31
9- Villa-Lobos. <i>Guia Prático nº 137 Xô! Passarinho (melodia)</i> .....	33

## Introdução

O presente trabalho tem como objetivo oferecer subsídios ao professor de música no ensino fundamental para realizar atividades com apreciação musical, além de discutir alguns princípios que devem permear as mesmas, registrados por educadores musicais. Enfocando duas *Cirandas* – obras para piano de Heitor Villa-Lobos - “Pobre Cega” e “Xô, Xô, Passarinho”, depois de efetivada a contextualização das mesmas dentro da produção musical do compositor, realiza-se um levantamento bibliográfico das suas fontes inspiradoras e um registro de comentários afins de autores/pesquisadores, em sua maioria intérpretes. Num último momento é proposto um “cenário” para cada uma das *Cirandas* eleitas para pesquisa no intuito de se estabelecer uma visualização que facilite sua preparação a partir de uma concepção interpretativa, configurando-se então um estudo útil a todos aqueles que se debruçam sobre as referidas obras.

Encarados como mediadores de informações e considerando que devam forjar recursos didáticos adequados, pergunta-se como se pode auxiliar o intérprete e o profissional de educação musical, em especial aquele que lida com grandes grupos, nessa árdua tarefa, visto competirem com os meios de comunicação que incutem, muito antes da escola, hábitos de escuta determinados e determinantes da simpatia do indivíduo por esse ou aquele estilo musical.

Os textos que abordam a questão da apreciação musical na escola, como o volume do *Projeto Música na escola* (2000) da Prefeitura do Rio de Janeiro e o texto “Permanecendo fiel à música” de Swanwick (1993) apontam para a necessidade de atividades direcionadas aos ouvintes em formação e didaticamente estruturadas pelo professor para que o aluno possa se tornar receptivo a vários tipos de linguagens



musicais e culturas distintas. Subentende-se que o preparo para a audição deva-se processar através dos mais diversos recursos e seguindo parâmetros bem definidos tais como a escolha de obras não muito longas, audição precedida e seguida de questionamentos e explicações, entre outros.

Nessa perspectiva lança-se mão do artigo “Áudio-partituras em processo: recursos e idéias em educação musical” (2000) em que Alberto Sampaio Neto fala da importância da visualidade como meio auxiliar para a compreensão da manifestação sonora. Nesse ponto é trabalhado também o conceito de “imagem sonora” a partir da tese *Da Importância dos Movimentos pianísticos* (1992) de Luiz Henrique Senise. A “montagem de um cenário” para cada *Ciranda* estudada é justificada tendo-se em vista especialmente esses dois últimos trabalhos e as características intrínsecas às referidas composições discutidas no capítulo 2 de contextualização das mesmas dentro da produção artística de Heitor Villa-Lobos.

Duas classificações de obras do compositor por agrupamentos e fases são abordadas: a de Adhemar Alves da Nóbrega (1971), que visa reconstituir classificação feita pelo próprio Villa-Lobos, e a de Ricardo Tacuchian (1988). Além disso, são resgatados registros de críticos, musicólogos e compositores sobre as coletâneas *Cirandas* (1926) e *Guia Prático* (1932): França (1970), Horta (1987), Krieger (1974) e Szidon (1987). Dá-se ênfase aos seguintes pontos: inspiração no popular e na temática infantil decorrendo disso a importância de se atentar aos títulos das obras e às suas fontes motivadoras no folclore.

A partir dos títulos de Heitor Villa-Lobos – “Pobre cega” (*Cirandas, Guia Prático e Serestas*) e “Xô, xô passarinho” (*Cirandas e Guia Prático*), efetiva-se um breve levantamento bibliográfico que revela: contos populares recolhidos por folcloristas como Sílvio Romero (2002) e Câmara Cascudo (2002); um rico estudo

de Mário de Andrade (1987) em que aborda, entre outras coisas, tipos de cantos infantis; documento fonográfico (gravadora Eldorado) baseado no livro *Folclore Musicado da Bahia* de Esther Pedreira de Cerqueira, ao qual infelizmente não se teve acesso; e ainda obra de outro compositor brasileiro com o mesmo título e anterior à de Villa-Lobos baseada no mesmo tema popular. Todos esses registros possuem estreita ligação com as fontes inspiradoras das obras.

Para finalmente terminar de compor o quadro teórico que fundamenta a presente monografia, os estudos especializados sobre a obra de Heitor Villa-Lobos que abordam as duas *Cirandas* em foco são os dos seguintes autores: Souza-Lima (1968), Homero Magalhães (1994), Roberto Szidon (1987), Vieira Brandão (1949) e Bruno Kiefer (1981).

Uma revisão bibliográfica preliminar demonstra que não há estudo que resgate as origens das referidas *Cirandas*, especialmente “Xô Xô passarinho”, para além da menção à coletânea de músicas folclóricas elaborada por Heitor Villa-Lobos denominada *Guia Prático* no qual se encontra canção a duas vozes com o mesmo título, sendo insuficiente, em certos casos, apenas essas duas fontes para a compreensão do sentido do texto encontrado na canção no qual se baseia a *Ciranda*. Corrobora-se à necessidade de estudos dessa coletânea os problemas editoriais presentes na mesma, destacados por alguns intérpretes e autores, os quais não foram acolhidos aqui devido às modestas pretensões do presente trabalho.

## Capítulo 1

### A IMPORTÂNCIA DA APRECIÇÃO MUSICAL E OS FATORES QUE A FAVORECEM

A apreciação musical é ressaltada por vários autores como um trabalho a ser realizado no ensino fundamental e assumido na escola, apesar de o indivíduo entrar em contato com música, que “está viva e bem fora da escola” (Swanwick, 1993: p. 20), muito antes de chegar a qualquer espaço no qual é institucionalizada. A Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, em associação ao Conservatório Brasileiro de Música, explicita a importância da apreciação musical e dedica à mesma, no *Projeto Música na Escola*, um volume do qual destacamos alguns trechos:

Não basta tocar, cantar, criar música. É preciso desenvolver a capacidade de apreciá-la, e este é o objetivo do presente volume (...)

A apreciação musical, como é tratada neste livro, visa, sobretudo, ao enriquecimento da cultura musical e à aquisição de “hábitos de escuta” dos professores alfabetizadores atendidos no *Projeto Música na Escola* - para em seguida atingir as crianças por eles orientadas-, levando-as a usufruir mais intensamente da prática musical. (Secretaria Municipal de Educação/Conservatório Brasileiro de Música, 2000, p. 8-9 e 13).

Ao tratar da apreciação musical no processo educativo são destacados sete princípios básicos. Ei-los aqui resumidos:

- o professor deve proporcionar um repertório variado: “música erudita, popular, folclórica, regional e outros”;
- deve-se ter o cuidado para não limitar a audição ao repertório dito “infantil” divulgado pelos “meios de comunicação, que além de estereotipado, nem sempre é adequado às atividades...”;
- deve-se priorizar as apresentações ao vivo ou gravações em vídeo para que os alunos possam “ver os instrumentos e a maneira como são tocados”- os concertos didáticos são considerados excelentes atividades de apreciação.
- a atividade de apreciação deve ser acompanhada de informações e questionamentos para que haja de fato aprendizagem (elementos musicais básicos: inícios e finais de partes, melodias, formas, repetições, instrumentos e vozes participantes, andamentos, dinâmica, etc., além de fornecer informações

sobre os compositores e suas épocas, gêneros musicais, e tudo o mais que for possível obter);

- destaca-se que as obras instrumentais e vocais sem texto verbal (ou sem texto compreensível são de extremo valor por “estimularem a sensibilidade e a imaginação”, possibilitando o “surgimento de sentimentos e interpretações menos previsíveis, pois a letra das canções tende a induzir a um determinado sentido comum a todos...”

- destaca-se a atenção ao tempo – o tempo para ouvir música poderá ser sistemático priorizando-se inicialmente “músicas pequenas, danças e músicas descritivas (nas quais o autor usa instrumentos, efeitos, temas e motivos para descrever, propositalmente, cenas e imagens).”

- e, finalmente, destaca-se a “necessidade de várias escutas”. (Secretaria Municipal de Educação/Conservatório Brasileiro de Música, 2000, p. 7-17).

Em “Permanecendo fiel à música”, Keith Swanwick, ao enumerar princípios fundamentais para guiar o professor de música, (inclusive observando as “grandes dificuldades envolvidas na organização da aprendizagem para grandes grupos de pessoas”) também destaca o valor da apreciação no ensino musical. Para o estudioso, um segundo princípio determina que

o ensino musical deve incluir a experiência musical direta. Pode parecer bastante óbvio, mas deve ser reconhecido que os professores frequentemente tendem a evitar a música e, ao invés dela, enfatizar coisas tais como períodos históricos, análise formal, instrumentos da orquestra acústica, a vida dos músicos famosos, a teoria da notação, qualquer outra coisa exceto a própria música. Desse modo, música torna-se de segunda mão, algo para ser falado ao invés de experimentado como compositor, executante, ouvinte. (Swanwick, 1993, p.28)

Mais adiante, ao falar dos cinco requisitos básicos de um educador musical eficaz, Swanwick destaca, entre outros pontos, que:

- a música que as crianças tocam, cantam e escutam será “música real – não ‘música de escola’ especialmente manufaturada”;

- a proporção de música (contato direto com a música) para a de discussão sobre música será alta;

- um “objetivo básico da educação musical é o desenvolvimento de uma apreciação rica e ampla, quer o aluno se torne um músico profissional, um amador talentoso ou um membro sensível de platéias”. O autor enfatiza que “tal apreciação oferece prazer instantâneo, contribui para o sentido de uma vida que vale a pena viver, oferece-nos *insights* ao reino dos sentidos humanos”;
- dentre outras artes, a música pode verdadeiramente reivindicar um modo de conhecer. Coloca, no entanto, que “tal conhecimento não é puramente intuitivo ou herdado” e que “a habilidade para apreciar música é em grande parte aprendida”, além de certas respostas bastante básicas;
- os “educadores musicais têm a tarefa de efetuar tal aprendizagem” e que, fazendo assim, eles ocasionam “iniciação em tradições, o desenvolvimento do potencial imaginativo e criativo, *insights* e empatias em relação a uma série de outras culturas.” (Swanwick, 1993, 29)

Dos itens levantados acima pode-se observar a concordância em vários pontos, como o que diz respeito à diversidade do repertório, à importância de se ter em mãos um repertório não escolar e infantil, bem como aquele que afirma a necessidade de se realizarem, no espaço institucionalizado do ensino musical, atividades de apreciação. Cada trabalho enfatiza, contudo, determinados aspectos da questão.

Swanwick é categórico ao enfatizar a importância da “experiência musical direta” com a música (Swanwick, 1993, p.28), diferenciando essa experiência daquela relativa, por exemplo, ao levantamento de informações sobre a música, quer sejam de caráter histórico ou analítico. Já o volume do projeto *Música na escola* insiste veementemente na importância dos recursos áudio-visuais visto considerar que “as possibilidades de união de sons e imagens facilitam a compreensão da música”. (Secretaria Municipal de Educação/Conservatório Brasileiro de Música, 2000, p.8).

Outros trabalhos enfatizam a importância dessa conjunção entre som e imagem e cabe citar aqui um texto intitulado “Áudio-Partituras *em processo*: recursos e idéias

para a educação musical” no qual o autor, Alberto Sampaio Neto, preconiza como recurso didático a ser utilizado na apreciação musical o uso de “uma espécie de gráfico (partitura-gráfica) ou ‘mapa’ elaborado a partir de músicas (ou trechos musicais), que visa fundamentalmente propiciar aos ouvintes referências visuais auxiliaadoras no processo de apreensão das estruturas musicais” (Neto, 2000, p.36). O autor destaca que o objeto sonoro é eleito como o foco principal e a partir daí surge a visualidade como meio auxiliar configurando-se assim, a partir desses dois sentidos, um equilíbrio de forças na percepção global.

Ressaltando que o trabalho com áudio-partituras pode ser realizado com uma grande diversidade de músicas, Neto demonstra que a criação das mesmas por parte dos alunos como recurso didático propício ao aprendizado devido a dois aspectos: necessidade de “auto-limitação” (Neto, 2000, p. 43) em se considerando a escolha do traço a ser registrado a partir da escuta e “desenvolvimento do potencial expressivo, da imaginação e da intuição” enquanto ouvintes. É justamente no que diz respeito à imaginação criativa como necessária ao trabalho de interpretação que aparece o conceito de “imagem sonora” utilizado por Luiz Henrique Senise.

É interessante notar que o fator visual e imaginativo favorecedor da compreensão auditiva, tal como visto anteriormente, ganha seu *status* junto aquele que produz o som através da decodificação do desejo do compositor (grafia), ou seja, via o intérprete. A “imagem sonora” relaciona-se à concepção artística da obra que servirá de ponto de partida para o mesmo. Senise cita uma declaração de Liszt segundo a qual “só a força da imaginação criativa pode guiar os intérpretes na procura de sua habilidade técnica” (Senise, 1992, p.25) e acrescenta ainda que, de acordo com o próprio Liszt, “a técnica não só serve às finalidades artísticas como também é gerada por sua imagem sonora” (Senise, 1992, p.28).

Ratificando esse posicionamento são citados outros estudos se tendo sempre em vista a colocação de Blanche Selva que afirma: o “sentido artístico produz o gesto capaz de traduzir sua íntima emoção”.(Senise, 1992, p.26). Neuhaus também é citado ao lembrar as palavras de Michelangelo afirmando que “a mão obedece ao cérebro” e que “quanto mais clara a concepção musical, mais o meio de atingi-la se impõe, valendo o axioma: o quê determina o como, e, finalmente, o como condiciona o quê”.(Senise, 1992, p. 25 e 26).

Nessa perspectiva considera-se que, tanto para os ouvintes quanto para os intérpretes, existe algo da ordem da imaginação a favorecer a experiência musical. Na busca do “quê” vai ser interpretado, a partir, por exemplo, do título de uma obra, o intérprete deve estar apto, tal como o ator o faz ao construir seu personagem, a reproduzir a “imagem sonora” revestindo-se de uma roupagem coerente ao mesmo (sendo grande o universo das peças com título) e, evidentemente, de acordo com a grafia expressa na partitura.

O ouvinte, por sua vez, longe de ter uma audição passiva que se configura num mero ato fisiológico/sensitivo, também conta com o poder de sua imaginação enriquecida ou não pela atitude interpretativa e pelo acesso ao título da obra. O conhecimento das fontes inspiradoras de uma obra, tais como poemas, fatos históricos, paisagens, etc., podem servir de apoio para a compreensão da mesma.

Existindo músicas ou menos descritivas, essa variável, estrutural de acordo com cada peça, estilo ou compositor, também será determinante na efetivação de uma imagem sonora. Como se pode ver adiante, Heitor Villa-Lobos elabora com as *Cirandas* uma coletânea não dirigida necessariamente às crianças, mas baseada em temas populares infantis, que tem, através de seu título e de seu caráter de releitura de canções do povo, potencial facilitador à compreensão do ouvinte e do intérprete.

Dessa forma, cabe ao educador musical atento investir, entre outros, nesse tipo de repertório com grande potencial interdisciplinar que conjuga popular e erudito, música com e sem texto, além de propiciar iniciação à produção artística de um dos maiores compositores brasileiros.



## Capítulo 2

### REFLEXÕES PARA UMA ESCUTA DA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS

O interesse de Heitor Villa-Lobos pelo Brasil expresso na sua inspiração em temas populares e folclóricos, a contextualização e determinação cronológica de algumas de suas principais obras e a presença da temática infantil em muitos títulos do compositor são questões a serem abordadas na medida em que contribuem para a pesquisa de repertório a ser empreendida pelo educador musical que deseja apresentar aos seus alunos uma determinada linguagem e que se coloca atento à diversidade musical. Considerando-se o nacionalismo emergente na música em muitos países e a importância de tal movimento no século XX para a afirmação da identidade de um povo, o intercâmbio ocorrido entre o popular e o erudito se intensifica constituindo-se assim um repertório que propicia uma atitude não preconceituosa ou tendenciosa diante de um ou outro universo.

Alguns estudiosos propuseram divisões da produção musical de Heitor Villa-Lobos baseadas ora na cronologia, em associação às possíveis influências sofridas de outros compositores ou estilos, ora tendo como base algum aspecto em específico, cabendo citar aqui o trabalho intitulado “A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos” apresentado durante o V Ciclo de Palestras promovido pelo Museu Villa-Lobos / MEC (dezembro de 1970), no qual Adhemar Alves da Nóbrega expõe, “em primeira mão”, uma classificação de obras realizada por Villa-Lobos em 1947 “segundo os critérios de composição predominantes” (Nóbrega, 1971, p.20). Nela, o autor das *Cirandas* organiza sua produção conforme cinco parâmetros: “com interferência folclórica indireta”, “com alguma interferência folclórica direta”, “com transfigurada influência folclórica”, “com transfigurada influência folclórica

impregnada do ambiente musical de [J. S.] Bach” e “em pleno domínio do universalismo” (Nóbrega, 1971, p. 20-25).

Para examinar o problema da “transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos”, Nóbrega fundamenta-se na tese segundo a qual o artista deve possuir como ponto de partida temas melódicos próprios (elaborados pelo próprio compositor e nos quais se subentende um determinado tratamento formal) ou recolhidos em “estado natural” (“temas populares”). No caso de aproveitar-se de temas populares, o compositor pode “limitar-se” a realizar harmonizações e arranjos artesanais ou submetê-los a um processo de “elaboração pessoal, através da qual se afirmam suas propriedades criadoras” (Nóbrega, 1971, p.16).

Ainda segundo Nóbrega, essa “elaboração” pode implicar numa “transfiguração” (“transformação” ou “metamorfose”) do tema que, “embora criação do artista, é inspirado nos modelos populares” (Nóbrega, 1971, p.16), ou seja, para além de obras baseadas em temas populares, se configura a existência de obras “construídas sobre temas originais”, que seguem “de perto ou adotam, sem deformação, inflexões melódicas e figurações rítmicas frequentes no populário nacional” (Nóbrega, 1971, p.19).

Para Andrade Muricy (citado por Nóbrega), a atitude de Villa-Lobos diante da música brasileira é, ao mesmo tempo, “infidel”, “que deforma (no sentido estético da expressão) a obra anônima”, e “fidel”, “mesmo violentada [a música folclórica], não perde em suas mãos, a flor popular, o seu conteúdo essencial de humanidade e de humanidade brasileira” (Nóbrega, 1971, p.18). Nesse contexto, é possível a elaboração de um quadro ilustrativo das “maneiras de compor” de Villa-Lobos com alguns exemplos representativos dos agrupamentos propostos.

Há de se destacar ainda que, segundo Nóbrega, o próprio Villa-Lobos era avesso a esquemas rígidos e que, apesar da classificação proposta, a tentativa de enquadrar de uma realidade artística em um esquema sempre se mostra precária. É importante observar em que ponto encontram-se os títulos enfocados no presente trabalho – “Pobre Cega” e “Xô,Xô, Passarinho”.

Conforme o catálogo de obras, deve-se buscá-los em *Guia Prático, Cirandas* ou *Serestas* (“Pobre Cega”). Contudo, na classificação transcrita por Nóbrega não se pode encontrar o item *Guia Prático*. As duas outras coletâneas de Villa-Lobos são registradas no mesmo grupo:

**Quadro 1:** Classificação de obras proposta por Villa-Lobos no final da década de 1940 com alguns exemplos representativos de cada agrupamento.

<i>Classificação de obras (por Villa-Lobos)</i>	<i>Exemplos</i>
Com interferência folclórica indireta	Naufrágio de Kleônicos (1916), Uirapuru (1917), Fábulas Características (1914), A fiandeira (1921), Ciclo Brasileiro (1936)
Com alguma interferência folclórica direta	Momoprecoce (1929), Prole do Bebê nº1 (1918), Cirandinhas (1925), Cirandas (1926), Carnaval das Crianças (1919-1920), Lenda do Caboclo (1920), Noneto (1924), Sul América (1925), Serestas (1925) e 1º (1933-1942) e 2º (1943) álbuns de Modinhas e Canções
Com transfigurada influência folclórica	Prole do bebê nº2 (1921) e Prole do bebê nº 3 (1926), Rudepoema (1921-1926), Chôros (1921 a 1929)
Com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de J. S. Bach	Bachianas Brasileiras Nºs 1 a 9 (1930 a 1945), 4º movimento do 1º Trio para piano, violino e violoncelo (1911)
Em pleno domínio do universalismo	1º concerto de piano, 10º Quarteto de cordas

Apesar de não figurar na lista acima, Edino Krieger ressalta em seu texto “O Guia Prático e Villa-Lobos” que a coletânea *Guia Prático* é o “mais completo trabalho de pesquisa étnico-musical do Brasil” (Krieger, 1974, p. 59) considerando ainda que o compositor deve à riqueza do folclore brasileiro grande parte de sua formação artística. Krieger, entretanto, afirma o aspecto criativo do trabalho de Villa-Lobos no *Guia Prático* sobre as canções populares, utilizando os seguintes termos: arranjo, adaptações, instrumentações ou ambientações.

Dessa mesma forma, outros autores, registrando as finalidades didáticas da obra, não deixam de registrar que “a intenção educativa é muito superada pela artística” (Horta, 1987, p. 106). O caráter didático e o de pesquisa musical da obra talvez tenha levado o compositor a não incluí-la em sua classificação, apesar da percepção concordante de muitos estudiosos segundo a qual “a atitude de pedagogo desbravador, que Villa-Lobos adota no *Guia Prático*, desaparece, por vezes, nessa mesma coletânea, em presença do criador...” (França, 1970, p.9).

Já em relação às *Cirandas* há consenso de que, mesmo “inspiradas diretamente em motivos folclóricos”, possuem surpreendente “variedade expressiva” configurando um “quadro completo” no qual o autor busca situar um tema “num momento de poesia, ardente ou extática” (Horta, 1987, p.101). Dessa forma, o aspecto criativo do compositor fica muito mais evidenciado.

Eurico Nogueira França acredita que o estilo pianístico de Villa-Lobos se mostra presente tanto nas *Cirandas*, que segundo ele estão no “plano da arte pura”, quanto nas peças do *Guia Prático* “que, diversamente, nasceram da intensa preocupação pedagógica do compositor” (França, 1970, p.9). Ao estilo pianístico de Villa-Lobos, França atribui:

de um lado uma técnica instrumental própria, eficaz, resultando amplamente sonora; e, de outra parte, (...) árdios problemas rítmicos, (...) uma linguagem harmônica pessoal, que dá ao tema folclórico todo o seu verdadeiro sentido, descoberto e aprofundado pelo compositor (França, 1970, p.9)

É interessante notar a importância dada ao folclore quando França fala do “estilo pianístico de Villa-Lobos”. Assim como a inspiração em temas populares, a recorrência de títulos que apontam para o universo da criança deve ser registrado, como pode ser visto no quadro acima. Nem todas as obras com temática infantil têm um correspondente direto no *Guia Prático*, mas de toda forma fato incontestável é que tal universo frutificou na obra do compositor. Para além do que coloca Homero

Magalhães enfatizando a identificação do compositor com o otimismo ligado à infância, o universo da criança apresentado por Villa-Lobos, é muito mais complexo e não exclui atmosferas sombrias e sentimentos melancólicos.

Ricardo Tacuchian apresenta uma divisão da produção artística de Villa-Lobos em quatro fases e inclui tanto as *Cirandas* (1926) quanto o *Guia Prático* (1932) nas fases dois e três. A primeira fase é considerada “a de formação” indo até 1919 e correspondendo à “busca de um estilo, a partir do conhecimento do Brasil da vivência com a música urbana (chorões) e as influências européias (impressionismo)”; a segunda fase “está toda ela contida na década de 20” correspondendo ao período em que acontece a Semana de Arte Moderna e a primeira viagem de Villa-Lobos à Paris (nesta fase que figuram as *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Prole do Bebê nº 2*, *Lenda do Caboclo*, bem como as *Serestas*); a terceira fase “está compreendida entre 1939 e 1945” que, segundo Tacuchian coincide com o momento em que Villa-Lobos mais “cultiva a tradição” (nesta fase ele compões as *Bachianas*, o *Guia Prático*, além de iniciar o movimento de Educação Musical e criar a Academia Brasileira de Música); e finalmente, a quarta fase “que vai de 1945 até sua morte” é também denominada nessa classificação como fase do “Universalismo”, que coincide com a época em que “passa a viajar sistematicamente para os Estados Unidos” (Tacuchian, 1988, p. 105).

As classificações acima parecem contribuir para a compreensão do lugar das *Cirandas* e do *Guia Prático* no universo de obras de Villa-Lobos. Segue-se uma descrição mais detalhada do material bibliográfico levantado em relação a cada uma das *Cirandas* eleitas para estudo: “Pobre cega...Toada da rede” e “Xô, xô, passarinho”.

### Capítulo 3

#### DESCRIÇÃO DAS FONTES INSPIRADORAS DAS CIRANDAS PARA PIANO Nº 5 E Nº 7 – “POBRE CEGA” E “XÔ, XÔ, PASSARINHO”

O ponto de partida para a compreensão das *Cirandas* para piano de Heitor Villa-Lobos está no título de cada uma delas. São ao todo dezesseis peças instrumentais para piano solo, escritas em 1926, baseadas em cantos populares, todos eles com um registro correspondente no *Guia Prático*. Este último, que tem como subtítulo *Estudo folclórico musical*, se configura como uma coletânea de obras anônimas realizada pelo próprio Villa-Lobos, tendo sido completado seu primeiro volume em 1932, constituído de “solos, coros e conjuntos instrumentais, 137 cantigas infantis populares (nacionais e estrangeiras) (cantadas pelas crianças brasileiras)” (Villa-Lobos, 1941, p.3).

O autor coloca ainda nas notas explicativas da referida coletânea que cada partitura se divide em “música e texto”, sendo, “na maioria dos casos” “melódia e letra anônimos”, com a parte musical “arranjada” ou “ambientada” e tendo a letra sido analisada por uma “comissão idônea de literatura, composta de nomes respeitosos e de destaque social em gênero de versos folclóricos” (Villa-Lobos, 1941, p. 5). Consta terem sido as canções igualmente recolhidas por pessoas “idôneas” da SEMA (Secretaria de Educação Musical e Artística).

No final do livro, Villa-Lobos faz um breve estudo estruturado através de um “quadro sinótico” no qual se lê: “a classificação aproximada da música folclórica brasileira e o resultado da fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil” (Villa-Lobos, 1941, p.138). São listados os seguintes povos que colaboraram para o surgimento da música no Brasil: “ameríndio, português, espanhol, holandês, francês, negro-africano, italiano, saxônio (alemão e austríaco), eslavo e americano do norte”.

São colocados os diversos sincretismos entre os mesmos, mas não cabe ao presente trabalho detalhá-los. Resta registrar ainda que, nas explicações preliminares da coletânea, Villa-Lobos afirma que, “apesar dos títulos das canções populares variarem segundo os países, estados, cidades e mesmo bairros, como também a melodia letra e certas vezes a própria finalidade dessas canções”, foi feita a escolha pelo título que melhor contribuisse a um “critério lógico, com o fim de servir de educação do bom gosto” (Villa-Lobos, 1941, p.4).

Com destaque à atenção dada ao título das *Cirandas*, que na maioria das vezes acompanha aqueles do *Guia Prático* – nota-se aqui que as *Cirandas* (1926) são, curiosamente, anteriores ao *Guia Prático* (1932), cabe citar Roberto Szidon ao afirmar que “os títulos das peças que compõem a coletânea [*Cirandas*] são, em geral, os inícios dos textos dos temas populares que, transfigurados, aparecem como que embutidos ou encravados em um dos episódios.”(Szidon, 1987, p. 20). Dos dezesseis títulos eleitos por Villa-Lobos para a elaboração de uma peça pianística, apenas “O pintor de Cannahy” não traz letra, registrando-se, contudo, uma melodia no *Guia Prático*. Homero Magalhães registra tal fato acrescentando que buscou as origens e o sentido da *Ciranda* sem obter êxito, não conseguindo qualquer informação sobre o referido pintor. Antes de se iniciar a descrição do material encontrado sobre “Pobre cega” e “Xô, xô, passarinho”, deve-se registrar também o curioso fato desse mesmo autor reescrever, ao comentar as *Cirandas* em um estudo se propõe pormenorizado da obra pianística de Heitor Villa-Lobos, todas as letras presentes no *Guia Prático*, exceto o texto referente à canção popular intitulada “Xô, xô, passarinho”. Essa deliberada omissão da sem qualquer comentário é aqui destacada por se vislumbrar que ela não ocorre sem razão. O intérprete da referida *Ciranda* que entra em contato com tal texto não o pode compreender sem outras informações. Nesse ponto deve-se

encaminhar nossa descrição do material encontrado que pode ser relacionado a cada uma das peças.

### 3.1- Pobre Cega

Consultando o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* encontra-se o referido título em três coletâneas: *Cirandas, Guia Prático* com duas versões, sendo uma delas sem letra, e *Serestas* (1926) com letra de Alvaro Moreyra e distinta (tal como a melodia) daquela registrada na IIª versão do Guia Prático e que é utilizada na *Ciranda*. De uma forma geral, conforme transcrição textual no capítulo 4 do presente trabalho, a letra de “Pobre Cega”, que serve como base à *Ciranda*, não traz maiores dificuldades de compreensão, exceto pelo detalhe, que pouco compromete o entendimento, de fazer referência a um cego e não a uma cega como denota o título.

Esse fato chama a atenção, pois nas *Serestas* fala-se realmente em uma cega e o título é condizente com o texto da canção, além disso o referido catálogo de obras registra uma obra de 1920 denominada “Pobre ceguinho” (vide *Poema do Menestral*) que Souza-Lima afirma como “extraviado em Paris” (Lima, 1968, p.41). Parece então não se tratar de erro escríbal o título “Pobre Cega” e, apesar de exigir pesquisa mais aprofundada, um indício se potencializa esclarecedor da questão.

Um trabalho fonográfico da gravadora Eldorado denominado “Brincadeiras de roda, estórias e canções de Ninar” baseado no livro *Folclore Musicado da Bahia* de Esther Pedreira de Cerqueira registra a estória de “Aninha e o Príncipe”<sup>1</sup> que tem no texto pontos em comuns a versão do *Guia Prático* que dá base à *Ciranda*. Resumidamente, a estória fala de um falso cego que vai pedir esmola na casa de Aninha a quem pretende raptar e desposar contra o consentimento dos pais. A menina, acreditando-se tratar de um cego, serve de guia ao mesmo e acaba por se afastar de casa, casando-se com o príncipe. Não há como comprovar a relação desta



estória com o texto da canção descrito por Villa-Lobos, contudo, as semelhanças, inclusive na estrutura de pergunta e resposta, podem ser observadas e, até que se encontre outro documento nos estudos de folclore que prove o contrário, pode-se acolher provisoriamente como pertinente tal associação. Os documentos comentados no presente capítulo estão devidamente descritos nas referências bibliográficas deste trabalho, sendo os principais deles reproduzidos em anexo.

### 3.2- Xô, xô, passarinho

Consultando o catálogo de obras de Heitor Villa-Lobos encontra-se tal título em *Cirandas* e seu variante “Xô! Passarinho” no *Guia Prático*. Conforme foi dito anteriormente o texto da canção é muito pouco esclarecedor, razão esta da grande dificuldade de se encontrar tal tema popular interpretado por corais infantis. Contudo, alguns registros vêm de encontro à explicação do mesmo, demonstrando o interesse de pesquisadores e compositores sobre o mesmo.

Além do compositor Octavio Maul que utilizou o mesmo tema para a elaboração de obra para piano denominada *Xô! Passarinho...* (1901), Mário de Andrade em seu livro *As melodias do boi e outras peças*, ao estudar os cantos infantis, lista, entre outros, os cantos de estórias registrando a canção “*Capineiro de meu pai*” (Andrade, 1987, p.208), que guarda muitas semelhanças com aquela colocada no *Guia Prático* tanto no que se refere ao texto como no que se refere à melodia da qual o livro traz várias versões. Mário de Andrade afirma tratar-se de “melodia episódica, aparecendo numa estória tradicional por todo ou quase todo o Brasil” (Andrade, 1987, p.208) e ressalta a transmissão oral da mesma via “amas e pretas velhas”. No Rio de Janeiro, recentemente, duas estudantes de gerações distintas, uma criança de nove anos e uma universitária, de fato, relataram terem ouvido a estória das respectivas avós.

---

<sup>1</sup> A melodia da canção é distinta das versões registradas por Villa-Lobos.

Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo registram nas obras *Contos populares do Brasil* e *Contos Tradicionais do Brasil* as estórias “A Madrasta” e “A Menina Enterrada Viva” trazendo essa última versão uma transcrição da melodia cantada durante a narração da estória que tem estreita relação com a do *Guia Prático*. Romero coloca o conto entre os “contos de origem européia”<sup>2</sup> e Cascudo utilizando-se de outro critério classifica-o como “natureza denunciante” em que um ato criminoso ocorrido na narrativa “é denunciado por ramos, pedras ossos, flores (...)” (Cascudo, 2002, p.20).

No documento fonográfico mencionado no item anterior figura o título “Estória da Figueira” que, sem dúvida, apesar de apresentar melodia distinta da versão registrada por Villa-Lobos, associa-se ao texto da canção “Xô! Passarinho” do *Guia Prático*. Todas as versões tratam da estória 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, exausta depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. Nesse jardim cresce um capim que se confunde com os seus cabelos. Ao perceber a intenção do jardineiro em cortá-los entoa o canto (vide transcrição textual no cap.4).

Antes de iniciar o capítulo 4 vale mencionar dois comentários feitos respectivamente por Roberto Szidon e Homero Magalhães. O primeiro diz respeito à tematização de pássaros na obra de Villa-Lobos – “Olha o passarinho, Dominé”, “Passarinho de pano”, “Passa, passa, gavião”, para citar alguns e sua associação ao compositor Olivier Messiaen com seu *style oiseau*. O segundo comentário, de Homero Magalhães refere-se à inúmeras edições problemáticas das *Cirandas* de o que denuncia a necessidade de trabalho de pesquisa em torno das mesmas.

---

<sup>2</sup>Registra “[Sergipe] ao final. Câmara Cascudo coloca versões de Portugal e Espanha da mesma estória (vide na

#### Capítulo 4

##### PROPOSTA DE CENÁRIO PARA AS *CIRANDAS* Nº 05 – “POBRE CEGA... TOADA DA REDE” E Nº 07 – “XÔ, XÔ, PASSARINHO”, DE HEITOR VILLA- LOBOS

Uma “montagem de um cenário” apoiada em elementos extra-musicais – contos, imagens, a poesia de uma canção ou mesmo o título de uma obra musical – deve ser considerada como ponto de partida para a elaboração da imagem sonora adequada à idéia do compositor e ao universo criativo do intérprete. Esses elementos deverão facilitar a compreensão da obra e, conseqüentemente, a escolha adequada dos meios técnico-musicais/artísticos para realizá-la, revelando-a assim aos ouvintes.

Neste capítulo, pretende-se propor um cenário para cada uma das *Cirandas* em questão tendo-se em vista o material recolhido e descrito no capítulo anterior – *Guia Prático*, contos populares relacionados às obras, outras obras intituladas da mesma forma – e considerando-se também as pesquisas e concepções interpretativas de estudiosos da produção composicional de Heitor Villa-Lobos. Cabe verificar se o material recolhido e os estudos sobre as referidas obras são mais ou menos elucidativos para sua a melhor compreensão e/ou preparam/auxiliam na sua audição.

Iniciando-se com “Pobre cega”, depois “Xô, xô passarinho”, fez-se um breve levantamento de comentários diretamente relacionados a essas obras a partir de cinco trabalhos: *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos* de Homero Ribeiro Magalhães (São Paulo, 1994), *O nacionalismo na música brasileira para piano* de José Vieira Brandão (Rio de Janeiro, 1949), *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* de Souza-Lima (Rio de Janeiro, 1968), *As Cirandas* de Roberto Szidon (Rio de Janeiro, 1987) e *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* de Bruno Kiefer (Porto Alegre, 1981). Através da análise crítica desses estudos e focalizando

especialmente a atenção dada à construção de uma imagem sonora por parte dos autores, efetiva-se um determinado cenário.

#### 4.1. Pobre Cega...<sup>2</sup> Toada da Rede

Segue-se uma seleção enumerada dos comentários sobre a obra a partir dos autores relacionados acima. Nota-se a recorrência de alguns termos bem como o destaque para determinados elementos musicais:

1-A intenção descritiva é evidente. A malícia do tema popular também...  
A parte A (compassos 1 a 14) apresenta uma idéia musical percutada “com rigidez” acompanhada por secos acordes em contratempo (6+8=14) (Os acordes estão colocados um semitom acima da melodia e Villa-Lobos evita o fá# no segundo acorde.  
A parte central (B) (compassos 15 a 34) contém três elementos musicais: o canto popular<sup>3</sup>] no registro central acompanhado por um “ostinato” cheio de humor, na mão direita, e por um ritmo de acordes e “pizzicatos” no baixo. Creio que Heitor Villa-Lobos tem aqui uma intenção descritiva, pois os acordes e “pizzicatos” nos fazem lembrar a bengala de cego batendo à esquerda e à direita... O canto popular é repetido.  
A parte A’ (compassos 35 a 50) é repetição textual de A. (Magalhães, 1994, p. 302 - 303).

2- A *Pobre Cega*, numa evocação cheia de poesia do simbólico sentimentalismo desta velha toada de rede, acentua a graça travessa e a ternura do espírito das crianças brasileiras.

Desta coleção, é uma das páginas onde Villa-Lobos desdobrou sua requintada imaginação em lances de profuso colorido na palheta harmônica. Observe-se, por exemplo, a introdução da peça em vivaz “scherzino”, onde os atritos dos acordes encadeados intencionalmente num flagrante atentado ao ortodoxismo clássico, dão impressão de bitonalidade, em surpreendente caracterização humorística, mais acentuada pelo ataque do contratempo. O próprio autor indica a sonoridade que deve ser obtida nesses 14 compassos iniciais, com percussão rígida, tanto no desenho melódico em primeiro plano, como nos acordes em segundo plano, cuja intensidade é naturalmente diminuída pelo “stacatto” ressaltando apenas o “marcato” da nota superior com o 5º dedo.

De fundamento descritivo [da parte B] é o desenho melódico com apogiatura em contratempo, que ornamenta com ostinato rítmico o ambiente harmônico de invulgar conteúdo. Analisando-o verificamos como houve deliberada intenção de contrariar as leis normais da harmonização tradicional, no uso da harmonia do 5º grau solicitada pela melodia, que mantém com disfarce hábil nos seus pontos nevrálgicos por forças das circunstâncias.

O “scherzino” inicial serve de conclusão, reservando Villa-Lobos um acorde de 11ª da dominante no penúltimo compasso para dar um significativo ponto final à peça, como se tivesse apegado sua assinatura a esse belíssimo quadro musical. (Brandão, 1946, p.31).

3- É talvez, a mais curiosa das *Cirandas*.

Sua introdução é um verdadeiro divertimento para o pianista: rápido, com acordes esparsos e secos na mão direita.

No “Meno” intervêm “apogiaturas”, também secas e sempre em contratempo, ajudadas por acordes incisivos e notas graves na mão esquerda. O tema aparece no meio desses

<sup>2</sup> Algumas edições trazem as reticências após o título.

<sup>3</sup> Homero Magalhães registra o texto relativo a esse canto popular na íntegra em seu trabalho tal como consta no *Guia Prático*.

elementos, muito saliente dando a impressão, pelos acordes secos e pelas “apogiaturas” em constante contratempo, de pessoa que está caminhando às apalpadelas. Volta a introdução viva e inquietada e, num ralentando, chega-se a um acorde excepcional que nos deixa atônitos [referência ao penúltimo acorde: lá#,mi,lá bequadro, ré e sol]. (Lima, 1968, p.71-72).

4- *Pobre Cega...* (Toada da Rede), com a melodia em longínqua semelhança com a do primeiro Intermezzo do Op. 119 de Brahms, merece aqui ter reproduzida a esplêndida descrição de Andrade Muricy: “...uma melopéia tristonha, criação anônima, e Villa-Lobos arma-lhe em torno uma atmosfera inimitável, transmite-lhe, com recursos simples e sumários, um caráter que a torna uma verdadeira criação: um curto chamado introdutório, um pouco e propositadamente arestoso, como uma chispante interpelação; e depois um ringir dissonante e agudo, alternando nas alta e baixa regiões do piano: simplesmente o canto monótono – e para tantos de nós, brasileiros, tão saudosos, - dos ganchos que sustêm a rede...” (Szidon, 1987, p. 20).

5- *Pobre Cega* – O esquema formal é ABA. O que dá a nota característica à parte A são os contratempos na mão direita e os acordes dissonantes paralelos. Em B, onde o compositor exige **Menos**, entra a melodia popular. Os oito compassos da exposição da melodia são logo repetidos *ipsis litteris*; a parte A volta quase bruscamente. Toda a parte B é assinalada por uma fórmula única, repetida, praticamente, sem alteração do início ao fim, constituindo uma espécie de moldura da melodia popular. Harmonicamente, a peça é atonal em A e modal/atonal em B. Confrontada com a versão II do *Guia Prático*, a melodia não apresenta quase nenhuma modificação. (Kiefer, 1981, p. 105).

Nos comentários acima, pode-se depreender que, além da percepção recorrente de uma forma ABA, do aspecto descritivo da parte B e do destaque dado ao penúltimo acorde da música, alguns estudiosos tentam descrever a atmosfera emocional da peça. Confrontadas, tais especulações demonstram curiosa contradição: Magalhães, por exemplo, fala em “malícia do tema popular” e “ostinato cheio de humor” enquanto Szidon, citando Muricy, registra uma “melopéia tristonha”.

São também insatisfatórias e pouco claras as elaborações de imagens sonoras que aparecem de forma esparsa: “bengala de cego batendo à esquerda e à direita”, “pessoa que está caminhando às apalpadelas”, “ganchos que sustêm a rede”. Certa alusão feita por Brandão referente à “graça travessa e a ternura do espírito das crianças brasileiras” parece coerente, especialmente no que diz respeito parte A, bem como a idéia de uma “bengala do cego” colocada por Magalhães em relação à parte central.

A “malícia do tema popular”, o “ostinato humorístico” e a colocação de Szidon segundo a qual a melodia dessa *Ciranda* “tem longínqua semelhança com a do primeiro Intermezzo do Op. 119 de Brahms”, são comentários mais difíceis de serem captados, mostrando-se vagos, segmentados e pouco esclarecedores. Assim também parece ser a referência aos “ganchos que sustentam a rede” colocados por esse último ao citar Muricy influenciado pelo subtítulo da peça.

Uma proposta simples de cenário poderia assim ser colocada:<sup>4</sup> na primeira parte crianças em algazarra, pulando corda ou qualquer outra brincadeira movimentada na rua, quando um cego/cega se aproxima com sua bengala guia (contratempo da parte B e não apenas nos “acordes e pizzicatos” enfatizados por Magalhães) e daí o canto popular com o seu texto pode servir de apoio à imaginação:<sup>5</sup>

Minha mãe acorde  
De tanto dormir...  
Venha ver um cego, *vida*  
*minha*  
Cantar e pedir

Se ele canta e pede  
Dá-lhe pão e vinho  
Mande o pobre cego, *vida*  
*minha*  
Seguir seu caminho

Não quero teu pão  
Nem também teu vinho  
Quero só que Aninha, (*vida*  
*minha*)  
Me ensine o caminho

Ainda mais Aninha,  
Mais um bocadinho,  
Eu sou um pobre cego, (*vida*  
*minha*)  
Não vejo o caminho.

Depois da passagem do cego/cega (desaparecimento do elemento descrito no *exemplo musical 2* - a partir do compasso 35), com o seu afastamento/desaparecimento se dando num *rallentando*, as crianças voltam com sua algazarra, mas um acorde realmente “inusitado” aponta para alguma mudança no cenário da ordem de algo que fica em suspenso o surgimento de uma indagação sobre o ocorrido, sobre a escuridão presente na vida do cego, uma reflexão (talvez

<sup>4</sup> Anotações em sala de aula: Master-class com o prof.º Luiz Senise, FUNARTE, dezembro de 2002.

<sup>5</sup> Conforme consta em edição do *Guia Prático Pobre Cega* (IIª versão).

até mesmo do narrador/compositor ou intérprete) diante do confronto alegria/algazarra com a triste escuridão na jornada do cego. A seguir, reproduzindo alguns trechos da obra, sintetiza-se o cenário proposto.

1- Algazarra das crianças/pulando corda/brincadeira movimentada de rua: A melodia acima aponta, tal como coloca Vieira Brandão, para as “travessuras e a graça” das crianças que nesse momento concretiza-se nesse cenário como algazarra em brincadeiras infantis de rua.

**Exemplo musical 1:** Transcrição da melodia inicial (compassos 1 a 14) de *Pobre cega ... – toada da rede*.

Com o surgimento do cego/cega, surge novo elemento caracterizador do seu andar trôpego (vide clave de fã correspondente ao trecho musical transcrito abaixo, tempos 1 e 3) com bengalãs. O conjunto dos dois elementos, e não só a “bengala” (ex. musical 2), serve de acompanhamento ao canto que logo abaixo é comparado com o seu correspondente no *Guia Prático*(exemplos musicais 3 e 4).

2- Bengala (som) do cego:



**Exemplo musical 2:** Transcrição da célula rítmico-melódica (compassos 15 e 16) de *Pobre cega ... – toada da rede*. A mesma está presente entre os compassos 15 e 34.

3- Canto popular – vide texto (diálogo Aninha e sua mãe, cego e mãe de Aninha, Cego e Aninha). Nota-se a mudança de tonalidade e o deslocamento do acento de compasso em se comparando a melodia que aparece na *Ciranda* com aquela que aparece no *Guia Prático*, a primeira em mi bemol menor e a segunda em fá menor.

Four staves of musical notation in 4/4 time, showing a melodic line with various rhythmic patterns and a key signature change from one flat to two flats.

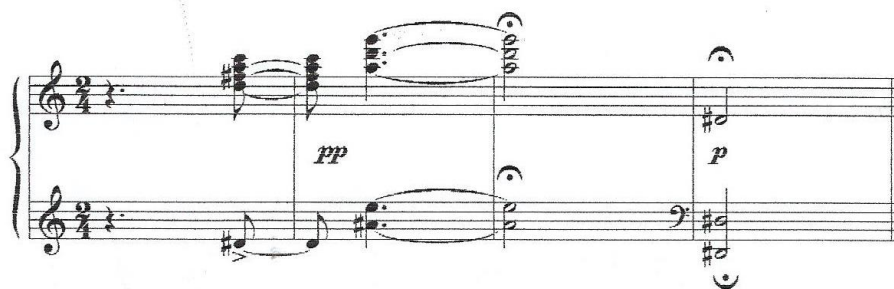
**Exemplo musical 3:** Transcrição da melodia *Pobre cega ... – toada da rede* (compassos 17.4 a 34). Foram omitidas todas as outras informações que a partitura oferece (por exemplo, agógica).





**Exemplo musical 4:** Transcrição da melodia *Pobre cega* conforme o *Guia prático*, nº 97 (*Pobre cega* – IIª versão para coro a duas vozes, arranjo de Heitor Villa-Lobos).

4- Indagação (suspensão) sobre a escuridão/cegueira: o aparecimento [do] daquele acorde, que deixa o ouvinte “atônito”<sup>6</sup> e que, como colocado anteriormente parece aludir à indagação suspensa sobre a escuridão da cegueira. Nesse ponto vale lembrar a estória de *Aninha e o Príncipe* descrita no capítulo anterior segundo a qual o príncipe/falso cego, ao pedir para Aninha ensinar o caminho, afasta a menina de casa, raptando-a.<sup>7</sup> Tal imagem não compromete o cenário proposto, dá apenas uma variada interpretação ao desfecho da música /estória a partir, por exemplo, desse penúltimo acorde, elemento expressivo que se destaca não podendo passar despercebido.



<sup>6</sup> Anotações em sala de aula: Master-class com o prof. Luiz Senise, FUNARTE, dezembro de 2002.

<sup>7</sup> Essa parece ser a única explicação para o fato do título apresentar uma cega e a canção falar de um cego. Talvez, metaforicamente, a cega seja a Aninha que se deixa levar por um falso cego. Fica a questão das reticências colocadas após o título em algumas edições. Estariam elas a demonstrar a ironia da situação.

*Exemplo musical 5*: Transcrição dos acordes finais (compassos 47 a 50) de *Pobre cega ... – toada da rede*.

#### 4.2- *Xô, Xô, Passarinho*

Segue-se uma seleção enumerada dos comentários sobre a obra a partir dos autores relacionados anteriormente. Nota-se aqui uma variedade maior nos comentários e uma notória dificuldade em materializar uma imagem sonora a partir da grafia (vontade do compositor) e posterior apelo à descrição dos elementos da partitura sem maiores reflexões sobre a mesma, salvo raras exceções:

1- Forma AB (...) 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 pausa em outro 'ostinato' sobre o qual vai ser cantado o tema popular que por seu contorno natural estaria em fá menor (...) 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, p. 308-309).

2- *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 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, p. 32).

3- 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: [segue-se ilustração correspondente do *exemplo musical 7* deste trabalho]

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 vai descendo aos graves até sumirem (Lima, 1968, p. 73-74).

4- *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*, *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, 1987, p. 20).

**5- 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, 1981, p. 105).

A originalidade da obra é ressaltada por alguns autores e [certos / alguns] elementos musicais são descritos de forma recorrente como é o caso da repetição do lá bemol. Destaca-se, além do registro das dificuldades técnico-interpretativas da obra e da percepção de uma atmosfera misteriosa e dramática, enfatizada por Brandão, a associação com outras peças inspiradas em pássaros ressaltada por Szidon que chega a citar o *style oiseaux* de Messiaen, bem como aventar uma ligação entre Bartok, Debussy e Villa-Lobos em relação à mesma questão.

Os comentários, contudo, oferecem poucos subsídios para a elaboração de um cenário. Para efetivá-lo, necessita-se ir além da melodia popular em que se baseia a *Ciranda*, que, como se viu anteriormente constitui-se de um “canto de estória”, e, portanto, para uma maior compreensão e elaboração de uma imagem sonora, deve-se lançar mão do texto da estória associada ao título.

Propõe-se então o seguinte cenário, tendo-se em vista as versões da estória intitulada “A Madrasta” registrada por Sílvio Romero e “A menina enterrada viva” registrada por Luís da Câmara Cascudo. Numa das formas como a estória é contada são colocados, por exemplo, dois cantos [dois motivos melódicos]: o da(s) menina(s) a espantar os pássaros e o da(s) menina(s) já enterrada(s) depois dos pássaros já

terem comido os figos. Na *Ciranda* podem-se também distinguir, sem grandes dificuldades, outros dois elementos expressivos.

Na estória de Romero, logo no início, está colocado o seguinte: “Ali passavam as crianças [nesta versão o viúvo tinha duas filhas] dias inteiros espantando-os e cantando: *Xô, xô, passarinho / Ai não toques o biquinho, / Vai-te embora pra teu ninho...* (Romero, 2002, p. 113). Em Cascudo o trecho é descrito da seguinte maneira: “A pobre menina passava horas e horas guardando os figos e gritando – *Xô! Passarinho!*, quando algum voava por perto.” (Cascudo, 2002, p. 328).

1- Dessa forma pode-se propor a correspondência do gesto (som) do espantar os pássaros (primeiro canto da menina na estória) à célula motivica abaixo. A mesma está presente entre os compassos 1 e 14, posteriormente, nos compassos 15 e 16 (transposta uma quarta justa composta), e, finalmente, nos compassos 49 e 51 transposta uma quinta justa acima (da primeira aparição) e deslocada no tempo do compasso (nas primeiras aparições, a célula começa no tempo 1 do compasso; na última, essa ocorre a partir do tempo 2 do compasso).

**Exemplo musical 6:** Transcrição da célula rítmico-melódica (compassos 1 e 2) de *Xô, Xô, Passarinho*.

Um segundo elemento ao qual Homero Magalhães chama “transição constituída de uma idéia melódica em mínima” que se configura numa “grande

progressão” que “leva a enorme clímax” pode ser relacionado aos seguintes trechos da estória: “Quando foi uma vez o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas.” (Romero, 2002, p. 113). Ou, em outra versão, “uma tarde, estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham bicado todos os figos. A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e, no ímpeto do gênio, matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal”.(Casudo, 2002, p. 328).

2- Os passarinhos comem os figos e a(s) menina(s) é (são) enterrada(s) viva(s), podendo ser os “glissandos em notas dobradas” ou “glissandos em sétima”, ressaltados pelos estudiosos como elemento composicional, relacionados ao lamento da menina.<sup>8</sup> As notas em mínimas configuram uma melodia a partir do tempo 2 do compasso 17. A voz do baixo (nota *láb*) aparece desde o compasso 15. As “sétimas em glissando” começam no compasso 17 e, a partir do compasso 34 (até o final da peça), adquirem a função de acompanhamento do tema da ciranda.

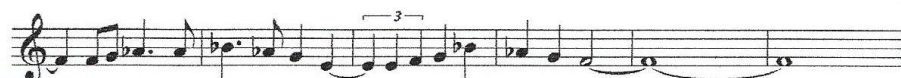
<sup>8</sup> Anotações em sala de aula: Master-class com o prof<sup>o</sup>. Luiz Senise, FUNARTE, dezembro de 2002.

**Exemplo musical 7:** Transcrição de um fragmento escolhido (compassos 18 a 21) de *Xô, Xô, Passarinho*. Foram omitidas todas as outras informações que a partitura oferece (por exemplo, dinâmica, agógica, etc.).

O terceiro elemento a ser ressaltado é o canto popular retirado do folclore. Como se viu anteriormente trata-se de um “canto de estória”, conforme denominação de Mário de Andrade. Na narrativa do conto, aparece quando o jardineiro vem capinar o jardim e ecoa de debaixo da terra, visto que os cabelos da menina são o próprio capim. Cascudo o classifica como conto “Natureza denunciante” como visto anteriormente.

3- Canto da menina enterrada viva: O fragmento situado entre os compassos 5 e 8 da figura reaparece nos compassos 53 e 56 da partitura original. O texto da canção (conforme consta em edição do *Guia Prático*, “Xô! Passarinho”) demonstra que os cabelos da menina são o próprio capim do jardim.

Oh! Muleque de meu pai  
 Não me corte os meus cabelos  
 Que meu pai me penteava;  
 Minha madrastra os enterrou  
 Pelos figos da figueira  
 Que o passarinho comeu.  
 Xô! Passarinho.



**Exemplo musical 8:** Transcrição da melodia *Xô, Xô, Passarinho* (compassos 36 a 48). Foram omitidas todas as outras informações que a partitura oferece (por exemplo, dinâmica, agógica, etc.).

Comparando a melodia do referido canto tal como aparece na *Ciranda* com aquela colocada no *Guia Prático* observa-se, além da diferença rítmica e do início acéfalo de uma e anacrústico da outra, há uma alteração no modo e na tonalidade: a primeira encontrando-se em fá menor e a segunda em ré maior, conforme o exemplo que se segue. Após a primeira aparição do canto popular há um retorno do elemento associado ao espantar dos passarinhos (compassos 49 e 51), e, ressaltado por Souza Lima, deslocados um tempo adiante (o que começava no primeiro tempo do compasso agora aparece no segundo tempo) e transposto para outra tonalidade.

Logo em seguida, uma frase do canto popular é repetida (compassos 54 a 57) e, se se fizer a correspondência com a letra da canção, verificar-se-á que a referida frase coincide com aquela que denuncia a madrasta (“O meu pai me penteava / Minha madrasta me enterrou”) e que sintetiza todo o drama da estória. Ambos os trechos parecem realmente ter o caráter de “reminiscência” e ao mesmo tempo vão deixando ao longe toda a lembrança sombria do lamentável ocorrido mesmo após o seu desfecho (que não se pode dizer propriamente feliz): a madrasta, descoberta pelo pai (da menina, seu marido), morre ou some, e a(s) menina(s) é (são) desenterrada(s) viva(s).



*Exemplo musical 9:* Transcrição da melodia *Xô! Passarinho* conforme o *Guia prático*, n° 137 (*Xô! Passarinho* para canto com piano ou conjunto instrumental, arranjo de Heitor Villa-Lobos).



### Considerações Finais

Dois autores trabalhados na fundamentação teórica do presente trabalho citam, não sem razão, certo provérbio zen nos seus respectivos estudos, desejando ressaltar o valor da imaginação e do processo subjetivo que determina a percepção ou concepção artística de uma obra musical. Registram: *O dedo serve para apontar a lua; o sábio olha para a lua, o ignorante para o dedo* (Senise, 1992, p.iv) ou, com pequena variação: *O dedo aponta a lua. O ignorante vê o dedo. O sábio vê a lua* (Neto, 2000, p.37). Cabe a cada um buscar sua sábia interpretação do dito e estar lúcido quanto à impossibilidade de explicar o que deve ser vivido, experimentado, ouvido e incorporado naquilo que é mais pulsante e que advém do desejo em se criar, interpretar ou prazerosamente ouvir música.

A primeira conclusão que se pode tirar do presente trabalho é que o intérprete deve compreender a obra para poder revelar aos ouvintes. Essa compreensão do texto musical e sua execução adequada por parte do intérprete facilitam a melhor compreensão por parte do ouvinte. Alguns recursos podem favorecer uma idéia mais clara da peça como, por exemplo, dados sobre o compositor, textos, poesias, uma pintura e até mesmo fatos históricos relacionados a ela podem ser de grande valia. No estudo de uma obra para apreciação musical, pode ser útil também ao professor de música lançar mão de pesquisas sobre a mesma, bem como dos tradicionais guias para o ouvinte.

A segunda conclusão a que se chega é que o conhecimento aprofundado de uma obra musical alarga os horizontes perceptivos de intérpretes e ouvintes, possibilitando-lhes o desenvolvimento musical. Dá-se um alargar de horizontes que condiz com um nível mais apurado de sensibilidade favorecendo a

descoberta de relações e de desdobramentos no sentido de despertar o interesse para outras obras musicais e até mesmo outras manifestações artísticas que, por um aspecto ou outro, se identificam com a que foi focalizada inicialmente. Essas vivências deixam marcas no artista, no apreciador e no ser humano em constante formação.

Para que não se percam e para que se efetivem numa relação com a experiência musical direta (tocar/cantar, ouvir ou compor), a realização de atividades pedagógicas para grandes grupos (tais como as áudio-partituras ou aquelas baseadas em dramatizações e jogos de explorações sonoras com sons onomatopaicos) devem ser calcadas evidentemente na experiência musical do professor de música quer seja como intérprete quer seja como um apreciador crítico e sensível. A partir daí, pode-se trabalhar interdisciplinariamente, com outras artes, como a pintura ou o teatro, ou com demais matérias do currículo escolar básico, junto às quais a música está a disputar o seu lugar e reivindicar o seu valor.

Finalmente se pode concluir que não há como a escola abster-se de sua tarefa de formar apreciadores deixando de apresentar um determinado tipo de repertório musical simplesmente por não encontrar facilidade em fazê-lo. A escola deve informar, a partir do que os alunos sabem, aquilo que eles não sabem, apresentando paulatinamente experiências musicais inovadoras e mesclando-as com as vivências musicais que lhes são familiares. Não se pode restringir ao repertório imediatamente aceito pelos alunos que coincide, na maioria das vezes, com aquele veiculado nos meios de comunicação. Deve-se procurar sempre ultrapassar as condições impostas pelo meio sócio-cultural do aluno respeitando sua capacidade e necessidade de ir além de suas fronteiras na certeza de contar para isso com sua subjetividade, sua imaginação e sua fantasia.

**Referências Bibliográficas**

- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith, GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): Instituto Nacional do Livro, 1987.
- BRANDÃO, José Vieira. *O nacionalismo na música brasileira para piano*. (tese para concurso à livre-docência de piano), Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [UFRJ], agosto, 1949.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 18ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- Catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- FRANÇA, Eurico Nogueira, *Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1920.
- HORTA, Luís Paulo. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1987.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.
- KRIEGER, Edino. "O Guia Prático de Villa-Lobos" In *Presença Villa-Lobos* .9º volume. Rio de Janeiro: MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1974, p. 59-60.
- LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. 3ª edição. Rio de Janeiro: : MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1968.
- MAGALHÃES, Homero Ribeiro. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. (Tese de Doutorado), São Paulo: UNESP, 1994.
- NETO, Alberto Sampaio. "Áudio-Partituras em processo: recursos e idéias para a educação musical?" In *Modus* – Revista do Centro de estudos da Escola de Música da UEMG, Belo Horizonte, ano I, nº 1, junho 2000, p. 35-43.
- NÓBREGA, Adhemar Alves da. "A Transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos" In *Presença Villa-Lobos* .6º volume. Rio de Janeiro: MEC/DAC- Museu Villa-Lobos, 1971, p.15-30.
- Projeto Música na Escola. *Apreciação Musical - catálogo didático*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal/Conservatório Brasileiro de Música, 2000.
- ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Landy Editora, 2002.
- SENISE, Luiz Henrique. *Da Importância dos Movimentos Pianísticos*. (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- SWANWICK, Keith. "Permanecendo Fiel à Música" In *Anais do II Encontro Anual da ABEM*. Porto Alegre, 1993, p. 19-32.

SZIDON, Roberto. "As Cirandas" In: *Villa-Lobos 1887/1987*, encarte da coletânea comemorativa do centenário de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1987, p. 20.

TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Strawinsky" In: *Villa-Lobos- Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 4, nº 1, 1988. p.101-106.

ULHÔA, Martha Tupinambá e FERNANDES, José Nunes. *Normas para apresentação de dissertações e teses de música*. Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

#### Discos

BRINCADEIRAS DE RODA, ESTÓRIAS E CANÇÕES DE NINAR. Narração: Elba Ramalho, Canto: Solange Maria/ Antônio Carlos Nóbrega com "obras do folclore recolhidas por Esther Pedreira de Cerqueira, Gravadora Eldorado, sl, s.d.

LIMA, Arthur Moreira. *Villa-Lobos I, Três séculos de música para piano*. Editora Caras, vol.5, São Paulo, 1998.

MAGALHÃES, Homero Ribeiro. *As Cirandas de Villa-Lobos*. S.I., Dubas/Gravadora Universal, fev. 1960 (ca. 41' 7") - Museu Villa-Lobos, CD 335.

SZIDON, Roberto. *Villa-Lobos/Cirandas*. Rio de Janeiro: Le chant du monde, julho de 1979. Museu Villa-Lobos, CD 073.

VILLA-LOBOS E OS BRINQUEDOS DE RODA. Coral Infantil da Fundação Clóvis Salgado e Grupo de Percussão da UFMG, Belo Horizonte: Gravadora Independente da UFMG, março a maio de 2003 (ca. 38'35"). Museu Villa-Lobos, CD 433.

#### Partituras

MAUL, O. *Xô! Passarinho...* [São Paulo]: Editora Panamérica, 1942.

RAVEL, M. *Oiseaux Tristes*. U.S.A: Edward B. Marks Music Corporation, 1941.

VILLA-LOBOS, H. *Cirandas* (Nº5) "Pobre Cega", Editora Kawai, [Japão], 1987.

VILLA-LOBOS, H. *Cirandas* (Nº7) "Xô, Xô, Passarinho", Editora Kawai, [Japão], 1987.

VILLA-LOBOS, H. *Cirandas* (Nº5) "Pobre Cega...", Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

VILLA-LOBOS, H. *Serestas* (Nº 1) "Pobre Cega...", Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

VILLA-LOBOS, H. *Guia Prático*. (Nºs 96, 97 e 137) Primeiro volume, São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941.

VILLA-LOBOS, H. *Prole do Bebe Nº 2 La famille du Bêbé - Os Bichinhos Lês Petites Bêtes* Nº7 O passarinho de panno *Lê petit oiseau de drap*, Paris: Editions Max ESCHIG, 1927.

## ANEXOS

	Pág.
1- Partitura <i>Cirandas</i> Nº 5 “Pobre cega”- Heitor Villa-Lobos.....	39-40
2- Partitura <i>Cirandas</i> Nº 7 “Xô, xô, passarinho”- Heitor Villa-Lobos.....	41-44
3- Partitura <i>Guia Prático</i> Nº 97 “Pobre cega”IIª versão – Heitor Villa-Lobos.....	45
4- Partitura <i>Guia Prático</i> Nº 137 “Xô! Passarinho!– Heitor Villa-Lobos.....	46
5- <i>Aninha e o Príncipe e Estória da Figueira</i> – Encarte (parte) do CD	
“Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar.....	47
6- “A Madrasta” - Sílvio Romero.....	48
7- “A Menina enterrada Viva”- Luís da Câmara Cascudo.....	49
8- Gravação em CD (24’ 21”.....	50
1- Heitor Villa-Lobos - <i>Guia Prático</i> “Pobre Cega” coral da Fundação Clóvis Salgado e Grupo de Percussão da UFMG. (01:50)*	
2- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 5 “Pobre Cega” por Homero Magalhães (01’32 )	
3- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 5 “Pobre Cega” por Roberto Szidon (01’15 )	
4- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 7 “Xô, Xô, Passarinho” por Roberto Szidon (03’41)	
5- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 7 “Xô, Xô, Passarinho” por Homero Magalhães (03’15)	
6- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 5 “Pobre Cega” por Arthur Moreira Lima (1’25 )	
7- Heitor Villa-Lobos <i>Cirandas</i> n.º 7 “Xô, Xô, Passarinho” por Arthur Moreira Lima (4’10 )	
8- <i>Aninha e o Príncipe</i> – Narração de Elba Ramalho/canto: Solange Maria e Antônio Carlos Nóbrega (03’35)**	
9- <i>Estória da Figueira</i> - Narração de Elba Ramalho/canto: Solange Maria ( 03’14 )***	

\*Não foi encontrado uma gravação da canção de Xô!Passarinho a partir do Guia Prático.

\*\* Vide texto (anexo 5). Comparar com aquele do Guia Prático (anexo 5). A melodia da canção contida na estória não parece ter relação com a que Villa-Lobos registrou no *Guia Prático*, exceto no que se refere à sua estrutura de pergunta e resposta.

\*\*\*Vide texto (anexo 5). A melodia da canção contida na estória não parece ter relação com a que Villa-Lobos registrou no *Guia Prático*.

CIRANDAS  
(NO. 5)

# Pobre Cega

あわれな盲目の乞食

H. VILLA-LOBOS

**Animado** (♩ = 152)

*f* (com rigidez) *dim.* *rall.*

*a tempo* *f* *mf*

**Menos** (♩ = 132)

*sf* *f* *mf* (muito seco) (o canto forte)

*sf* *e muito saliente* *m.g.* *m.d.*

*rall.* *rall.* *a tempo*

© 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 Nippon Americana Music Publishing Co., Ltd.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The score features various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions include *m.g.*, *m.d.*, *rall.*, *a tempo*, *Animado*, *pouco rall.*, *f*, *dim.*, *pp*, and *p*. The score concludes with a double bar line and a small asterisk.

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 written for piano and consists of five systems. The first system begins with a tempo marking 'Pouco vagaroso (♩ = 58)' and a dynamic marking 'ff sfz'. The second system includes dynamic markings 'mf sfz', 'mp', and 'p'. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout.

© Copyright 1926 by Sampaio Araújo &amp; 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.

Anexo 2 – Villa-Lobos *Cirandas*(Nº 7) Editora Kawai[Japão], 1987



The first system of music (measures 38-41) features a complex melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *sfz* (sforzando) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system (measures 42-45) continues the melodic and accompanimental patterns. It includes dynamic markings such as *p* and *cresc. pouco* (crescendo a little). The notation includes triplets and slurs. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system (measures 46-49) shows further development of the musical themes. Dynamics include *cresc e animando* (crescendo and with more animation) and *pouco a pouco* (a little by a little). The notation features triplets and slurs. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system (measures 50-53) continues the piece with consistent melodic and accompanimental textures. The notation includes triplets and slurs. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The fifth system (measures 54-57) features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes triplets and slurs. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

*sfz* *sfz* *p* *p*

*p* *cresc. pouco* *a* *pouco*

*cresc e animando* *pouco a pouco*

*pouco a pouco*

*cresc.*

First system of musical notation. The right hand (treble clef) contains a melodic line with fingering numbers 1, 3, 3, 1, 3, 1, 2, 4, 1. The left hand (bass clef) features a complex accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics include *sfz*. Below the staff, there are markings: *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment is dense with chords. Dynamics include *sfz*. Below the staff, there are markings: *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**.

Third system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *sfz*. Below the staff, there are markings: *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with dynamics *sfz p* and *sfz*. The left hand accompaniment has dynamics *sfz p*. The system concludes with *pouco a pouco dim.* and *8va* markings. Below the staff, there are markings: *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *no.*, *\**, *(simile)*, *8va bassa*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with dynamics *sfz p*. The left hand accompaniment has dynamics *sfz p*. The system concludes with *rall.* and *8va* markings. Below the staff, there are markings: *8va bassa*, *no.*, *\**.

N.º 97

## POBRE CÉGA

(IIª Versão)

Côro a 2 vozes

Arr. de H. Villa-Lobos

MODERATO (M. M. 76 = ♩)

Mi-nha mãe a - cor - de De tanto dor -  
Si - le can - ta e pé - de Dá - lhe pão e

Mi - nha mãe ao - cor - de De tan - to dor -  
Si - le can - ta e pé - de Dá - lhe pão e

- mir... Ve - nha vêr um cêgo vi - da minha  
vi - nho, Man - de o po - bre cêgo vi - da minha

- mir... Ve - nha vêr um cé - go  
vi - - - nho, Man - de o po - bre cé - go

1ª  
Can - tar e pe - dir.  
Se - guir seu - ca -

2ª  
- minhó!

Can - tar e pe - dir.  
Se - guir seu ca - - - - - minhó!

Não quero teu pão,  
Nem também teu vinho,  
Quero só que Aninha,  
(vida minha)  
Me ensine o caminho.

Ainda mais Aninha,  
Mas um boeadinho,  
Eu sou um pobre cêgo  
(vida minha)  
Não vejo o caminho.

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

MARIO, Gravador

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

corte os meus ca - 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

*Recitado*

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

D.C. al §

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

MARIO, Gravador

Anexo 4 - Villa-Lobos Guia Prático (Nº137) Irmãos Vitale, 1941

## ANINHA E O PRÍNCIPE

47

*Foi uma vez uma moça muito bonita, que se chamava Aninha; era tão bonita, que a fama de sua beleza se espalhou por toda parte. Todos os rapazes que a viam se apaixonavam por ela, inclusive um Príncipe, filho de um rei poderoso, que tinha muitas terras, muitas vassallos, muitas riquezas. Aninha, porém, era pobre, filha de camponeses, e estes, por serem pobres, não queriam dar a filha em casamento a um Príncipe. Este, então, resolveu roubar a moça para se casar, e, um dia, fingindo-se cego e mendigo, foi pedir esmola em casa dos pais de Aninha, assim cantando:*

**I**  
Eu vos salvo e peço  
Uma esmola,  
Aninha,  
Pelo amor de Deus,  
Me ensine o caminho.

**O cego** - Eu vos salvo e peço  
Uma Esmola, Aninha,  
Pelo amor de Deus,  
Me ensine o caminho.

**II**  
O pai - Se ele chora e pede,  
Dê-lhe pão e vinho.  
Diga a Aninha  
Que lhe ensine o caminho

**III**  
O cego - Eu não quero pão.  
Eu não quero vinho.  
Eu só quero Aninha  
Que me ensine o caminho.

Então, Aninha vai guiando o cego pela estrada afora; a certa altura do caminho, e já estando a anoitecer, a moça canta, e o cego responde:

**IV**  
Aninha - Passe pra diante, cego  
Cego - Passe pra diante, Aninha  
Aninha - Passe pra diante, cego,  
Siga o seu caminho.

**V**  
Aninha - Passe pra diante, cego.  
Cego - Passe pra diante, Aninha.  
Eu sou um pobre cego,  
Não enxergo o caminho.

O cego insiste em não passar adiante, e Aninha continua a cantar:

**VI**  
Já larguei a roça,  
Já larguei meu linho.  
Passe pra diante, cego  
Siga o seu caminho

O cego continua sempre atrás de Aninha. Chegadas a uma curva do caminho, encontram os vassallos do rei com uma carruagem toda dourada, esperando por eles. Agarram Aninha e botam-na dentro da carruagem; no mesmo momento, o Príncipe tira as vestes de mendigo e canta:

**VII**  
Se me fez de cego,  
Foi porque queria.  
Sou filho de Rei,  
Tenho bitarra.

Quando a carruagem começa a andar, Aninha, chorando canta:

**VIII**  
Adens, minhas casas,  
Adens, minhas moças,  
Digam a mamãe  
Que me vou a força.

O príncipe e seus vassallos levaram Aninha para o Castelo do Rei, pai do Príncipe, o qual já estava preparado para o casamento. Havia muitas flores, muitos doces, muitos convidados. Eles se casaram e foram muito felizes. E o que foi de vidro quebrou-se, o que foi de papel molhou-se, e entrou por uma porta, saiu pela outra, o Rei meu Senhor que lhe conte outra.

Informação de D. Esther:

Estória contada pela ama que me criou, nascida nesta cidade de Salvador, no ano de 1869.

## ESTÓRIA DA FIGUEIRA

*Era uma vez um senhor viúvo, que tinha uma filha muito bonita, com os cabelos longos e louros como ouro. Sua mãe em vida, penteava e cuidava dos seus cabelos como se realmente fosse fios de ouro. Na vizinhança, morava uma moça que queria se casar com o pai da menina e, por isso, fazia-lhe tantos agrados, que ela chegou ao pai e lhe disse:*

- Meu pai, por que V. não se casou com a vizinha? Ela é tão boa para mim? Todos os dias, quando vou a sua casa, ela me dá pão com mel.  
- Minha filha, quando ela se casar comigo. Lhe dará pão com fel. Mas a menina não acreditava, e tais agrados a moça lhe fez, que o pai acabou se casando com ela.

Depois do casamento, a madrasta começou a maltratar a menina, castigando-a pela falta mais insignificante.

O marido tinha no jardim, uma enorme figueira, e a pequena era obrigada a vigiá-la o dia todo, para que os passarinhos não comessem os figos e, quando isto acontecia, a madrasta batia-lhe sem piedade.

Aconteceu, um dia, que os pássaros comeram os figos, e, tendo viajado o marido, a madrasta enterrou a menina num capim que havia no fundo do jardim.

No dia seguinte, o marido chegou e procurou a filha; a madrasta disse-lhe que havia desaparecido.

Mais tarde, o jardineiro foi cortar capim para dar ao cavalo e ao passar a foice no capim,

ouviu este canto triste e se pôs a escutar:

**Jardineiro de meu pai**  
Não me corte os meus cabelos.  
Minha mãe me penteava, Minha madrasta me enterrou,  
Pelos figos da figueira Que o passarinho comeu,  
Xô passarinho, da figueira de meu pai.

Então, o jardineiro foi contar ao patrão o que acabou de ouvir; este foi ao capim, mandou o jardineiro passar a foice no capim, e novamente ouviram o canto. Reconhecendo a voz da filha, mandou o jardineiro cavar a terra e, encontrando a menina ainda com vida, levou-a para casa. Botou a mulher para fora e não quis mais saber dela, ficando só com a filha. Entrou por uma porta, saiu pela outra, o Rei meu Senhor que lhe conte outra.

Informação de D. Esther:

Estória contada por minha mãe, nascida nesta cidade, em 1863

## A MADRASTA

Havia um homem viúvo que tinha duas filhas pequenas, e casou-se pela segunda vez. A mulher era muito má para as meninas; mandava-as como escravas fazer todo o serviço e dava-lhes muito.

Perto de casa havia uma figueira que estava dando figos, e a madraستا mandava as enteadas botar sentido aos figos por causa dos passarinhos.

Ali passavam as crianças dias inteiros, espanando-os e cantando:

*"Xô, xô, passarinho,  
Aí não toques o biguinho,  
Vai-te embora pra teu ninho..."*

Quando acontecia aparecer qualquer figo picado, a madraستا castigava as meninas. Assim foram passando sempre maltratadas. Quando foi uma vez o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas. Quando o homem chegou, a mulher lhe disse que as suas filhas tinham caído doentes e lhe tinham dado grande trabalho, e tomado muitas mezinhas, mas tinham morrido. O pai ficou muito desgostoso.

Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabelos delas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava vento, o capinzal dizia:

*"Xô, xô, passarinho,  
Aí não toques o biguinho,  
Vai-te embora pra teu ninho..."*

Andando o capineiro da casa a cortar capim para os cavalos, deu com aquele capinzal muito bonito, mas teve medo de o cortar, por ouvir aquelas palavras. Correndo foi contar ao senhor.

O senhor não o quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito grande e verde. O negro foi cortar o capim, e quando meteu a foíce, ouviu aquela voz sair debaixo da terra cantando:

*"Capineiro de meu pai,  
Não me cortes os cabelos;  
Minha mãe me penteava,  
Minha madraستا me enterrou  
Pelo figo da figueira  
Que o passarinho picou..."*

O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado, e foi contar ao senhor, que o não quis acreditar, até que o negro insistiu tanto que ele mesmo veio, e mandando o negro meter a foíce, também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cavar naquele lugar e encontrou as suas duas filhas ainda vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha delas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

[SERGIFE]



## A Menina Enterrada Viva

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpaticando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe, que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adidou, tanto adidou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.

— Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

— Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel — respondia o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregue dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar. Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregadinho, para os passarinhos não bicarem as frutas.

A pobre da menina passava horas e horas guardando os figos e gritando — xói, passarinho!, quando algum voava por perto. Uma tarde, estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham bicado todos os figos. A madrasta veio ver e ficou doída de raiva. Achou que aquilo era um crime e, no ímpeto do gênio, matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem a madrasta disse que a menina fugira da casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste.

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

*Capineiro de meu pai!*  
*Não me cortes os cabelos...*

*Minha mãe me pentou,*

*Minha madrasa me enterrou,*

*Pelo figo da figueira*

*Que o passarinho picou...*

*Xói, passarinho!*

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por baixo estava vivinha, a menina. O pai, chorando de alegria, abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avisou de longe a entada, saiu pela porta agora, e nunca mais deu notícias se era viva ou morta.

O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha.

Benvenuta de Araújo  
Netel — Rio Grande do Norte

É a versão brasileira do "Figuinho de Figueira", popular em Portugal, colhido por Teófilo Braga no Algarve, n.º 27. O versinho português é assim:

### Cantiga da menina enterrada viva

*Não me arranquem os meus cabelos,*

*Que minha mãe os criou,*

*Minha madrasa nos enterrou*

*Pelo figo da figueira*

*Que o miliano leou*

*In: Contos Tradicionais do Povo Português*, I, pág. 60. Silvio Romero registrou "A Madrasta", nº XII do *Contos Populares Portugueses*. Há uma versão corrente na América Central, "Los Niños sin mamá" que a sr.ª Marta do Nogueira incluiu nos seus *Cuentos Viejos*, pág. 137 (San José da Costa Rica, 1936). Os cabelos de menina sepultada pela madrasta transformaram-se numa mata de Zecate. Não há a cantiga, mas a voz se ergue: "Ay, hermanito, no me cortes el cabello! Ay, papacito, no me

cortes el cabello!" A menina não ressuscitou. O Prof. Aurélio M.

Espinosa, *Cuentos Populares Españoles*, II, 152, pág. 320. "Las tres bolitas de oro", dá uma variante de Torrijo de Canada, Aragón, com enredo mais desdobrado, assim findando: — "Y la madrasta de rabia que tenía con ella le dijo que pa qué le había dao los higos a la Virgen, y la llevó y enterró viva en trigal con sus tres bolitas de oro. Y ya se fué la madrasta creyendo que ya estaba muerta. Pero la niña seguía viva enterrada en el trigal. Y el pelo de la niña creció por la tierra con el trigo. Y logo fueron los segadores a segar el trigo. Y cuando llegaron onde estaba enterrada la niña y segaban el trigo junto con su pelo cantava:

Segadores, que vais a segar, no segueis hi lindo pelo,  
que la tura de mi madre me enterró por higo y meido.

Y los segadores hicieron oído y ya oyeron bien las voces de la niña y dieron parte y vinieron los del pueblo y sacaron a la niña, que estaba viva, y salió riendo con sus tres bolitas de oro. Y a la madrasta la quemaron viva".

Comunicado pela senhora Câmara Casado.  
Registro musical do Maestro Waldemar de Almeida.



### Gravação em CD (24' 21")

- 1- Heitor Villa-Lobos - *Guia Prático* "Pobre Cega" coral da Fundação Clovis Salgado e Grupo de Percussão da UFMG. (01:50)\*
- 2- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 5 "Pobre Cega" por Homero Magalhães (01:32 )
- 3- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 5 "Pobre Cega" por Roberto Szidon (01:15 )
- 4- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 7 "Xô, Xô, Passarinho" por Roberto Szidon (03:41)
- 5- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 7 "Xô, Xô, Passarinho" por Homero Magalhães (03:15)
- 6- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 5 "Pobre Cega" por Arthur Moreira Lima (1:25 )
- 7- Heitor Villa-Lobos *Cirandas* n° 7 "Xô, Xô, Passarinho" por Arthur Moreira Lima (4:10 )
- 8- *Aninha e o Príncipe* - Narração de Elba Ramalho/canto: Solange Maria e Antônio Carlos Nóbrega (03:35)\*\*
- 9- *Estória da Figueira* - Narração de Elba Ramalho/canto: Solange Maria ( 03:14 )\*\*\*

\*Não foi encontrado uma gravação da canção de Xô!Passarinho a partir do Guia Prático.

\*\* Vide texto. Comparar com aquele do Guia Prático.

As canções contidas na estória não parecem ter relação com a que Villa-Lobos registrou no *Guia Prático*, exceto no que se refere à sua estrutura de pergunta e resposta.

\*\*\* As canções contidas na estória não parecem ter relação *como* que Villa-Lobos registrou no *Guia Prático*.



Anexo 8 - CD