



Artigos

A menina e a canção: Villa-Lobos em diálogo com Mário de Andrade

The girl and the song: Villa-Lobos in dialogue with Mário de Andrade

**Célia Maria Domingues da Rocha Reis¹
Teresinha Rodrigues Prada Soares²**

1 Pós-doutorado em Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem. Universidade Federal de Mato Grosso. celiarochareis@gmail.com

2 Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Docente do Curso de Graduação em Música e do Programa de Pós-Graduação em Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso. teresinha.prada@gmail.com

RESUMO: Na vertente dos Estudos Comparados, realizamos neste artigo uma análise e interpretação das homologias criativas entre o poema de Mário de Andrade, *A Menina e a Cantiga*, e a composição *A Menina e a Canção*, de Heitor Villa-Lobos, em seus aspectos estruturais e semânticos, dialogando com questões ligadas ao Modernismo e ao contexto sociocultural de onde emergem as referidas produções.

PALAVRAS-CHAVE: Música e poema; Villa-Lobos; Mário de Andrade.

ABSTRACT: In the field of Comparative Studies, this article analyzes and interprets the creative homologies between Mário de Andrade's poem, *The Girl and the Ditty*, and the composition of Heitor Villa-Lobos, *The Girl and the Song*, in its structure and dialogues with issues related to modernism and the sociocultural context from which these productions arise.

KEYWORDS: Music and poem; Villa-Lobos; Mário de Andrade.

O percurso deste artigo foi sendo entramado na perspectiva comparada, o que, em primeira instância, indica que as obras aproximadas apresentam mecanismos, efeitos, absorvidos de uma arte pela outra, o que favorece esse tipo de investigação. Nesse parâmetro, os estudos comparados se constituem, simultaneamente, como uma ferramenta de trabalho e um modo de visão de mundo, pelo contraste, de componentes similares ou diversos entre si (CARVALHAL, 1991), devendo-se respeitar e valorizar as peculiaridades de cada obra posta em relação.

Assim é que, no ensejo do prazer da escuta de “A menina e a cantiga” (1926), de Mário de Andrade, e “A menina e a canção” (1991), de Heitor Villa-Lobos, buscamos os seus fundamentos, recursos e artifícios, reveladores das razões da similaridade ou da diversidade e do substrato cultural (CARVALHAL, 1991) que compõem a unidade da análise.

A Menina e a Canção faz parte da *Suíte³ para Canto e Violino* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), composta em Paris em 1923, na primeira estada do compositor carioca na capital francesa⁴. A suíte está dividida em três movimentos:

I. *A Menina e a Canção*

II. *Quero ser Alegre*

III. *Sertaneja*

O primeiro movimento da obra musical se utiliza do poema de Mário de Andrade (1893-1945), incluído em *Losango Cáqui* (1926):

3 Suíte: “Obra instrumental, geralmente uma sequência de danças para instrumento solista” (DOURADO, 2004, p. 319).

4 Sua primeira estada em Paris foi de junho a dezembro de 1924; Villa-Lobos retornaria à capital parisiense em 1927.

XXI⁵

A MENINA E A CANTIGA

... trarilarára... traríla...

A meninota esganiçada magriça com a saia voe-
jando por cima dos joelhos em nó vinha meia dansando
cantando no crepúsculo escuro. Batia compasso com
a varinha na poeira da calçada.

... trarilarára... traríla...

De repente voltou-se pra negra velha que vinha
trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

— Qué mi dá, vó?

— Não.

... trarilarára... traríla...

Uma análise mais detida nos mostra que todos os estratos do poema se organizam com aparato musical, sob a égide do título, que confere igual importância ao poema e à música, ao interligar, com a conjunção aditiva, as *personae* poéticas, “menina”, “cantiga”. Não há relação de dependência, o que poderia ser sugerido por outro tipo de construção, como “a cantiga da menina”, por exemplo. Por outro lado, a própria seleção lexical dos versos incorpora e denuncia a equiparação, trazendo as modalidades “cantiga”, canto (“cantando”), percussão (“batida”), e afins, como a dança (“dansando”), e a onomatopeia, representação escrita do vocalises⁶ (“trarilarára”) e que atua como refrão.

Visualmente, o poema apresenta cinco estrofes, três monósticos (refrãos) e dois quar-

5 Nesta edição os poemas aparecem numerados. Não há numeração nas páginas. Mantivemos a disposição gráfica do poema, tal qual aparece na edição de 1926.

6 Vocalise: “Genericamente, música vocal desprovida de texto e cantada, como sugere o termo, sobre vogais. (DOURADO, 2004, p. 362).

tetos, que podem ser consideradas prosa, posto que há o espaço do parágrafo⁷ em ambos. Os dois quartetos apresentam uma breve sequência narrativa, que teria como clímax, por assim dizer, a suspensão do cantarolar da criança, que olha para trás – uma reação à presença de uma idosa, apresentada como “vó” –, e indaga se ela quer que leve a pesada carga, ao que a vó responde que não e a criança prossegue com o seu cantarolar. Observe-se que há uma rima interna interestrófica, “nó”, “vó”, únicos monossílabos tônicos do poema. Considerando-se que seja uma rima motivada, ela compõe um índice de antecipação do clímax, uma prolepse, que expõe a interrupção da narração para a entrada direta das personagens. Ao dar a voz às personagens, o poeta acentua a expressão popular, a oralidade. A fala da menina é feita com a supressão de sons das palavras, e a da negra idosa, com o alongamento da nasal, que enfatiza a sua recusa. A suspensão do cantarolar da menina se dá na música com a execução súbita do violino de um acorde de Fám7M (ver Figura 03).

Aparentemente simples, com economia de meios empregados pelo narrador, o enredo lírico revela a sutileza de Mário de Andrade na captação de um momento vivo ao retratar problemas étnico-raciais, denunciando um quadro de miserabilidade. Quadro animado pela singeleza da menina, cuja alegria é expressa pelo movimento ininterrupto do corpinho cantando, dançando, percutindo. A ausência de vírgulas e o duplo gerúndio da segunda estrofe contribuem para esse efeito de continuidade. Com sentimento bom, oferece ajuda.

Essa leveza, no entanto, é enganadora. Há uma hipérbole que a qualifica negativamente, “meninota *esganiçada magriça*”, em relação à sua figura esguia, magra. A assonância da vogal anterior [i] das palavras polissílabas, trissílabas, rima interna, em posição tônica predominante em toda a estrofe, acentuam a referência à sua voz aguda, estridente, que se faz acompanhar com ritmo:

[...] Batia compasso com
a varinha na poeira da calçada.

Ressalte-se que ela não bate na “calçada”, índice de espaço urbano, mas na “poeira

7 O primeiro parágrafo aparece com maior recuo que o segundo.

da calçada”, bate no que há de volátil, residual, sujo, talvez como a roupa levada pela avó, talvez como a própria vida de carências. Na concepção musical, Villa-Lobos emprega, como recurso compositivo, escassear as notas do violino. Acreditamos que isso tenha sido feito para enfatizar o texto, propiciando mais clareza; também ao utilizar a articulação em *pizzicato*⁸, pode ocorrer uma associação aos referidos versos “Batia compasso com a varinha na poeira da calçada” na voz do soprano, pois o som fica mais percussivo, simulando a batida da varinha pela articulação do violino em *pizzicato*.

A canção começa com uma introdução do violino de caráter métrico livre (*librement*) sem fórmula de compasso⁹, com sugestões rítmicas a critério do intérprete. O soprano entra logo em seguida (*Un pouco moderato/Un peu modéré*) com o vocalise *tralilarara...* agora já com fórmulas de compasso (2 para o soprano, 68 para o violino).

Essa escrita métrica proporcionará, na seção seguinte (*sonoro e rhytmado/sonoré et rythmé*), a ênfase no discurso musical, intencionalmente no desenho do fraseado, a saber, o violino mais acelerado e contínuo, obstinado, preenchendo os espaços, enquanto o soprano ressalta a enunciação do texto com a prosódia ajustada para os versos de Andrade, com uma ressalva: no primeiro verso, Villa-Lobos substitui “meninota”, original de Andrade, por “menina” (Figura 01), moderando a ênfase social dada aos versos.

8 *Pizzicato*: “Entre os instrumentos de arco, indica que as cordas devem ser dedilhadas, e não tangidas. Implica o abandono temporário do uso do arco em uma obra, movimento ou trecho, ou ainda uma ou algumas notas apenas, devendo o executante trabalhar com um dos dedos da mão direita (geralmente o indicador e o médio) à maneira de violões ou harpas.” (DOURADO, 2004, p. 256)

9 Compasso: “Unidade métrica musical formada por grupos de tempos em porções iguais.” (DOURADO, 2004, p. 319)

The image shows the first page of a musical score for the piece "A Menina e a Canção" (La Fillette et la Chanson). The score is for voice and violin. At the top, it is attributed to A. Staal and H. Villa-Lobos, with the music composed in Paris in 1923. The lyrics are in Portuguese, starting with "A menina esgançada magriça...". The score includes a vocal line with lyrics and a violin line with various musical notations like "Librement", "Pizz.", and "ff!". There are also copyright notices for Max Eschig & Co. in Paris and M.E. 1484.

1

à A. STAAL

1. "A Menina e a Canção"

(LA FILLETTE ET LA CHANSON)

Composto para Véra Janacopulos Staal

Poème de
Mário de ANDRADE

Musique de
H. VILLA-LOBOS
Paris 1923

Un pouco moderato
Un peu modéré

CHANT

Librement

VIOLON

Tra-li - la...

- ra - ra... tra - ri - la... tra - ri - la... tra - ri - la...

(M. ♩ = 60)

sonoro e rythmado
sonore et rythmé (M. ♩ = 60)

ARCO

A me-ni-na es ga ni -

- ça - da, ma-gri - ça, com a sa - ia vo - e jan - do por ci - ma dos jo -

Copyright 1926 by
MAX ESCHIG & Co^e Ed^s. 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1484

TOUS DROITS D'EXECUTION DE TRADUCTION DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVES POUR TOUT PAYS
Y COMPRIS LA SUEDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK

Figura 01. Página inicial de *A Menina e a Canção* na edição da companhia parisiense Max Eschig, de 1925. Nos compassos iniciais da seção *sonoro e rythmado*, lê-se o início do poema:

“A menina esgançada magriça...”

A figura da avó é marcada pela recusa e perecimento físico. Há uma predominância da vogal posterior [o] e do encontro consonantal em [r], “negra”, “trôpega”, “trouxa”, que funciona quase como um trava línguas. Nesse sentido, é notável a ambiência mais fechada e soturna em relação à primeira, embora esteja nesta a definição das cores redundantes da hora do dia: “crepúsculo escuro”. É notável também o grau de dificuldade criado pelo encontro consonantal no refrão “trarilarára... traríla”, talvez de difícil prolação para uma criança, no entanto, muito difundido em cantigas infantis da época, como podemos observar na organização dos cantos coletivos do processo de educação musical (VILLA-LOBOS, 1940, 1945, 1951; INEP, 1955).

Os expedientes da composição do poema, como a adjectivação “meninota esganiçada magriça”, “negra velha [...] trôpega”, denotam o embrutecimento de uma visão de mundo discriminadora, escravocrata. Com a Lei Áurea promulgada há algumas poucas décadas dali, sem políticas públicas que lhes garantissem direitos básicos, foram se amontoando nas margens das cidades. Os agora negros libertos eram geralmente agregados a seus ex-senhores; se assim não fosse, corriam o risco de serem considerados “vadios” pelo Código Penal da República; além disso, os altos índices de analfabetismo dessa população também os impedia de alçar melhores postos (MENEZES, 1997, p. 11-14). Maria Luísa Tucci Carneiro (1993, p.146-147) aponta que o negro livre virou o mendigo, o espoliado e o doente: “O negro, quando conseguia um trabalho, era mal pago e identificado com a escravidão”.

Lília Schwarcz (1987, p. 247), em pesquisa aos jornais da época da abolição da escravatura, encontra uma sociedade dissimulada sobre a “questão racial”, reforçando os estereótipos de subalternidade e marginalidade dessa população, caminhando de uma rejeição a um silêncio consensual. Nesse sentido, é pertinente lembrar que, nos anos iniciais da República, que também eram da Abolição da Escravatura (intervalo de apenas 18 meses), nascem Villa-Lobos e Andrade.

Ao poema já foi atribuído um compromisso da obra de arte com o aspecto social (SOUZA, 2006), postura muito presente na produção de Andrade por sua preocupação humanista (LOPEZ, 1972) e uma simultaneidade de arte e sentido social, do intelectual frente às tensões sociais (WISNIK, 1977). Outro compromisso do autor paulistano era o cultivado hábito de influenciar compositores, em especial a Villa-Lobos, no binômio nacional-universal,

para fazer emergir uma, segundo se pretendia, arte musical brasileira autêntica (QUINTE-RO-RIVERA, 2000).

Cabe aqui uma diferenciação entre “canção” e “cantiga”. Por que Villa-Lobos teria preferido a primeira? De acordo com Autran Dourado (2004, p. 68), “Na Idade Média, chamava-se cantiga uma melodia simples, monofônica. Sua utilização entre espanhóis e portugueses trouxe-a ao Brasil, onde em tempos mais recentes passou a designar canção, de forma genérica”. Já a canção: “Genericamente, refere-se à música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada. É encontrada nas mais diversas formas desde a remota Antiguidade (...) deixando profundas influências na música do século XX” (DOURADO, 2004, p. 66).

Ao que tudo indica, cantiga e canção se diferem por sutis nuances, sendo a simplicidade a marca da primeira, desvelada imediatamente, enquanto a canção demandaria um pouco mais de elaboração e apreensão de seus materiais. Parece, nesse caso do poema de Andrade, que *cantiga* mais se aproxima de *cantarolar*: “Cantar distraidamente, sem acompanhamento e sem pretensões musicais” (DOURADO, 2004, p. 67).

No poema, essa desambiguação da cantiga se centraliza no vocalise “trarilarára...”, que, ausente de letra, permite a rápida difusão e assimilação para o canto coletivo, fato que se repete em vários idiomas; o uso do “tralalá”, provável onomatopeia de origem francesa, é amplo, abrangendo desde cantigas infantis até o sensual desprezo da *Carmen*, de Bizet¹⁰.

A *Suíte* de Villa-Lobos utiliza o texto do poema de Andrade somente no primeiro movimento. No entanto, é perceptível o prolongamento de ideias nos dois seguintes, nos quais o compositor utiliza novamente onomatopeias e vocalises: “ah...”, em *Quero ser Alegre* (segundo movimento da *Suíte*), e “lalalá... espingarda papapá... faca de ponta tatatá...” em *Sertaneja* (terceiro movimento), retomando uma famosa cantiga repentista¹¹.

Assim como nos versos de Andrade são apresentados efeitos mais sutis, evidenciados

10 Referência a dois momentos da famosa ópera de Georges Bizet (1838-1875) em que a cigana Carmen responde ao interrogatório policial com desdém usando o *tra-la-lá...* e em outro, no qual o *tra-la-lá...* é usado em um frenesi da dança das ciganas em uma taberna.

11 A versão mais conhecida talvez seja a do alagoano Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans, 1896-1977), da dupla Jararaca e Ratinho, *Espingarda-pá-pá-pá-pá*, sobre esse tema folclórico, na década de 1920.

por meio de lente mais simples, no instante mesmo em que Andrade finda parte de seu poema (“[...] ao crepúsculo escuro”), Villa-Lobos apresentará a finalização de uma ideia musical, momento esse em que o violino surge sozinho com uma nova figuração rítmica (Figura 2), preparando a entrada do soprano para retomar o poema. Neste sentido, o compositor utiliza o desenho do poema como um guia para o discurso musical empregado.

2

... e - lhos em nó, Vi - nha me - io den -

... san - do, cantan - do, ao cre - pus - culo es - cu -

... ro.

transição de ritmo e articulação

Ba - ti - a compa - so com a va - ri - nha. na po - ei - ra da cap -

... sa - da. Tra - ri - la - rá rá... tra - ri - la tra - ri - la...

Animado Animé (M. ♩ = 400)

sforzando

mudança de fórmula de compasso

1494

Figura 02. Segunda página de *A Menina e a Canção*, com a transição do violino em *ostinato* de semi-colcheias para colcheias para favorecer o texto, clareza e associação de ideias. O Violino terá uma mudança de fórmula de compasso, que revestirá o vocalise.

Na seção seguinte (*Animato/Animé*), o violino se unirá ao compasso 22 mudando sua ênfase para a figuração em quatro colcheias (Figura 2), que revestirá o canto em vocalise *trari-lalá...* até que o acorde de Fám7M no violino introduz a frase da soprano ao verso “De repente voltou-se para a negra velha”, seguindo para a seção *Mais animado/ Plus animé* (Figura 3), em que o violino é instado a um ritmo (*bem marcado*) e uma solicitação: “*comme la guitare*”, ou seja, uma metáfora que proporcione interpretar essa articulação lembrando o acompanhamento possível como um violão¹².

12 Há uma versão da mesma obra musical para voz e violão e mostrou-se muito adaptável a essa formação. O autor foi o violonista carioca Sérgio Abreu (1949-), arranjo registrado em disco em 1977 pelo próprio Abreu e a cantora lírica Maria Lúcia Godoy (1924-).

8

tra-ri-la - rá rá... tra-ri-la trari-la...

a roudade **Mais animado**
Plus animé (M. = 108)

De ré-pen-te vol-tou-se para a-ne-gra-ve

ff *mf > mf* *comme la guitare*
indicação de sonoridade alméjada

bem marcado

lha que vi-nha lro-pe-gân-do a *substituição de palavra*

traz, e-norme trou-xa de rou-pa ca-be

diálogo *f (quasi falando) gliss.*
"Qué mi da, vó?." Nã-ão.

f apressando e decrescendo *pouco a pouco vagaroso*

N. N. 1484

Figura 3. Terceira página da música *A Menina e a Canção* em enlces destacados com os procedimentos do poema de Mário de Andrade.

O contraste se dará com a voz do soprano que ritmicamente adquire uma languidez, para se unir metaforicamente à palavra “tropegando” em:

De repente voltou-se pra negra velha que vinha
trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

Recurso possibilitado pelo espaçamento das notas musicais agora em duração mais longa (Figura 3). Note-se ainda que Villa-Lobos substitui a palavra “trôpega” por “tropegando”, gerúndio que, para além de qualificar uma condição física da idosa, qualifica o seu próprio movimento.

O breve diálogo mantido entre as duas figuras femininas, a menina e a negra velha; as imagens que as representam e relacionam pelas roupas – aquela, com a saia amarrada com um nó à altura dos joelhos, brincando na rua; esta outra, carregando uma trouxa de roupas, certamente atada com um nó; a rima motivada, referida a pouco, são aspectos que evidenciam uma destinação: o que pode esperar a menina, considerando a sua situação social, senão carregar a “trouxa” num futuro bem próximo? Pode-se inferir que há um processo de metonimização, no qual “trouxa” é tomada pela condição sociotemporal da criança. Daí a recusa intuitiva, enfática, da avó. Tais imagens sociais repercutem na música de Villa-Lobos em uma metáfora musical contida nos versos

— Qué mi dá, vó?
— Não.

em que a vivacidade da menina é representada pelo soprano em um ritmo movido e na altura de notas, enquanto à anciã cabe a sonoridade do “naão” que se realizará por uma breve *apoggiatura* em *glissando*¹³ e de registro vocal mais grave, sobre a qual o compositor ainda esclarece

13 *Appoggiatura*: “Ornamento que consiste em uma nota, geralmente um grau superior àquela principal, grafada em tamanho menor e unida a ela por ligadura” (DOURADO, 2004, p. 28).

Glissando: “Efeito obtido por instrumento de cordas, sopro, teclado ou no canto, que consiste em

como se deve fazer a articulação: *quasi falando*. Ao violino caberá manter o pulso desse discurso poeticomusical por meio de dois acordes marcantes do binário por compasso.

Na sequência, Villa-Lobos reitera a ideia do contraste entre as duas mulheres, alternando os versos “tririlalára...” e “– Naão” em uma repetição variada das notas musicais, sintetizando o vocalise inicial, agora com uma redução de notas no discurso do soprano. Ao violino surge uma ideia musical retomada da Introdução da obra, quando então a textura acelerada das notas contrastará com o que vem fazendo o canto – tal ideia se encaminhará até o fim da obra, em um pedido de interpretação especializada pelo termo *Allargando*; mesmo com a seção *Un poco animado/Un peu animé*, a ideia musical de um atenuamento para findar a obra é reiterada com a expressão *Cedendo pouco a pouco* para ambos, voz e violino, extinguindo as sonoridades.

saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção dos sons intermediários” (DOURADO, 2004, p. 148).

The image shows a page of a musical score for 'A Menina e a Canção'. It features two systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The score includes various performance markings such as 'a Tempo', 'Allargando', 'Rit.', 'Un poco animado', 'Un peu animé (M. ♩ = 88)', and 'Cedendo pouco a pouco'. There are also dynamic markings like 'mf', 'f', and 'ff'. Annotations in red boxes highlight specific parts: 'Violino retoma ideia da Introdução' points to a violin part; 'Allargando' and 'Rit.' are placed over the piano accompaniment; 'Un poco animado' and 'Un peu animé' are placed over the vocal line; and 'Cedendo pouco a pouco' is placed over the final vocal phrase. The score ends with the number 'M.E. 1484'.

Figura 4. Página final de *A Menina e a Canção*, em que indicações prenunciam o desfecho da obra.

Alguns pontos merecem menção quanto à harmonia dessa obra, que não se apresenta exclusivamente dentro de aspectos tradicionais, mas liga-se mais à harmonia moderna, com extensões nos acordes do violino, cromatismos que tensionam e, muitas vezes, inviabilizam a descoberta de modo maior ou menor, muito provavelmente um jogo proposital de Villa-Lobos, já atuando na tendência moderna e de criação singular, demonstrada no Brasil, exacerbada em Paris. Seria assim mais um ponto de diálogo entre sonoridade da música e sonoridade do poema.

Considerações Finais

A estrutura da obra musical *A menina e a cantiga*, de Andrade, e *A Menina e a Canção*, de Villa-Lobos, contribuem para legitimar tendências da vanguarda artística da década de 1920, tanto dos manifestos brasileiros quanto franceses.

Isso se dá por meio da tentativa de superar paradigmas como o português formal, adotando o falar brasileiro, que tanto o poeta quanto o músico utilizam, e o signo musical que o acompanha, ou seja, uma relação de arbitrariedade (convencional, associativa) entre uma ideia e seu efeito sonoro de brasilidade. Entre outros sentidos, temos: a metáfora do violão “*comme une guitare*”; a metáfora do *pizzicato* no Violino/varinha que bate na areia; a linha musical do cantarolar “trarilalára...”, em acordo com a ingenuidade da criança do poema; a linha musical curta e descendente (ré-dó#) da idosa em acordo com os versos, muito embora não se possa garantir que o sistema composicional em seu resultado auditivo provoque mecanicamente o mesmo alcance em cada ouvinte. A brasilidade que se desprende da música e do poema entra em sintonia com o conceito de nacionalismo “por sensibilidade” e “de essência”, como afirmava o crítico Alejo Carpentier (1991, p. 46, p. 28), referindo-se por vezes a Villa-Lobos, e de um sotaque brasileiro do compositor carioca em tudo o que cria (p. 69) em oposição a quaisquer exotismos de que uma empreitada artística possa vir a padecer.

Nessa direção, as obras se colocam na essência do pensamento modernista, no âmbito de um passado que não se perfaz mais como referência única a seguir. Trata-se de um atendimento à vontade dos criadores de uma nova construção formal, melódica, estética, com os

meios que, ora tentam a originalidade, ora incluem um elemento de referência, um fundamento, junto com essa vontade de ser novo, sugerindo ao ouvinte apenas indícios.

A quase centenária obra em estudo *A menina e a cantiga*, vertida em *A Menina e a Canção* ainda surpreende pela modernidade de suas sonoridades, pela atualidade das imagens socioculturais que suscita. O compasso da varinha ainda ressoa com encantamento na poeira da contemporaneidade.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Losango cáqui* ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão. São Paulo, A. Tisi, 1926. Disponível em: <file:///C:/Users/Itautec/Downloads/1010143413.pdf> Acesso em 03/08/2019

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. “Negros, loucos negros”. In *Revista USP*. Dossiê Brasil/África. São Paulo, n.º 18, junho-agosto 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro*. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos por Alejo Carpentier*: seleção de textos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

CARVALHAL, Tânia. Literatura Comparada: estratégia interdisciplinar In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 1, p.10-21, março 1991. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1> Acesso em 02/07/2019.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

INEP. *Música para a escola elementar*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1955.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MARTINS, Nilce Santana. *Introdução a Estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MENEZES, Jaci. “Inclusão excludente: as exclusões assumidas”. In: RIBEIRO, Ronilda Iya-

kemi. *Educação e os afro-brasileiros: trajetórias, identidades e alternativas*. Salvador: Coleção Novos Toques – Programa A Cor da Bahia, 1997.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação*. São Paulo: Anna Blume, 2000.

SOUZA, Cristiane R. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Menina e a Canção*. Texto: Mário de Andrade. Paris: Max Eschig, 1925.

_____. *Canto Orfeônico 1º volume: marchas, canções e cantos marciais*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

_____. *Guia Prático*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945.

_____. *Canto Orfeônico 2º volume: marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários - a Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.