

***Xô, xô, passarinho* de Heitor Villa-lobos: com um canto de estória, a história de um canto**

Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla
Mestranda no PPGMUS
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
mvetromilla@superig.com.br

Sumário:

O presente texto busca situar alguns registros feitos do canto de estória *Xô! Passarinho*, de tradição popular, verificando como o mesmo frutificou no trabalho de compositores brasileiros, enfocando especialmente Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Discorre-se sobre a elaboração das *Cirandas* (1926) e sua relação com obras de outros compositores nacionalistas da América Latina, mais especificamente com Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959).

Palavras-Chave: *Xô! Passarinho*, *Cirandas*, Villa-Lobos, nacionalismo musical.

I - O canto de estória *Xô! Passarinho*: seu registro por pesquisadores, folcloristas, contistas e seu uso em obras musicais

Xô, xô, passarinho é o título da *Ciranda* de nº 7 de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), uma das peças da série de *Cirandas* para piano, sendo encontrada na coletânea *Guia Prático* uma canção (nº 137) denominada *Xô! Passarinho*. O texto desta, estranho e enigmático, conforme apresentado neste *Guia Prático*, diz o seguinte:

Xô passarinho

Oh! Muleque de meu pai

Não me corte os meus cabelos

Que meu pai me penteava;

Minha madrasta os enterrou

Pelos figos da figueira

Que o passarinho comeu.

Xô! Passarinho (VILLA-LOBOS, 1941)

Consultando a obra *As melodias do boi e outras peças* de Mário de Andrade, verifica-se a categoria “canto de estória” ou “cantiga de história” e a presença de oito versões da canção então denominada *Capineiro de meu pai*, com a explicação correspondente remetendo à documentação feita por Guilherme Pereira de Melo que a intitula *Xô! Passarinho* e a categoriza como *Cantilena de berço*, atribuindo-lhe uma *lenda* (MELO, 1947:88-92). As versões variam no texto e na melodia, compreendendo relatos, depoimentos de alunos e apontamentos de estudo. Basicamente, Mário de Andrade afirma tratar-se de “melodia episódica, aparecendo numa estória tradicional por todo ou quase todo o Brasil” e ressalta a transmissão oral da mesma via “amas e pretas velhas” (ANDRADE, 1987:208).

Há temas e histórias aparentadas à do *Capineiro* como a história tradicional *Água da Latude* da qual há uma versão registrada por Mário de Andrade no mesmo livro, existindo também menção à história do negro do surrão encontrada em *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, conforme anotação do próprio

Mário. Observa-se, quando se consulta a obra de Freyre, que o mesmo, por sua vez, menciona a madrasta da estória tradicional do figo da figueira (FREYRE, 1998:329).

Na estória *Água da Latude*, um bom rapaz é morto e enterrado pelos próprios irmãos e o crime é descoberto no momento da capinagem através do sopro de uma flauta que denuncia os culpados, levando o pai a desenterrar o filho caçula que sobrevive, apesar de tudo (ANDRADE, 1987:335). Na estória do *Negro do Surrão*, uma menina é presa num surrão¹ por um negro velho e feio quando procurava seus brincos de ouro na pedra à beira de um rio onde tomara banho, temendo que a madrasta malvada fizesse algo com ela caso soubesse do sumiço da jóia. O negro prende a menina e passa a ganhar dinheiro fazendo o surrão cantar. O ato do velho é descoberto pelas filhas da madrasta que reconhecem a voz da menina enfraquecida, alimentada por sola de sapato dentro do saco, e a libertam (FREYRE, 1998:329-330). Em ambos os casos, bem como na estória relacionada a *Xô! Passarinho*, apresenta-se um canto abafado e lamentoso, por debaixo da terra ou de dentro de um saco, que denuncia um ato cruel ou criminoso.

Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo escrevem respectivamente nas obras *Contos populares do Brasil* e *Contos Tradicionais do Brasil* as estórias “A Madrasta” e “A Menina Enterrada Viva”. Romero coloca o conto entre os “contos de origem européia”² (ROMERO, 2000:113-114) e Cascudo, utilizando-se de outro critério, classifica-o como sendo de “natureza denunciante” no qual um ato criminoso ocorrido na narrativa é denunciado por ramos, pedra e flores (CASCUDO, 2002:328-330). Outro registro foi encontrado em *Folclore Musicado da Bahia* de Esther Pedreira com o título “Estória da Figueira” (PEDREIRA, 1978:24).

As versões citadas 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, 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 cabelos da menina. Ao perceber a intenção do jardineiro em cortá-los, o canto é entoado.

No ano de 2004, a rede Globo de televisão lança a minissérie *Hoje é dia de Maria* e apresenta em alguns episódios uma versão do funesto conto, revelando seu reiterado interesse no meio artístico (ABREU, 2005). Na literatura musical brasileira verifica-se ainda obra de Octavio Maul (1901-1974) composta também para piano solo intitulada *Xô! Passarinho* (ano de publicação da edição Panamerica-Irmãos Vitale: 1942) na qual o compositor cita parcialmente o mesmo canto popular.

II - *Cirandas* (1926) de Heitor Villa-Lobos

Um ponto de partida para a compreensão das *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos pode estar 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 uma correspondência no *Guia Prático*, de 1932, que se toma como referência de registro de cantos populares brasileiros de diversas origens, organizados e arranjados pelo mesmo compositor. Nota-se, contudo, que as *Cirandas* são anteriores ao *Guia Prático*.

Sobre a gênese das *Cirandas*, Flávia Toni transcreve carta de Mário de Andrade à discípula Oneyda Alvarenga, presumivelmente de 1940, chamando a atenção para sua posição em relação à coletânea como um admirador e um incentivador da mesma:

Sete anos depois, Mário escrevendo à discípula Oneyda Alvarenga, contou esta interessante passagem sobre a gênese de *Cirandas*, obra que admirava incondicionalmente, quer pela fatura como pela exploração do instrumento: ‘(...)É que, como toda pessoa que tem alma de professor, sou um notável artista de teatro.(...) Ora, Dona Oneyda, eu quero que a minha palavra ‘sirva’, que a minha crítica produza o máximo de rendimento didático. D’áí eu fazer muitos esforços, até os da representação teatral, pra me impor aos artistas. E como sei, de longa prática, que essas crianças só respeitam quem demonstra conhecimento técnico, muitas vezes, sem necessidade pessoal nenhuma enfeito uma passagem com um berloque bem

¹ S.m. 1- Bolsa ou saco de couro usado sobretudo para farnel de pastores (AURÉLIO, 1995).

² Câmara Cascudo coloca versões de Portugal e Espanha da mesma estória.

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

Pedro Humberto Allende Saron (1885-1959), de fato, compôs, entre os anos 1918 e 1922, *Doce tonadas de caráter popular chileno*, peças para piano estreadas e editadas em Paris em 1923 (GONZÁLEZ, 2004:387), sendo considerado figura de destaque na renovação da música do Chile e o mais original criador da geração de nacionalistas daquele país. Segundo Juan Allende-Blin, sobrinho do compositor, nessas peças não há nenhuma citação folclórica, mas trazem, contudo, uma alusão aos temas populares chilenos. Consta ainda que se tratam de peças com perfis rítmicos marcados, com uso freqüente de dissonâncias, idealizadas para serem tocadas juntas num ciclo completo que começa com a primeira peça em Dó sustenido avançando por quintas descendentes até completar todas as tonalidades do sistema, terminando em Lá bemol.

Tido como um admirador de César Frank, Allende é destacado como sensível a procedimentos arrojados da escrita de Schoenberg ressaltando-se, portanto, segundo Juan Allende-Blin, que reduzir suas obras a um nacionalismo musical seria desconhecer sua personalidade (ALLENDE-BLIN, 2002). Sabe-se que, além das atividades como compositor, fez estudos etnográficos sobre os araucanos, população indígena de seu país, pesquisando danças, canções e outras manifestações musicais. Colaborou em estabelecimentos de ensino musical, viajando pela Europa, especialmente Espanha, tendo participado do I Congresso de Arte Popular em Praga no ano de 1928 no qual se encarregou de "criar uma bibliografia científica dos cantos populares do mundo".

Segundo o compositor chileno Acario Cotapos (1889-1969), a obra *Doce tonadas de caráter popular chileno* pode ser considerada um paradigma da música chilena por dar conta da incorporação de um determinado gênero na música de concerto, dando início ao "processo de urbanização de músicas de raízes folclóricas, praticadas unicamente nos campos do Chile".

Em outras obras, é expresso o interesse de Allende pelo folclore musical de seu país, aborígene ou crioulo, numa atenção insistente dedicada à paisagem chilena. Outra obra sua, *Escenas Campesinas* (1913), é considerada a primeira obra sinfônica escrita no país com ampla visão nacionalista e a presença de alusões ao folclore crioulo (VALDÉS, 1973: 140).

De toda forma, o mentor intelectual do nacionalismo musical brasileiro mostra-se relativamente informado sobre a produção chilena no campo da música de concerto e o perfil de Allende parece adequar-se aos ideais nacionalistas de Mário de Andrade que convoca os compositores ao estudo do folclore do país como um dos procedimentos para que se possa proceder à criação da música artística brasileira (ANDRADE, 2006:30).

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

1978), Roque Cordero (compositor panamenho:1917) e Alberto Ginastera (compositor argentino: 1916-1983) (NEVES, 1981:49).

Esses compositores são lembrados, por vezes, como impulsionadores do movimento de renovação musical de seu respectivo país e nisto se revela outro ponto comum entre eles. Elizabeth Travassos no livro *Mandarins milagrosos* mostra como se pode relacionar o ideário estético e os trabalhos etnográficos de dois coletores de canções populares, fazendo um paralelo entre Bartók e Mário de Andrade, na dupla lealdade ao moderno e às tradições (TRAVASSOS, 1987:9). Esta dupla lealdade pode ser encontrada em vários desses nomes aqui citados que, arrebatados pelas novas técnicas de composição musical veiculadas pela Europa, preocupam-se também em criar composições que expressem a sonoridade de seu povo. Alguns, como Allende e Villa-Lobos estiveram relacionados também à realização de pesquisas e coletas etnográficas.

Manoel Aranha Corrêa do Lago destaca as *Cirandas* como uma das obras “mais ‘modernistas’ da produção villa-lobiana” (LAGO, 2005:50). Concomitante a esse dado, a inspiração em temas populares, a recorrência de títulos que apontam para o universo da criança deve ser registrada. É fato incontestável que tal universo frutificou na obra do compositor brasileiro. Alguns pesquisadores identificam o compositor ao otimismo ligado à infância. O universo da criança apresentado por Villa-Lobos, contudo, é muito mais complexo e não exclui atmosferas sombrias e sentimentos melancólicos. Este fato pode ser observado, por exemplo, na escolha do canto *Xô! Passarinho* para uma de suas *Cirandas*.

III - Considerações finais

O estudo dos procedimentos realizados por compositores nacionalistas com o objetivo de imprimir em sua obra o legado da tradição – citação, empréstimo, apropriação – pode ser feito sob diversas perspectivas e pode revelar diferentes aspectos das obras. No caso de *Xô, xô passarinho*, busca-se localizar as várias versões do canto popular disponíveis nos livros brasileiros e fazer suposições em relação àquelas utilizadas por Villa-Lobos – embora não se exclua a hipótese do compositor ter conhecimento desse canto de estória por meio da tradição oral.

Como se viu, ele não foi o único a sensibilizar-se pela estória, pois pelo menos outro compositor tomou o conto da figueira como ponto de partida. Finalmente, se a referência ao compositor chileno Pedro Humberto Allende foi de fato motivadora das *Cirandas*, como supôs Mário de Andrade, pode-se dispor então de outro tipo de pista para a compreensão da escolha dos cantos para compor a série.

Este trabalho sobre a *Ciranda* nº 7, a partir das fontes tradicionais, confronta inevitavelmente opostos consagrados em discurso como música popular *versus* música erudita, música rural *versus* música urbana, temas musicais *versus* temas extra-musicais, música de Heitor Villa-Lobos *versus* música de outro compositor brasileiro, coletar para fixar e registrar *versus* coletar apropriando-se para criar e transformar.

Referências Bibliográficas

- ALLENDE-BLIN, Juan. (2002). Pedro Humberto Allende Saron: Algunos aspectos característicos de su obra. *Rev. music. chil.* [online]. ene. 2002, vol.56, no.197, p.77-80. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019700004&lng=es&nrm=iso>. Acessado em maio de 2008.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): Instituto Nacional do Livro, 1987.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 4ª ed., 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 18ª ed., 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 34ª ed., 1998.
- GONZÁLEZ, Juan e ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Ameritas, 2004.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. (tese de doutorado) Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- MAUL, Octavio. *Xô!Passarinho...*São Paulo: Edição Panamérica – Irmãos Vitale, 1942(partitura).

- MELO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2ª ed., 1947.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PEDREIRA, Esther. *Folclore Musicado da Bahia*. Coleção Antônio Vianna, Volume I, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, 1978.
- ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2ª ed., 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.
- TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- VALDÉS, S. C. e BLONDEL, J.U. *Historia de la Musica en Chile*, Santiago do Chile: Editorial Orbe, 1973.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*, nº 137, Irmãos Vitale, 1941.
- _____. *Xô, xô, Passarinho*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968 (partitura).