

**O MAPEAMENTO DE CRUZAMENTO DE DOMÍNIOS E A FUSÃO CONCEITUAL (ZBIKOWSKI, 2002) COMO PROPOSTA DE ABORDAGEM PARA OBRAS INSPIRADAS EM UM MESMO TEMA – XÔ, XÔ, PASSARINHO CIRANDAS (Nº7) DE HEITOR VILLA-LOBOS (1926) E XÔ! PASSARINHO... DE OCTAVIO MAUL (1941)**

**Márcia Hallak Martins da Costa Vetromilla**

UNIRIO/PPGM

Mestrado em Música

*SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** O artigo apresenta a teorização de L. Zbikowski (2002) sobre o *mapeamento de cruzamento de domínios* e o processo de *fusão conceitual* para a compreensão musical de obras baseadas em temas extra-musicais. Aborda a possibilidade de aplicação desta teorização na comparação de peças inspiradas no mesmo assunto, a saber, *Xô, xô, passarinho - Cirandas Nº7* de Heitor Villa-Lobos e a obra homônima de Octavio Maul.

**Palavras-chave:** Zbikowski; Mapeamento de cruzamento de domínios; Fusão conceitual; Xô Passarinho.

**The Cross-domain mapping and the conceptual blending (ZBIKOWSKI, 2002) as proposal of approaching pieces inspired by the same theme – Xô, Xô, passarinho #7 Cirandas by Heitor Villa-Lobos (1926) and Xô ! Passarinho... by Octavio Maul (1941)**

**Abstract:** the present article examines the theorization of L.Zbikowski (2002) on the *conceptual Blending* and *cross-domain mapping* for the musical comprehension of pieces based on extra- musical themes. it brings up the possibility of applying this theorization as well as of comparing other pieces inspired by the same topic. The afore mentioned pieces are as follows : "Xô,xô passarinho... - # 7 *Cirandas* by Heitor Villa-Lobos and the homonymous piece by Octavio Maul.

**Keywords:** Zbikowski, Cross-Domain Mapping; Conceptual Blending; Xô, passarinho.

Lawrence M. Zbikowski (2002), na introdução de seu livro *Conceptualizing Music – Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, afirma seu intuito de tratar do problema da compreensão ou do entendimento musical e diz que esta é a questão de toda a teoria da música. Argumentando que a compreensão liga-se ao jogo dos conceitos e estruturas conceituais que emergem das capacidades cognitivas básicas sobre os fenômenos musicais, o autor coloca que a teoria da música e a análise musical derivam desse jogo. Aborda o conceito de *mapeamento de cruzamento de domínios (Cross-Domain Mapping)*. (ZBIKOWSKI, 2002, p. 13), para mostrar como, por exemplo, é possível se compreender conceitos alusivos à condução elétrica trazendo à baila o modelo hidráulico. Ou seja, através do significado de algo conhecido, concreto e familiar – o fluir da água e de outros líquidos – se dá a representação de algo não familiar e abstrato – que é a eletricidade (ZBIKOWSKI, 2002, p. 14). Numa *fusão conceitual (Conceptual blending)* (ZBIKOWSKI, 2002, p. 17), elementos de

dois domínios correlatos são projetados em um terceiro, dando vazão a uma rica gama de possibilidades para a imaginação.

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

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

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

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

Mais adiante, o autor enfatiza, através de um breve sumário, esses dois papéis, acrescentando ao segundo que o mapeamento é capaz de fundamentar essas descrições “desde que as relações estruturais básicas para o *mapeamento de cruzamento de domínios* tenham sua origem em padrões repetidos de experiência corporal.” (ZBIKOWSKI, 2002, p. 76). Esses padrões são denominados *esquemas de imagem* (*Image Schemata*). Cauteloso em sua explanação, o autor avisa que a idéia do chamado *esquema de imagem* não tem significação

exclusivamente visual e que a idéia de imagem é somente uma maneira de capturar a organização inferida nos padrões de comportamento e formação de conceitos (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68). Esses padrões originam os *esquemas de imagens* que fornecem as bases para os conceitos e relações essenciais para a metáfora. O *esquema de imagem* não é, portanto, um conceito, segundo o autor, mas algo anterior que fundamenta as estruturas sobre as quais os conceitos são baseados.

O autor afirma que a teorização sobre este tema permanece sendo construída amplamente em trabalhos que abrangem vários campos de conhecimento, incluindo os estudos de representação mental dos símbolos perceptuais, que são considerados estruturas análogas aos *esquemas de imagem*. Ressalta ainda sobre este ponto que a correlação entre música e natureza, nesta teorização, não pode explicar os atributos estruturais dos domínios em separado. E que, embora a natureza inclua seres vivos, a música não. Esta abrange sons que ocorrem dentro de uma estrutura temporal. A partir disso, o autor desenvolve as formulações dos denominados *espaços mentais* (*Mental spaces*). (ZBIKOWSKI, 2002, p. 78) para a composição do mapeamento.

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

Os *mapeamentos de cruzamento de domínios* são baseados, portanto, na repetição dos padrões de experiência, dos quais são inferidos os *esquemas de imagem*, que compõem a metáfora a ser utilizada. Os referidos mapeamentos refletem modelos conceituais que são importantes para a cultura. O emprego desses mapeamentos em uma teoria da música ou escolhidos numa tradição de discursos sobre música é a verdadeira chave de compreensão musical e se constitui como um produto cultural rico que é construído e ao mesmo tempo constrói a experiência. A razão de se preferir um mapeamento sobre outro tem relação com o modelo conceitual absorvido da cultura. Em cada caso, o mapeamento básico liga um dado conhecimento à correlação entre um domínio mais abstrato e não familiar e outro mais concreto e familiar. Esse processo é denominado *fusão conceitual* e sua lógica é explicada no trecho abaixo:

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

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

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

### **O mapeamento de cruzamento de domínios e a fusão conceitual de Zbikowsky (2002) aplicada à *Ciranda nº 7* de Heitor Villa-Lobos e à obra de Octavio Maul que apresenta o mesmo tema**

No capítulo seis de *Conceptualizing music*, Zbikowsky (2002) apresenta casos de um mesmo poema utilizado por dois compositores distintos, demonstrando como a representação de um mesmo evento, através da música, é um processo de elaboração subjetiva e variável, e como se pode aplicar a teoria do *mapeamento de cruzamento de domínios* nesses casos. Inicialmente, o poema é apresentado e, a partir disso, cada uma das partituras compostas em relação ao mesmo. As imagens propostas pelo poema e os contrastes presentes no desenrolar do mesmo, analisados previamente, já apontam situações em que se aplicam o conceito de

*fusão conceitual*. Mas, num segundo momento, é feita a descrição de cada partitura em termos de sua estruturação por partes e da descrição das mesmas no que se refere ao tratamento da tonalidade, dos motivos recorrentes e da relação com a melodia a ser cantada com o texto do poema.

Zbikowsky (2002) apresenta um estudo de cada elemento, incluindo um quadro esquemático dessa relação de cada uma das partituras nos seus diferentes aspectos com as estrofes do poema, antes de demonstrar, através de um diagrama que representa uma *rede de integração conceitual (CIN)*, como o *espaço mental* criado pelo texto do poema e o *espaço mental* criado pela partitura podem ser correlacionados. A combinação de texto e música pode sugerir *fusões conceituais* que venham a existir de correspondências sintáticas entre discurso musical e literário. O estado contrastante dos seres é expresso via distinção temporal passado/presente e presente/futuro, tomado como ponto de referência inferido a partir do material em questão (poema e partitura). Configura-se então o chamado *espaço genérico*, no caso analisado pelo autor, a partir do qual os *espaços mentais* ligados ao texto literário e ao discurso musical serão abordados.

Confrontando a *Ciranda nº 7* de Villa-Lobos e a lenda da menina enterrada viva e, num momento posterior, ambas à partitura de Octavio Maul – *Xo! Passarinho...*, pode-se igualmente propor uma *rede de integração conceitual (CIN)* a partir do *espaço mental* evocado pela lenda e por cada uma das partituras, realizando um paralelo com a análise efetivada por Zbikowsky (2002). Neste caso, entretanto, tratando-se de duas partituras para piano solo, as correlações com a lenda devem ser cuidadosamente estabelecidas, tendo-se em vista que as palavras do texto literário não se encontram presentes na partitura, mas são apenas aludidas via o tema tradicional, citado numa das partes de cada uma das obras analisadas.

Tendo em vista a associação estabelecida na tradição oral do tema folclórico ou tradicional para a referida melodia, citada deliberadamente por cada compositor, depois de breve análise de cada partitura para piano, confrontadas com fontes de registro do tema folclórico, pode-se determinar os elementos contrastantes ou recorrentes, ênfases e correlações de aspectos característicos das diferentes versões.

Em outro trabalho, um diagrama *CIN* nos moldes de Zbikowsky (2002) poderia ser forjado detalhadamente para o estudo deste caso. Entretanto neste breve estudo pode-se proceder os fundamentos e as justificativas para a utilização da teorização e análise a partir deste autor.

A *Ciranda n° 7 - Xô, Xô Passarinho* contem 67 compassos. Estes se organizam na obra em duas grandes partes, conforme o quadro 1:

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

**Quadro 1. Esquema formal da *Ciranda n° 7* de Villa-Lobos.**

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

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

Todas essas associações metafóricas parecem buscar compreender que tipo de síntese Villa-Lobos buscou através do tema escolhido. O referido compositor inspirou-se numa lenda conta a estória de uma menina que é maltratada pela madrasta, fazendo todos os serviços da casa, na ausência de seu pai. A menina é morta após fracassar em sua tarefa de enxotar os pássaros para que não comessem os figos da figueira que a madrasta tanto apreciava.

Em relação ao texto contido no tema folclórico da *Ciranda n° 7* - cantilena de berço - e não cantiga de roda, vale lembrar, por se tratar de um canto contido numa lenda -categoria designada como “canto de estória” por Mário de Andrade – ressalta-se que há uma economia no dizer. Este texto não revela a lenda para quem escuta a canção:

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

Ele deixa o ouvinte desconcertado, sem informações suficientes para contextualizá-lo. Entretanto, a potência dramática do mesmo parece contagiar o ouvinte e este dado estrutural do canto folclórico *Xô Passarinho* – de economia e apelo narrativo- parece ter influenciado tanto Villa-Lobos quanto Octavio Maul através da atmosfera das respectivas composições.

Para a partitura de Octavio Maul *Xô! Passarinho...*, pode-se também conceber uma *rede de integração conceitual – CIN* nos moldes propostos por Zbikowsky (2002). A música deste compositor, baseada no mesmo tema, contudo, não possui um caráter tão funesto, se se observa o depoimento de comentaristas. Ronaldo Miranda (1986) escreve na contracapa do LP de Miriam Ramos, que a interpreta juntamente com outras peças para piano solo do compositor:

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

A partitura de Octavio Maul pode ser considerada uma forma ternária  $A B A'$ , cujas partes, autônomas entre si, coincidem com as indicações de andamento *Vivo*, *Lento*, *Vivo*. Há um retorno expresso à primeira seção, depois da apresentação do *B* contrastante que, tal como ocorre na obra de Villa-Lobos, constitui-se principalmente da citação do tema tradicional. A música de Maul possui 153 compassos, organizados da seguinte maneira: a seção *A* do c. 1 ao c. 99, a seção *B* do c. 100 ao c.142 e a seção *A'* do c. 143 até o final, incluindo-se a repetição literal do c. 7 ao c. 93 e a coda, conforme quadro 2:

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

**Quadro 2. Resumo do esquema formal de *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul**

A obra *Xô! Passarinho...* de Octavio Maul, apesar do componente descritivo, parece efetivamente menos dramática e mais suave, comparativamente à música de Villa-Lobos. As partes *A* e *A'*, pela leveza e velocidade, remetem principalmente à presença dos pássaros em

movimento, assim como a parte *B* apresenta um clima de estabilidade relacionado à canção de ninar. A repetição do tema tradicional e o retorno à primeira parte (*A'*) parecem contribuir para a diluição dos efeitos de tensão. Tendo-se em vista a lenda, a maneira como o tema tradicional é apresentado e o clima de leveza da parte *A*, é possível inferir que o compositor concentra sua atenção nos personagens da trama, levando em conta, inclusive, a função social do conto (estória para embalar crianças).

Confrontando as *redes conceituais de integração - CIN* de cada obra, constata-se que as interpretações da lenda são bastante distintas e são reelaboradas de forma muito peculiar por cada compositor. Nos dois casos os mesmos elementos parecem tomados como principais para a caracterização das seções contrastantes, o que torna coerente a inferência do *espaço genérico* similar para ambos. Os pássaros e a menina cantando debaixo da terra parecem ser o foco de atenção dos dois compositores. Esse dado pode ser reafirmado na análise e é expresso na existência do tema tradicional numa seção contrastante como na escolha do mesmo título por ambos os autores.

Nota-se, entretanto, um fator determinante para que as obras de Villa-Lobos e Octavio Maul soem tão diferentes. Este fator remete ao uso do enredo implícito no tema tradicional por cada compositor, deflagrando uma estruturação formal distinta em cada caso. Ao explorar uma forma *AB*, Villa-Lobos conferiu um sentido de linearidade à *Ciranda nº 7* relacionando-a ao conto folclórico. O aparecimento sucessivo de elementos sonoros correlacionados à trama - embora se possa considerar essa correlação lacunar e fragmentada - parece fortalecer o aspecto narrativo da obra.

Octavio Maul, por sua vez, optando pela estrutura ternária *ABA'*, conduz seu texto musical de modo mais independente em relação às ações apresentadas pelo enredo da estória. A reapresentação quase literal da seção *A*, se por um lado reforça o contraste com a seção *B*, por outro lado, causa um enfraquecimento da dramaticidade, na medida em que contraria a linearidade da trama: na seção *B* a menina canta seu lamento para depois, na seção *A'*, toda a ação da luta com os pássaros se repetir.

Não cabe, diante das referidas obras, uma atitude de valoração estética. Por outro lado, a confrontação das mesmas sob a ótica da teorização de Zbikowsky (2002) valoriza cada uma nas suas especificidades. A primeira, de 1926, suscita a subjetividade através do apelo à identificação com a criança em estado de desamparo e desespero diante da tarefa impossível imposta por um adulto do qual esperava proteção e cuidado. A segunda, de 1941, parece pensada na perspectiva do narrador que conta a lenda e se coloca na perspectiva daquele que evoca a cantilena de berço para a criança que está prestes a dormir. Propõe uma releitura da



estória infantil assustadora, criando um ambiente distante de fantasia e sonho, nos moldes propostos e cristalizados numa certa época pela cultura.

Percebe-se que os dois compositores possuíam conhecimento prévio da lenda da menina enterrada viva e, foram instigados a compor porque tocados pela mesma. Os *espaços de fusão* na rede de integração conceitual – *CIN* de cada peça - do autor das *Cirandas* e de Octavio Maul, aquele que se prestou a contraponto na empreitada comparativa - vêm desvelar, portanto, algo da individualidade e da personalidade de cada criador na perspectiva de suas correspondências e pontos comuns.

Entre as convergências das obras abordadas, então, revela-se, nos dois casos, a opção pela expressão através de uma peça curta, e eminentemente instrumental. Desta maneira, torna desaconselhável qualquer possibilidade de correlação rigorosa ou pontual de aspectos de cada partitura em si com os termos da narrativa. É na criação de uma atmosfera e na expressão alusiva de emoções e sentimentos que as peças se situam, conduzindo a comunicação de ambos os compositores sensivelmente para o campo da subjetividade poética e da metáfora.

## Referências

### *Bibliografia*

- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- BRANDÃO, José Viera. O nacionalismo na música brasileira para piano. 1949. Tese (para concurso à Livre-Docência de piano)- Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [UFRJ].
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- MIRANDA, Ronaldo. Encarte In: MIGUEL PROENÇA. *As 16 Cirandas de Villa-Lobos*. Piano. Rio de Janeiro: Polygram Discos Ltda, p[1979]. 1 LP. AR 005.
- MIRANDA, Ronaldo. Encarte In: *Miriam Ramos interpreta Octavio Maul..* Piano. Rio de Janeiro: Funarte INM/PROMEMOS, 1986. 1 LP. MMB 86.047.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. “Com Villa-Lobos” (2008). Disponível em [http://estadao.com.br/arteelazer/not\\_art144223,0.htm](http://estadao.com.br/arteelazer/not_art144223,0.htm)>acessado em 21 de dezembro de 2009.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

*Partituras*

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

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas* (Nº 7) “Xô, Xô, Passarinho”. Japão: Editora Kawai, 1987.

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