

# As Cirandas para piano de Villa-Lobos: do universo cultural infantil a obras musicais consagradas

The Villa-Lobos' Cirandas for piano: from the children's cultural universe to important musical works

Daniel Junqueira Tarquinio<sup>1</sup>

---

1 Doutor em Música, Universidade de Brasília, [dtarquinio21@gmail.com](mailto:dtarquinio21@gmail.com)

---

---

**RESUMO:** Neste trabalho busca-se entender o tratamento dado por Villa-Lobos às cantigas do cancionário infantil utilizadas em três *Cirandas para piano*: *Terezinha de Jesus*, *Xô Xô Passarinho* e *Fui no Tororó*. Para essa finalidade, serão realizadas análises entonacionais dessas *Cirandas* e das cantigas homônimas arranjadas no *Guia Prático*. As análises entonacionais são fundamentadas nos conceitos do musicólogo russo B. Asafiev e permitiram entender o universo cultural e histórico relacionado a essas três peças, que integram o conjunto de 16 *Cirandas*, obra importante no repertório para piano do século XX.

**PALAVRAS CHAVE:** Villa-Lobos; *Cirandas para piano*; B. Asafiev; Teoria da Entonação

**ABSTRACT:** This work investigates Villa-Lobos' treatment to the folk melodies used in *Cirandas Terezinha de Jesus*, *Xô Xô Passarinho* and *Fui no Tororó*, through intonational analyzes of these *Cirandas* and homonymous folk melodies, arranged in the *Guia Prático*. Intonational analyzes are based on the concepts of Russian musicologist B. Asafiev and allowed to understand the cultural and historical universe related to these three pieces, which are part of the 16 *Cirandas*, important work for piano of the twentieth century.

**KEYWORDS:** Villa-Lobos; *Cirandas for piano*; B. Asafiev; Theory of Intonation;

Nas *Cirandas*, a brasilidade de Villa-Lobos se revela através e para além das rítmicas e melodias populares presentes. O ciclo de peças entoa não somente as melodias, mas um universo cultural evocado e relacionado às letras e melodias, que se cristalizaram e se acumularam como entonações profundamente significativas [...] ou seja, cultural e historicamente na consciência social brasileira. (TARQUINIO, 2012, p. 355).

O universo musical infantil é celebrado, retratado e trabalhado, por Villa-Lobos, em inúmeras obras de diversos gêneros. Dentre elas encontramos obras vocais, para orquestra, para instrumento solista e orquestra, para pequenos conjuntos e instrumentos solo. Na obra para piano, esse universo infantil é representado de uma maneira brilhante, com expressividades marcantes, em belas e complexas sonoridades, presentes na *Prole do Bebê I e II*, nas *Cirandinhas e Cirandas*, no *Momoprecoce-Fantasia para Piano e Orquestra sobre o Carnaval das Crianças Brasileiras*, entre outras numerosas peças.

As *Cirandas* tornaram-se uma das obras mais prestigiadas no repertório brasileiro para piano. Villa-Lobos as compôs em 1926 formando um conjunto de 16 peças para piano solo. Foram dedicadas ao pianista Alfred Oswald, internacionalmente conhecido à época, e estreadas pelo pianista Tomás Terán em 1929, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro.

Provavelmente, a composição das *Cirandas* está relacionada a um pedido de Mário de Andrade expresso em uma carta de agosto de 1925, na qual solicitava ao compositor peças fáceis baseadas em melodias e canções folclóricas para o seu curso:

Se lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas de nossa raça sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você para escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso... (ANDRADE, 1925<sup>2</sup> apud CHERNAVSKY, 2003, p. 75).

---

2 Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – seção de correspondências – nº 2489

Partindo de canções infantis, folclóricas e/ou cantigas de roda<sup>3</sup>, Villa-Lobos criou as 16 *Cirandas*, que demandam do intérprete grande domínio do instrumento, incorporando técnicas e meios de execução ao piano muito diversificados, criados e elaborados nos últimos 500 anos de história da música para teclado, que integram um “patrimônio dos intérpretes”, expressão de L. Chiantore (2004, p. 557). Além disso, enriquecendo toda essa tradição, o compositor utiliza-se de procedimentos técnico-pianísticos próprios.

As *Cirandas* entraram rapidamente para o repertório pianístico brasileiro. São apresentadas frequentemente em recitais de piano. Foram gravadas integralmente por reconhecidos pianistas como Anna Stella Schic, Artur Moreira Lima, Homero de Magalhães, Sonia Rubinsky. Pesquisadores têm dedicado teses, dissertações, artigos e livros às *Cirandas para Piano* de Villa-Lobos.

O compositor utilizou 19 canções infantis na composição das 16 *Cirandas*. Tais canções são muito diversificadas entre si e foram incluídas posteriormente no *Guia Prático*<sup>4</sup>, concebido e escrito por Villa-Lobos durante seu trabalho na Superintendência de Educação Musical e Artística, vinculada ao Ministério da Saúde e Educação nos anos 1930.

Villa-Lobos nomeou as *Cirandas* com o título da canção citada ou, quando cita duas canções, uma delas dá o nome à peça: *Terezinha de Jesus, A Condessa, Dona Sancha, O Cravo Brigou com a Rosa, Pobre Cega, Passa Passa Gavião, Xô Xô Passarinho, Vamos Atrás da Serra Calunga, Fui no Tororó, O Pintor de Cannaby, Nesta Rua Nesta Rua, Olha o Passarinho Dominé, A Procura de uma Agulha, A Canoa Virou, Que Lindos Olhos* e *Có-Có-Có*.

As diversas transformações das cantigas folclóricas, realizadas por Villa-Lobos nas *Cirandas*, são surpreendentes e muito instigadoras, principalmente se comparadas com as cantigas homônimas, arranjadas pelo compositor, no *Guia Prático*. Segundo Abreu e Guedes (1992, p. 130) “os recursos utilizados pelo compositor para introduzir e envolver as melodias são de deslumbrante variedade”. Neste trabalho, com o objetivo de compreender a presença das canções folclóricas nas *Cirandas Terezinha de Jesus, Xô Xô Passarinho* e *Fui no Tororó*, investigo

---

3 Neste trabalho tratarei os termos canção e cantigas como sinônimos

4 Coletânea de arranjos de 137 canções e melodias populares brasileiras direcionados ao ensino de música e a concertos.

como Villa-Lobos trata essas canções, por meio de comparações entre análises entonacionais das *Cirandas* e das canções homônimas arranjadas no *Guia Prático*. Lago e Barbosa (2009a, p. 43) consideram que

para o pesquisador da obra de Villa-Lobos, a antologia do cancioneiro infantil brasileiro apresentada no *Guia Prático*, cujos temas percorrem toda a sua obra, fornece uma chave indispensável para a compreensão do universo do compositor.

A análise entonacional é uma análise musical baseada em conceitos do musicólogo russo Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949), desenvolvidos no seu trabalho *A Forma Musical Como Processo*, constituído por duas grandes partes: *Livro I e Livro II-Entonação*, cujas primeiras edições se deram em 1930 e 1947 respectivamente.

B. Asafiev (1884-1949) foi um dos mais importantes musicólogos russos da primeira metade do século XX. Estudou no Conservatório e na Faculdade de História e Filologia, da Universidade de São Petersburgo, entre 1903 e 1910. Atuou como pianista correpetidor, compositor, musicólogo, pedagogo e agente cultural. Sua produção bibliográfica é vasta, compreendendo mais de 900 itens, abrangendo desde resenhas de programas de concertos a obras teóricas de grande envergadura. Compôs cerca de 200 obras musicais, sendo que os seus Balés *Plamia Parija (Chamas de Paris)* e *Bakhtchissaraiskii Fontan (A Fonte de Bakhtchisarai)* tornaram-se parte dos repertórios tradicionais dos Teatros da Rússia. B. Asafiev é considerado um dos fundadores da escola de musicologia sistemática na Rússia e foi o primeiro musicólogo soviético a ser nomeado membro da Academia de Ciência da URSS.

Para B. Asafiev (1971, p. 344, tradução nossa), “*A música é a arte do sentido entonado*”, tal definição está exposta no *Livro II-Entonação*. Segundo Kholopova<sup>5</sup> (2000, p. 2), o termo entonação já aparece em trabalhos de distintos musicólogos nos anos 1920, porém a novidade histórica de B. Asafiev reside no fato de seu conceito de entonação não se restringir à esfera da composição, mas associa a música com a vida. É um conceito que aborda a composição, a

---

5 Musicóloga, Professora Doutora e Chefe da cátedra de especializações interdisciplinares para musicólogos do Conservatório de Moscou.

musicologia, a performance e a audição musical. O conceito situa-se em um campo limítrofe e está relacionado com a linguística, a semiótica, a psicologia e a teoria da informação.

Segundo B. Asafiev, a entonação é um trecho musical que carrega, que transmite um sentido. Tal trecho pode ser um pequeno, curto intervalo de duas notas ou ser uma sinfonia ou uma ópera, com dramaturgias e significações próprias.

Em suas reflexões, o musicólogo considera que a entonação é a consciência humana expressa no fluxo sonoro:

o pensamento, para ser expresso em sons, transforma-se em entonações, ou seja, é entoado. A entonação, para se tornar música, junta-se à linguagem falada criando uma unidade rítmico-entonacional-palavra-tom, de ricas possibilidades expressivas [...] ou, sem a voz, o processo de entonação se torna linguagem musical por meio de instrumentos e dos movimentos corpóreos do ser humano (ASAFIEV, 1971, p. 211, tradução nossa).

A entonação é limitada pela respiração e expressa um tônus emocional. A arte musical, manifestada como sucessão de entonações é guiada pelo intelecto, como toda atividade humana de conhecimento e reconstrução da realidade.

O pensamento de B. Asafiev forma-se a partir de filósofos como G. W. F. Hegel, H. Bergson, W. Ostwald e dos musicólogos B. L. Yavorsky e E. Kurth. Em seu conceito de forma musical e de estruturas musicais (*Forma Musical Como Processo - Livro I*), a ideia de movimento musical<sup>6</sup> e de energia geradora de tal movimento são largamente abordados. A forma musical é entendida como processos sonoros temporais, não previamente determinados por esquemas abstratos.

B. Asafiev (1971, p. 22, tradução nossa) considera que “a forma musical não é somente um esquema construtivo, [...] mas uma organização do material musical, ou seja, do movimento musical”. Os princípios de tal organização são sociais e o movimento musical processa-se em

---

6 Movimento entendido como passagem de um som a outro ou de conjuntos sonoros, simultâneos ou não, a outros.

três etapas: a) o impulso energético ao movimento musical (*i*); b) o movimento musical (*m*); e o término do movimento musical (*t*). Inicialmente, o musicólogo (1971, p. 73) exemplifica essas etapas com a seguinte *Psalmódia Medieval* (Figura 1), na qual, a dificuldade vocal, para cantar o salto de 4<sup>a</sup> justa ascendente inicial, gera um impulso energético ao movimento musical, que procede nos três compassos seguintes e termina, através dos intervalos descendentes finais, esgotando a energia inicial<sup>7</sup>.

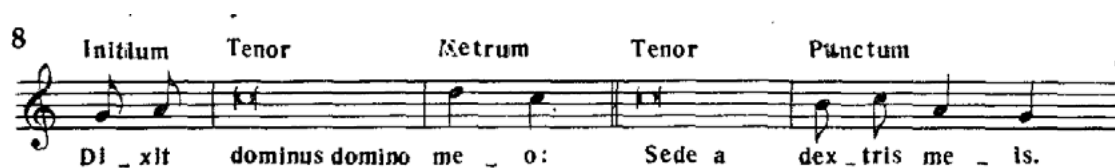


Figura 1: *Psalmódia Medieval*

Fonte: Asafiev, 1971, p. 73

Sobre a ideia de energia, presente nas etapas do movimento musical, o musicólogo E. Tarasti (1994, p. 98, tradução nossa) traça uma linha significativa a respeito do desenvolvimento do energeticismo: “surgindo na virada do século XX, passa por Kurth e Schenker, depois, pelos filósofos franceses Gisèle Brelet e Vladimir Jankelevitch e, por intermédio de Kurth, chega a Asafiev.”

Podemos situar a *Forma Musical como Processo Livros I e II-Entonação* no universo das teorias analíticas da arte musical. Compositores, musicólogos e intérpretes como G. Adler, R. Reti, H. Schenker, E. Kurth, A. Schoenberg desenvolveram, contemporaneamente, a B. Asafiev, diferentes teorias analíticas.

O conceito de entonação agrupa a composição musical, a execução e a audição, formando um todo indissociável. Ao ouvir obras musicais, os seres humanos captam o que lhes

---

7 B. Asafiev (1971, p. 61-79) cita e reflete sobre vários outros tipos de eventos musicais que podem criar impulso ao movimento musical, como: a dificuldade de se produzir um determinado som; dissonâncias; repetição de uma mesma entonação; contraste entre diferentes entonações; movimentos melódicos ascendentes; contrastes entre grandes partes de uma obra; dentre vários outros tipos, no segundo capítulo do *Livro I*.

toca de uma maneira ou outra. Assim, em um período histórico, as sociedades humanas constroem uma “reserva compartilhada de entonações na consciência social” (ASAFIEV, 1971, p. 24, tradução nossa), possibilitando a comunicação humana através da arte musical. Tal entendimento estabelece um paralelo com o conceito de entonação na linguagem falada do linguista M. Bakhtin, expressa por V. Dahlet :

Além disso, a entonação é lugar de memória social e lugar de encontro. Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a sua entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações e, ao mesmo tempo, reflete o grupo social ao qual pertencem. (DAHLET, 1997, p. 265)

Segundo Tarasti, a Teoria da Entonação de B. Asafiev possui características que a aproximam das teorias semióticas de A. J. Greimas e L. Hjeltslev:

O próprio conceito de entonação é um tanto amplo, pois significa não apenas a música efetivamente executada, mas também a que soa “internamente”, isto é, o material sonoro presente na memória musical coletiva. Entonações são ao mesmo tempo manifestadas, bem como unidades imanentes (o que aproxima a noção de entonação às teorias de Hjeltslev and Greimas). (TARASTI, 1994, p.44-45, tradução nossa).

A Teoria da Entonação aborda as propriedades semânticas e de comunicação das sucessões sonoras musicais, bem como suas relações com a linguagem falada. Dessa maneira, a teoria da entonação aproxima-se das teorias da linguística e da semiótica, cujos conceitos, segundo Bent e Pople (2001, p. 556), vêm ao encontro à Teoria Musical a partir de 1945, formando uma das vertentes da Análise Musical.

Assim, considerando o conceito de entonação, as análises entonacionais são realizadas através:

- Da identificação dos elementos musicais constitutivos das entonações, com suas características, funções e relações:



- » notas, intervalos, melodias, texturas homofônicas, polifônicas, harmônicas, que se relacionam em determinados sistemas de conexões dos sons (tonal, modal, politonal e outros).
- » breves e longas estruturas musicais (entonações) como processos sonoros temporais, com suas partes, subpartes (frases, semi-frases, segmentos musicais) e totalidade; delimitadas pela respiração fisiológica (concebida vocalmente) e através dos princípios de semelhança e contraste.
- Das noções de energia, impulso energético, movimento musical, término do movimento, direcionamento da energia.
- De percepção e desenvolvimento do *conteúdo semântico (emocional, poético, cultural e histórico)* expresso, transmitido pelas sucessões de entonações.
- Das condições materiais, psicológicas e fisiológicas da interpretação.

## **Análises Entonacionais**

### **1 - Terezinha de Jesus**

A *Ciranda nº 1 Terezinha de Jesus* (VILLA-LOBOS, 1968a, p.1-3) abre o ciclo das 16 peças, na tonalidade de Dó maior e é constituída por três grandes partes:

- primeira parte (A) de 21 compassos na tonalidade de Dó Maior;
- segunda parte (B) de 20 compassos (c.22-41) na tonalidade de Dó menor, na qual a canção *Terezinha de Jesus* é apresentada (Figura 3).
- terceira parte (A') de 22 compassos (c. 42-63) é quase idêntica à parte inicial com um acréscimo de uma pequena coda.

A cantiga folclórica *Terezinha de Jesus* foi arranjada por Villa-Lobos (2009a, p. 19) no *Guia Prático*, para duas vozes e com uma indicação de gênero *um pouco mazurca* (Figura 2):

## Terezinha de Jesus

*um pouco mazurca*

Andantino quasi allegretto

11

Te - re - zi - nha de Je - sus De tra - ves - sa foi ao  
chãõ, A - - co - dem três ca - va - lhei - ros, To - dos  
três de cha - péu na mão. O pri - mei - ro foi seu

Figura 2 – *Terezinha de Jesus* – *Guia Prático* c. 1 a 8

Fonte: Villa-Lobos, 2009a, p.19

A cantiga *Terezinha de Jesus*, apresentada no *Guia Prático* (Figura 2), está em uma tonalidade menor assim como na *Ciranda* (Figura 3), porém a diferença entre as duas versões é muito acentuada, na métrica, no ritmo, na harmonia, na textura e na estruturação fraseológica. Consequentemente, o sentido, o caráter musical expressos pelas sucessões sonoras revelam-se muito distintos.

Contrariamente ao arranjo a duas vozes no *Guia Prático*, na *Ciranda*, para apresentação da cantiga *Terezinha de Jesus*, Villa-Lobos cria uma textura musical densa, com quatro (Figura 3, c.27-29) e cinco planos sonoros (Figura 3, c.30-33): 1) Melodia principal no plano sonoro mais agudo; 2) acompanhamento em dois planos intermediários na região da voz contralto e tenor; 3) melodia em contraponto à melodia principal na região da voz tenor (Figura 3, c.30-33); 4) baixo como um pedal da nota Dó, no plano inferior.

The image shows a musical score for the piece 'Ciranda Terezinha de Jesus' - Parte B, measures 26 to 38. The score is written for piano in 2/4 time and D minor. It consists of four systems of music. The first system starts at measure 26 and includes the instruction 'forte e cambi'. The second system starts at measure 30. The third system starts at measure 34 and includes the instruction 'sfz'. The fourth system starts at measure 38 and includes the instruction 'rall... f'. The score features a dense texture with frequent staccato accompaniment and a melodic line with chromaticism.

Figura 3 – *Ciranda Terezinha de Jesus* – Parte B, c. 26 a 33

Fonte: VILLA-LOBOS, 1968a, p.2

A métrica e o ritmo foram totalmente transformados. O ritmo fluente, ternário (um pouco mazurca), em semínimas e colcheias de *Terezinha de Jesus* no *Guia Prático* (Figura 2), modica-se, na *Ciranda* (Figura 3), em um ritmo agitado, binário, com semicolcheias e síncopes, expressando assim uma maior tensão e dramaticidade.

Neste trecho da *Ciranda* (parte B), a tonalidade de Dó menor, os acentos marcados na melodia principal, os *staccatos* no acompanhamento, bem como o aparecimento de uma melodia contrapontística, que procede por cromatismos (Figura 3, c. 33), acentuam a dramaticidade da expressão se comparada com a melodia apresentada no *Guia Prático*.

A repetição da estrutura fraseológica no c. 33 (Figura 3), apresentada no c.32, acentua a expressão tensa e dramática da *Ciranda*, enfatizando o ponto mais agudo da melodia principal (nota Si b 4) e repetindo a contraposição do acorde de Si Bemol maior, nos planos sonoros superiores, ao baixo em Dó, provocando considerável dissonância, expressando desta maneira tensão e aspereza.

Comparando com a melancólica, calma, lírica e fluente cantiga folclórica presente no arranjo do *Guia Prático* (Figura 2), pode-se verificar que Villa-Lobos, na *Ciranda*, entoa *Terezinha de Jesus* com um caráter musical agitado, dramático, áspero em alguns momentos, em uma textura densa, exagerando o sentido de uma melodia folclórica em modo menor e

criando um grande contraste com as partes (A e A') de caráter alegre e dançante, que a antecedem e sucedem.

## 2 - Xô, Xô, Passarinho

Nesta *Ciranda* (Villa-Lobos, 1968b, p.1-5) é marcante a transformação da canção folclórica *Xô, Xô, Passarinho*, se comparada com o seu arranjo no *Guia Prático* (Villa-Lobos 2009b, p. 89).

Villa-Lobos compôs essa *Ciranda* em 67 compassos divididos em duas grandes partes: Parte A (c. 1-33) e Parte B (c. 34-67). A parte A tem a função de fazer uma grande introdução, um grande impulso energético à apresentação da cantiga folclórica na parte B.

A melodia e letra da cantiga *Xô, Xô Passarinho* ecoam uma antiga xácara ou romance ibérico, segundo a introdução ao *Guia Prático*, escrita por Lago e Barbosa (2009a, p. 37). Nas notas editoriais do *Guia Prático* relativas a *Xô, Xô Passarinho*, esses mesmos autores (2009b, p. 128) acrescentam que a letra foi anotada em numerosas variantes e com diferentes títulos, por se tratar de um texto presente desde os primeiros registros folclóricos realizados no Brasil durante o século XIX: “*Camarada de meu Pai*”, “*Capineiro de meu Pai*”, “*Capineiro Malvado*”, “*A Madrasta*”. E ainda, conforme essas mesmas notas editoriais de Lago e Barbosa, Mário de Andrade registrou diferentes versões dessa cantiga no seu livro *Melodias do boi e outras peças*, com o seguinte comentário: “Melodia episódica, apresentando uma história tradicionalizada em todo ou quase todo o Brasil. Não tem quem não a escutasse, curumim”. (ANDRADE, 1987<sup>8</sup> apud LAGO, BARBOSA, 2009b, p. 128).

Oh! *Muleque* de meu pai  
 Não me corte os cabelos  
 Que meu pai me penteava  
 Minha madrasta os enterrou  
 Pelos figos da figueira

---

8 ANDRADE, MARIO. *Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades, 1987

Que o passarinho comeu

Xô! Passarinho. (Villa-Lobos 2009b, p. 89)

Esta letra da cantiga *Xô, Xô Passarinho*, segundo Vetromilla, está relacionada a uma antiga lenda, que traz a narrativa de

[...] uma menina condenada pela madrasta, na ausência do pai, a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. No local cresce um capim que se confunde com os cabelos da menina. Ao se aproximar o momento de aparar esse capim, o jardineiro escuta um canto vindo de debaixo da terra no qual a menina pede ao capineiro do pai que não lhe corte os cabelos, que outrora foram penteados pelo pai (ou mãe), e delata a madrasta, por tê-la enterrado. (VETROMILLA, 2010, p. 79)

A melodia está arranjada por Villa-Lobos (2009b, p. 89) no *Guia Prático* para voz com acompanhamento de piano em Ré Maior, ritmo binário e em *andante* (Figura 4):

## Xô! Passarinho

Cantiga

105

Andante

Oh! mo - le - que de meu pai Não me cor - te os meus ca -

5

- be - los Que meu pai me pen - te - a - va; Mi - nha ma - dras - ta os en - ter -

Figura 4: *Xô, Xô Passarinho*. Arranjo no *Guia Prático*

Fonte: Villa-Lobos, 2009b, p. 89

Entonações graves do piano iniciam a primeira parte (A) da *Ciranda Xô, Xô, Passarinho* (Figura 5), expressando um caráter sarcástico e sombrio:

A Alfredo Oswald

CIRANDAS - N.º 07

Xô, Xô, Passarinho...

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1926

Pouco vagaroso (II. Op. 58)

Piano

ff sfz sfz sfz

Figura 5 *Ciranda Xô, Xô Passarinho*. Parte A c. 1-2

Fonte: Villa-Lobos, 1968b, p.1

Na *Ciranda*, durante os 33 compassos da parte A, a repetição e desenvolvimento das entonações graves iniciais (Figura 5), que realizam um lento e contínuo movimento ascendente,

geram um impulso energético provocando o grande clímax sonoro e trágico (Figura 6), pouco antes da parte B. A apresentação da cantiga popular (parte B) procede como continuação e esgotamento da energia acumulada na parte A, demonstrando uma total coerência entre as partes e, conseqüentemente, da forma musical da peça.



Figura 6 - *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte A c. 32-33

Fonte: Villa-Lobos, 1968b, p.3

Seguindo esse clímax, Villa-Lobos entoa a cantiga folclórica da *Ciranda* (Figura 7), com as seguintes características:

- Em andamento *quase lento* e em Fá menor, uma tonalidade muito diversa de Ré Maior do arranjo do *Guia Prático* (Figura 4). Tal tonalidade menor e a movimentação da melodia por intervalos da escala menor harmônica conferem um caráter profundamente triste, lamentoso e melancólico.
- Semínimas e quiálteras de semínimas predominam na linha melódica, conferindo um caráter menos movido, menos marcado, fluente.
- No plano sonoro inferior (Figura 7), ou seja, no acompanhamento da melodia, os acordes em semicolcheias e semínimas, ligados de dois em dois, configuram uma articulação que tradicionalmente solicita um relativo acento no primeiro acorde. Essa articulação acrescida do movimento melódico descendente de 2ª menor, efetuado pelas notas superiores e inferiores de cada grupo de dois acordes, expressam pequenos lamentos em série, que vêm ao encontro ao caráter musical de toda parte B.



Figura 7 - *Ciranda Xô, Xô, Passarinho*. Parte B c. 34-45

Fonte: Villa-Lobos, 1968b, p.4

Nessa *Ciranda*, Villa-Lobos aproxima a trágica lenda da menina enterrada viva à expressão, ao sentido musical da peça, por meio das características estruturais conferidas ao trecho musical que apresenta a cantiga *Xô, Xô Passarinho* e também através das sonoridades graves, sombrias e misteriosas da introdução (Figura 5), que parecem aludir ao surgimento de um canto entoado debaixo da terra.

### 3 - Fui no Tororó

O arranjo de *Fui no Itororó*, escrito por Villa-Lobos (2009b, p. 68-69) no *Guia Prático*, agrupa três cantigas de roda: *Fui no Itororó*, *Ficarás Sozinha* e *Ponba aqui o seu Pezinho*.

Tais agrupamentos são encontrados em outros arranjos do *Guia Prático* e refletem uma



prática de junção, transformação, adaptação tanto das letras, quanto da música que ocorrem naturalmente na cultura, no devir histórico. Segundo Mário de Andrade (1976, p. 82):

As rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, formação e transformação, de elementos musicais e literários das canções portuguesas. Por vezes a mixórdia é bem intrincada. Trocam-se textos e melodias; ajuntam-se vários textos e várias melodias; os textos se fracionam e as melodias também.

Na *Ciranda Fui no Tororó*, Villa-Lobos (1968c) utiliza as cantigas *Fui no Itororó e Fica-rás Sozinha*, que apresentam uma proximidade de caráter musical e andamento, expressando um lirismo e alguma melancolia, contrariamente à alegre, rápida e dançante *Ponha aqui o seu Pezinho*, presente somente no arranjo do *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 68-69).

No *Anexo-Letras* do *Guia Prático*, Lago e Barbosa (2009c, p. 111) apresentam a primeira estrofe da letra da cantiga *Fui no Itororó*:

Fui no Itororó  
Beber água e não achei  
Achei bela morena  
Que no Itororó deixei

De acordo com Melo (1981, p. 227) existem outras versões dessa letra, que foram anotadas pelo pesquisador Gustavo Barroso, no Ceará e em Santa Catarina respectivamente:

Fui no Itararé  
Fui ver água e não achei  
Eu fui ver morena bela  
Já fui, já vi, já cheguei  
  
Eu fui lá no Tororó  
Beber água e não achei

Ver Moreno e Caballero

Já fui, já vi, já cheguei

Ainda, segundo Melo (1981, p. 227), o pesquisador Gustavo Barroso esclarece em um artigo publicado em *A Manhã* que a segunda versão da quadra faz referência à cruel batalha travada entre o exército imperial brasileiro e o paraguaio em 6 de dezembro de 1868 para tomar posse da ponte sobre o ribeirão Itororó e que as descrições desta batalha relatam o fato de as águas do ribeirão terem ficado ensanguentadas. Essa ideia é expressa no segundo verso da quadra. O Major Moreno e o General Caballero, citados no terceiro verso, eram os comandantes paraguaios. O quarto verso é uma reminiscência de “veni, vidi, vinci” de Júlio César ao Senado de Roma. As distintas versões dessa quadra, conclui Barroso<sup>10</sup> (apud Melo, 1981, p.228), “são simples deturpações, facilmente explicáveis diante do esquecimento, através do tempo, do episódio guerreiro de Tororó ou Itororó”.

Assim como *Xô, Xô Passarinho*, Villa-Lobos compôs a *Ciranda Fui no Tororó* (1968c, p.1-6) em duas grandes partes, sendo que a primeira (parte A) é uma grande introdução à cantiga, que é apresentada em seguida, na parte B, mantendo a função da introdução, ou seja, de ser, em ambas as *Cirandas*, um impulso energético.

A parte A está construída em 61 compassos e inicia-se com uma textura musical em três planos sonoros, expressando um caráter de impulsividade e agitação (Figura 8): a) o plano sonoro superior, depois de um impulso inicial em fusas, consiste em semicolcheias rápidas e ininterruptas; b) no plano sonoro intermediário, uma melodia na região da voz barítono expressa um caráter imponente, majestoso; c) baixo com notas longas e sonoras no plano inferior.

---

9 Origem de Uma Quadra popular. In: *A Manhã* – Rio de Janeiro, 04/06/1947

10 Origem de Uma Quadra popular. In: *A Manhã* – Rio de Janeiro, 04/06/1947

A Alfredo Oswald

## Fui no Tororó...

CHRANDAS - N.º 09

H. VILLA-LOBO  
Rio, 1926

The image displays the first eleven measures of the piece 'Fui no Tororó...' by Heitor Villa-Lobos. The score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Muito apressado (M. ♩ = 112)'. The first measure features a sixteenth-note scale in the right hand, marked 'Piano' and 'sfz', with a fingering of 6. The subsequent measures show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand plays a bass line with dotted rhythms and sustained notes. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score concludes with a final chord in the left hand.

Figura 8: *Fui no Tororó* – Parte A – c. 1-11

Fonte: Villa-Lobos, 1968c, p.1

As fusas iniciais algumas vezes são repetidas acrescentando impulso energético ao movimento musical, que atinge seu clímax sonoro nos compassos 30-31 (Figura 9) através da sequência rápida de quiáteras de 6 semicolcheias em movimento ascendente (Figura 9, c. 27-29):



Figura 9 – *Ciranda Fui no Tororó* – Parte A c. 24-31

Fonte: Villa-Lobos, 1968c, p.2

Essa seqüência ascendente é construída com intervalos de terças alternadas rápidas, um procedimento muito utilizado na escrita para piano como expressão brilhante de virtuosidade, demonstrada, por exemplo, na seguinte passagem de L. v. Beethoven (Figura 10):



Figura 10: L. v. Beethoven. *Concerto para Piano Orquestra nº 3*, Rondó c. 370

Fonte: L. v. Beethoven. *Concerto para Piano Orquestra nº 3*

Nessa *Ciranda*, Villa-Lobos trata esse procedimento da performance pianísticas (Figura 9, c.27-29) de uma maneira muito particular e inovadora: utilizando teclas brancas e pretas em seqüência (branca-preta-preta-branca), cria um cromatismo que nos remete a uma estética do século XX, repleto de tensões que, nesse trecho, juntamente com a dificuldade do movimento ascendente (concebido vocalmente), aumentam a energia musical do trecho, impulsionando o movimento musical.

O clímax expressivo e sonoro da parte A é iniciado em seguida, no compasso 30 (Figura 9). Mantida textura de três planos sonoros anterior, a contraposição do plano superior (acorde de Si bemol menor com 7ª maior, c. 30) aos outros dois planos (acorde de Lá Maior com 7ª e 9ª, c. 30) provoca uma grande dissonância, expressando uma aspereza, ao mesmo tempo que as semicolcheias do plano inferior mantêm o caráter agitado, adicionado a uma melodia na região do tenor, tensa e eloquente, em *fortíssimo*.

Toda a energia musical gerada na parte A e mantida no clímax (c. 30-43), desgasta-se aos poucos nos compassos 44-61 (Figura 11) e a energia remanescente possibilita a entonação das cantigas *Fui no Itororó* e *Ficarás sozinbas*, na próxima parte B, c. 62-81 (Figura 12).

Figura 11 – *Ciranda Fui no Tororó* – Parte A c. 44-54

Fonte: Villa-Lobos, 1968c, p. 3

As duas cantigas são muito líricas e apresentam uma expressão musical de melancolia, em andamento mais lento que a introdução e em dinâmica *piano* (Figura 12). Nesta parte B,

a textura em três planos sonoros é mantida (Figura 12), sendo que, no plano intermediário, a sequência de semicolcheias é mantida, como uma reminiscência da agitação da parte A. A melodia das cantigas situa-se no plano superior, em uma região do instrumento muito utilizada para o *cantabile*.

O peso dos intervalos de 6ª menor ascendentes (figura 12, c. 63 e 67), ou seja, a dificuldade de execução (concebida vocalmente) dos mesmos, acrescenta um novo impulso energético ao movimento musical deste trecho. B. Asafiev mencionava que os compositores

[...] devem desenvolver também, minuciosamente, a sensação da ponderabilidade (peso) dos intervalos, um tipo de tato musical de uma determinada distância entre sons, sua tensão, dificuldade ou facilidade de alcance (na voz e nos instrumentos). (ASAFIEV, 1971, p. 234, tradução nossa)

Os intervalos de 10ª no baixo (Figura 12) procedem sempre por graus conjuntos, enfatizando o lirismo do trecho e, iniciando em Fa# menor com 7ª menor (Figura 12, c. 62), conduzem uma sequência harmônica que finaliza em Si menor (Figura 13). Essa ambientação em modo menor, corrobora com a expressão melancólica da apresentação das cantigas e esgota toda a energia musical até o prolongado *allargando molto*, no final da peça (Figura 13).



Figura 12 – *Ciranda Fui no Tororó* Parte B – c. 62-67

Fonte: Villa-Lobos, 1968c, p. 4

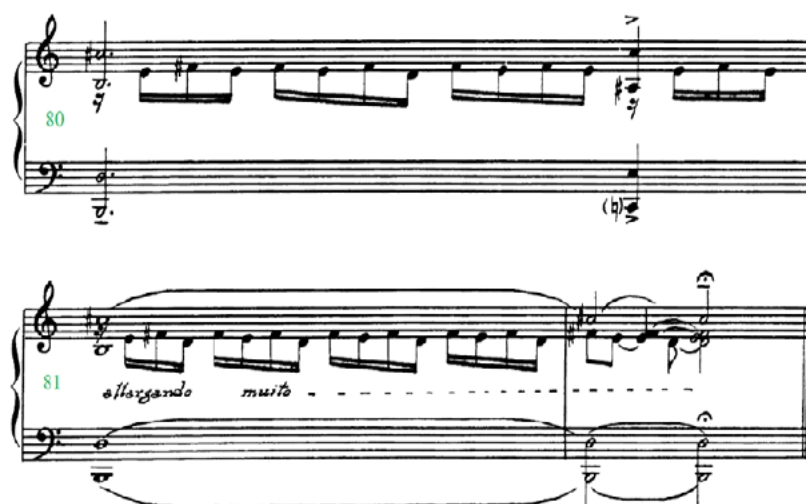


Figura 13 *Ciranda Fui no Tororó* Parte B – c. 80-81

Fonte: Villa-Lobos, 1968c, p. 6

Observa-se que o caráter musical, a expressão musical e o sentido transmitido nas partes A e B apresentam um grande contraste entre si. As cantigas, entoadas de forma lírica e expressando melancolia (parte B), são antecedidas de uma introdução tensa, muito agitada, áspera e grandiosa, na qual uma voz na região do barítono expressa um caráter declamativo, grave e solene. Considerando essas características, torna-se plausível estabelecer analogias entre a expressividade da *Ciranda Fui no Tororó* e o trágico acontecimento da Guerra do Paraguai no Rio Itororó, relatada por uma das variantes da letra da cantiga.

## Considerações Finais

Considerando o conceito fundamental de B. Asafiev, que a arte musical é uma atividade de comunicação entre seres humanos, e que todo trecho musical, entendido como entonação, expressa um sentido, pode-se considerar que Villa-Lobos tratou o material musical das cantigas populares agregando-lhes características e criando trechos musicais antecedentes e consequentes, de tal modo que as *Cirandas* expressam uma atmosfera cultural, indo muito além da simples citação da cantiga popular.

Na parte central de *Terezinha de Jesus*, a valorização da essência musical em modo menor da cantiga cria um grande contraste de expressão com as partes antecedente e consequente. O caráter musical trágico da *Ciranda Xô, Xô Passarinho* parece narrar a lenda da menina enterrada viva. A turbulenta introdução e o caráter melancólico da cantiga em *Fui no Tororó* permitem uma alusão a um episódio da Guerra do Paraguai. Tais características creditam a essas peças uma expressão artística de larga dimensão poética, emocional, cultural e histórica.

A concepção de energia e das etapas do movimento musical permitem esclarecer a coerência, o entendimento da forma musical das *Cirandas Xô, Xô Passarinho* e *Fui no Tororó*: considerando a forma binária (AB), pouco comum, de ambas as peças, a primeira parte tem a função de criar um grande clímax energético, do qual a continuação entoa a cantiga popular, esgotando a energia criada e não sendo necessária nenhuma outra continuação, ou recapitulação do início, depois da cantiga. Com métodos de análise das estruturas musicais, que não partem de modelos cristalizados e abstratos, mas sim da música como som e sen-



tido, cujos elementos relacionam-se, adquirem funções em determinados sistemas (como o entendimento de forma musical de B. Asafiev), pode-se esclarecer muitas estruturas musicais de Villa-Lobos, que ainda não foram bem compreendidas, corroborando com Salles (2009, p. 245-246), quando afirma que “a abordagem analítica tradicional, baseada na lógica formal clássica pouca utilidade terá não só para a música de Villa-Lobos, como para grande parte da música do início do século XX”.

Partindo das singelas cantigas populares pertencentes ao cancionero infantil, criando formas, organizando de uma maneira própria o material musical com toda a sua carga semântica emocional, poética, cultural e histórica, utilizando-se de recursos técnico-artísticos da performance pianística já historicamente sedimentados e criando novos recursos, Villa-Lobos compôs o conjunto artístico-musical das *Cirandas*, que se consagraram no repertório para piano do Século XX.

## Referências

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika. Rosa. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ANDRADE, M. *Música, doce Música*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

ASAFIEV, Boris Vladimirovich. *Musykalnaia forma kak protsess knigui pervoia e vtoroia*. 2 ed. Leningrad: Musika, 1971.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Concerto para piano e orquestra nº 3 em Dó menor opus 37*. Leipzig: Peters Edition. Partitura. Disponível em:

<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP273097SIBLEY1802.26609.e481-39087032502298score.pdf>. Acessado em 10/04/2019

BENT, Ian. POPLER, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589. Disponível em:

<[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1?q=analysis&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1?q=analysis&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)>. Acesso em 19 dez. 2011.

CHERNAVSKY, Analia. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de H. Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Estadual de Campinas, 2003.

CHIANTORE, Luca. *História de La Técnica Pianística*. 1ª Ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

DAHLET, Véronique Marie Braun. A entonação no dialogismo bakhtiano. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 263-279.

KHOLOPOVA, Valentina Nicolaievna. The Intonational Nature of Music. In: *Muzyka kak*

*vid iskusstva*. São Petersburgo: Lan, 2000. Disponível em: <<http://www.kholopova.ru/bibeng1.html>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

LAGO, Manuel Aranha Correa. BARBOSA, Sergio. Introdução. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático. 1º Volume, Separata*. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009a. p.17-44

LAGO, Manuel Aranha Correa. BARBOSA, Sergio. Notas Editoriais. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático. 1º Volume, 2º Caderno*. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009b. p. 115-130

LAGO, Manuel Aranha Correa. BARBOSA, Sergio. Anexo-letas . In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático. 1º Volume, 2º Caderno*. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009. p. 107-114

MELO, Veríssimo de. *Folclore Infantil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: INL, 1981.

SALLES, Paulo Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

TARQUINIO, Daniel Junqueira. *A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a execução musical: concepções analíticas para a interpretação das Cirandas de Villa-Lobos*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012

VETROMILLA, Márcia Hallak Martins Da Costa. *Ciranda nº 7 de Villa-Lobos: Estudo da relação do texto musical e o enredo implícito da cantiga folclórica utilizada*. 2010. Dissertação

(Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Rio de Janeiro: 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda Terezinha de Jesus*. Partitura. Piano Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968a. Partitura. Cópia Digital, disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP62196-PMLP127034-CirandasNo1.pdf>. Acesso em 11/07/2019

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda Xô, Xô Passarinho*. Partitura. Piano. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968b.

Partitura. Cópia digital disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP62222-PMLP127034-CirandasNo7.pdf> Acesso em 11/07/2019

VILLA-LOBOS, Heitor. *Ciranda Fui no Tororó*. Partitura. Piano. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968c. Partitura. Cópia digital disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP62335-PMLP127034-CirandasNo9.pdf>

Acesso em 11/07/2019

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático. 1º Volume, 1º Caderno*. Partitura. Rio de Janeiro: Funnarte, Academia de Brasileira de Música, 2009a.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático. 1º Volume, 2º Caderno*. Partitura. Rio de Janeiro: Funnarte, Academia de Brasileira de Música, 2009b.