



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Lucilene Ferreira da Silva

Música tradicional da infância - características, diversidade e importância na
educação musical

Traditional childhood music – characteristics, diversity and importance in music
education

CAMPINAS

2016

Lucilene Ferreira da Silva

Música tradicional da infância - características, diversidade e importância na educação musical

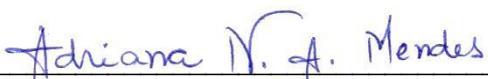
Traditional childhood music - characteristics, diversity and importance in music education

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de mestra em música, área de concentração: Música: Teoria, Criação e Práticas.

Dissertation presented at the Art Institute of Campinas State University as part of the requirements for obtain a master's degree in music, concentration area: Music: Theory, Practice and Creation.

ORIENTADORA: Adriana do Nascimento Araújo Mendes

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA LUCILENE FERREIRA DA SILVA,
ORIENTADA PELA PRF^a DR.^a ADRIANA DO
NASCIMENTO ARAÚJO MENDES.



Adriana do Nascimento Araújo Mendes

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38m Silva, Lucilene Ferreira, 1972-
Música tradicional da infância - características, diversidade e importância na educação musical / Lucilene Ferreira da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Adriana do Nascimento Araújo Mendes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música e crianças. 2. Folclore infantil. 3. Brincadeiras na arte. 4. Música na educação. 5. Música folclórica - Brasil. I. Mendes, Adriana do Nascimento Araújo, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Traditional childhood music - characteristics, diversity and importance in music education

Palavras-chave em inglês:

Music and children

Children - Folklore

Play in art

Music in education

Folk music - Brazil

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Adriana do Nascimento Araújo Mendes [Orientador]

Alberto Tsuyoshi Ikeda

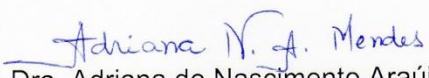
Silvia Cordeiro Nassif

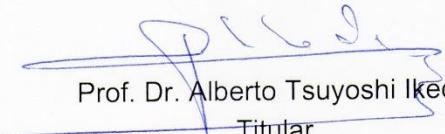
Data de defesa: 31-03-2016

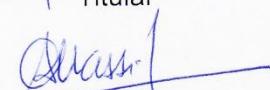
Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Lucilene Ferreira da Silva - RA 153244 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Adriana do Nascimento Araújo Mendes
Presidente


Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Titular


Profa. Dra. Silvia Cordeiro Nassif
Titular

*Dedico este trabalho à minha mãe,
Therezinha Rosa Silva, que como
mãe dedicada e cuidadosa, brincava
e cantava com os filhos, o que
despertou em mim o interesse pela
música e o desejo de dedicar-me à
infância; a Lydia Hortélio, que como
um “espelhinho” me fez enxergar
com os olhos da beleza a cultura do
meu país e universo encantado das
meninas e meninos brasileiros e ao
Julio Bond, grande companheiro na
vida e nas pesquisas.*

AGRADECIMENTOS

A Lydia Hortélio, maior referência desta pesquisa e a grande responsável pelo início e continuidade deste trabalho realizado em favor da música e da infância brasileira.

A todos os informantes da pesquisa de campo pela confiança em compartilhar o melhor de suas infâncias.

A todas as crianças do Brasil e do mundo, que nos moveram a realizar esta pesquisa, em especial às crianças da Oca Escola Cultural, da Casa Redonda Centro de Estudos e da Escola Estadual Esmeralda Becker Freire de Carvalho, que participaram de forma mais próxima e continuada do processo.

A toda a equipe da Oca Escola Cultura e da Casa Redonda Centro de Estudos que há anos experimentam comigo a arte da música e da brincadeira.

À Prof.^ª Adriana Mendes que, com tanto cuidado e respeito, acolheu esta pesquisa.

Ao Prof. Alberto Ikeda pela habitual presteza em colaborar de forma tão positiva com o trabalho.

À Prof.^ª Silvia Cordeiro Nassif pela disponibilidade e contribuição feita através de cada apontamento.

À Prof.^ª Maria Therezinha Ramos Machado, in memoriam, e Prof.^ª Wania Mara Agostini Storolli pelo incentivo ao trabalho e aprendizado ao longo de tantos anos.

Ao Julio Cesar da Rocha Pombo Bond, escudeiro fiel, que herdou do seu avô, o historiador Rocha Pombo, o amor pelo Brasil e pelo povo brasileiro.

À minha querida família, presente em todas as horas.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo organizar, catalogar, classificar e sistematizar um variado repertório da música tradicional da infância brasileira, bem como mostrar suas características, diversidade e a experiência de uma prática em Educação Musical a partir do mesmo. Está pautado em pesquisas de campo realizadas entre 1998 e 2015 em cerca de cento e cinquenta e dois municípios brasileiros; no aprendizado feito através da atuação direta com a pesquisadora e etnomusicóloga Lydia Hortélio desde 1998; bem como em estudos bibliográficos de obras de pesquisadores brasileiros e europeus do final do século XIX à segunda década do século XXI, que incluíram a música tradicional da infância em seus estudos. Os resultados dessa pesquisa correspondem à confirmação da qualidade e riqueza da música tradicional da infância brasileira e das práticas possíveis a partir dela, práticas essas que podem contribuir para uma educação condizente com nossa música e realidade.

Palavras-chave: Cultura infantil; Música tradicional da infância; Educação Musical.

ABSTRACT

This study aims to organize, catalog, classify and systematize a varied repertoire of traditional music of Brazilian childhood and show its characteristics, diversity and experience of a practice in Music Education from the same. It is guided on field-work conducted between 1998 and 2015 in about one hundred fifty-two cities; learning by direct action with the researcher and ethnomusicologist Lydia Hortélio since 1998; as well as bibliographic studies of Brazilian and European researchers from the end of the nineteenth century to the second decade of this century, which included the traditional childhood music in their studies. The results of this study confirm the quality and richness of the traditional music of Brazilian children and possible practices from it that can contribute to a consistent education with our music and reality.

Keywords: Childhood culture; Traditional childhood children's music; Music education.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 –	“A dança da carranquinha”, roda de escolha, Pesqueira - PE, 2013.....	33
Fig. 2 –	“A dança da carranquinha”, roda de escolha, Dom Silvério-MG, 2006.....	34
Fig. 3 –	“A moda da Carrasquinha”, Santo Tirso, Porto, Portugal, 1918.....	35
Fig. 4 –	“Constância”, roda de escolha, Sem Peixe - MG, 2004.....	36
Fig. 5 –	“Constancia”, dança, Douro, Portugal, 1895.....	37
Fig. 6 –	“Seu tenente”, brincadeira de escolha, Joanésia - MG, 2005.....	38
	“Senhor Francisco Bandarra”, canção satírica, Coimbra, Portugal, 1896 -	
Fig. 7 –	1913.....	39
Fig. 8 –	“Nanás, meu menino”, acalanto, Pântano do Sul, Florianópolis-SC, 2005.....	40
Fig. 9 –	“Oh Bento airoso”, canção de Natal, Bragança-Portugal, 1960.....	40
Fig. 10 –	“Uma lavadeira”, canção de Natal, Gameleira-PE, 2011.....	41
Fig. 11 –	“Juliana e Dom Jorge”, romance, Pântano do Sul, Florianópolis-SC, 2005.....	42
Fig. 12 –	“Minha mãe, lá vem o Jorge”, romance, Salvaterra de Magos, Santarém, Portugal, 1964.....	43
Fig. 13 –	“Ó condessa, condessinha”, canção de roda, Paços de Ferreira, Porto, Portugal, 1944.....	44
Fig. 14 –	“Condessinha D’Aragão”, jogo coreográfico, Portugal, 1895.....	45
Fig. 15 –	“Viuvinha”, roda de escolha, Maranhão, 2002.....	47
Fig. 16 –	“Estória de Aninha e o príncipe”, Salvador, 1869.....	48
Fig. 17 –	“O ceguinho”, história, Portugal, 1893.....	49
Fig. 18 –	“Toca José”, roda de movimentação específica, Jaú-SP, 2007.....	50
Fig. 19 –	“Saia bonita”, roda de escolha, Ceará, 1998.....	51
Fig. 20 –	“Tum dum”, fórmula de escolha, Ribeirão Preto-SP, 1980.....	52
Fig. 21 –	“Pum pum”, canto bororo, 1980.....	52
Fig. 22 –	“Abiscatunga”, trava-língua, Leme-SP, 2013.....	53

Fig. 23 –	“Sapo cururu”, acalanto, Dom Silvério-MG, 1998.....	54
Fig. 24 –	“Sururu”, acalanto, Dom Silvério-MG, 1998.....	54
Fig. 25 –	“Sai, ô piaba”, roda de escolha, Maranhão, 2006.....	55
Fig. 26 –	“Lá vai o pião a rodar”, roda de escolha, Salvador - BA, 2006.....	56
Fig. 27 –	“Meu brinquinho de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Ubiratã-PR, 2007	57
Fig. 28 –	“Brinquinho de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Pesqueira- PE, 2013.....	57
Fig. 29 –	“Meus brinquinhos de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Serrinha-BA, 1906.....	58
Fig. 30 –	“Pomponeta”, fórmula de escolha, Presidente Bernardes-SP, 2005.....	59
Fig. 31 –	“Unidu, poni, poni, seritana”, fórmula de escolha, Rio de Janeiro, 2006.....	60
Fig. 32 –	“A mão direita”, roda de escolha, Ocauçu-SP, 2006.....	61
Fig. 33 –	“A ma main droite”, roda de escolha, França, 1870.....	61
Fig. 34 –	“Eu sou pobre, pobre, pobre”, brincadeira de escolha, Dom Silvério-MG, 1998.....	62
Fig. 35 –	“La bela polenta”, roda de movimentação específica, João Monlevade-MG, 2006.....	63
Fig. 36 –	“Trindindina”, brinco, São Paulo-SP, 2007.....	64
Fig. 37 –	“Duérmete, mi niño”, acalanto, Havana - Cuba, 2011.....	65
Fig. 38 –	“Dorme, menino”, acalanto, Arapiraca - AL, 2007.....	65
Fig. 39 –	“Ispeco tube”, brincadeira de mão, Rio de Janeiro - RJ, 2006.....	66
Fig. 40 –	“Ispeice Julia”, brincadeira de mão, São Paulo - SP, 2012.....	67
Fig. 41 –	“Parara, parati”, brincadeira de mão, João Monlevade - MG, 1998.....	68
Fig. 42 –	“Adiamanti”, brincadeira de mão, Bairro Pinheiros, São Paulo - SP, 2010.....	69
	“Adiamanti”, brincadeira de mão, Bairro Vila Mariana, São Paulo - SP,	
Fig. 43 –	2012.....	70
Fig. 44 –	“Ai uantiu celou”, brincadeira de mão, João Monlevade - MG, 1998.....	71

Fig. 45 –	“Tri-ci-lô-me-lo”, brincadeira de mão, Carapicuíba-SP, 2004.....	72
Fig. 46 –	“Trici caneta”, brincadeira de mão,Carapicuíba-SP, 2003.....	73
Fig. 47 –	“Papai Ferreira”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.....	74
Fig. 48 –	“Popeye Ferreira”, brincadeira de mão, Morro de São Paulo-BA, 2006.....	75
Fig. 49 –	“Bate máster som”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.....	76
Fig. 50 –	“Ô, lê lê, calanguiê”, brinco, Pesqueira-PE, 2013.....	77
Fig. 51 –	“Ciganinha”, roda de movimentação específica, Joanésia-MG, 2009.....	78
Fig. 52 –	“Samba lê lê””, brincadeira de roda, João Monlevade-MG, 1998.....	79
Fig. 53 –	“Dum, dum”, fórmula de escolha, Barretos-SP, 1965.....	82
Fig. 54 –	Espectograma de frequência da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”.....	82
Fig. 55 –	Informações da frequência da primeira sílaba da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”.....	83
Fig. 56 –	“Folhinha de abacate”, fórmula de escolha, João Monlevade-MG, 1998.....	83
Fig. 57 –	“Balança caixão”, parlenda de esconde-esconde, João Monlevade- MG, 1998.....	84
Fig. 58 –	“Fui na lata de biscoito” fórmula de escolha, Xique-Xique-BA.....	84
Fig. 59 –	Trecho da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”, João Monlevade-MG, 1998.....	84
Fig. 60 –	Trecho da parlenda de brincadeira de corda “Cavalaria americana”,Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.....	85
Fig. 61 –	Trecho da parlenda de brincadeira de mão “Dom Frederico”, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2007.....	85
Fig. 62 –	Trecho da fórmula de escolha “O porquinho foi pra escola”,Carapicuíba, São Paulo-SP, 2003.....	85
Fig. 63 –	“Copo de leite”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2003.....	85
Fig. 64 –	“A corrente que mata a gente”, brincadeira de pega-pega, João Monlevade- MG, 1998.....	86
Fig. 65 –	“Uma, duna, tena, catena”, mnemonica”, Vassouras-RJ, 2012.....	86
Fig. 66 –	“Serra, serra, serrador”, brinco, João Monlevade – MG, 1998.....	86

Fig. 67 –	“Fui na loja da Chiquinha”, fórmula de escolha, Maranhão, 2002.....	87
	“Uma velha, muito velha”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo- SP,	
Fig. 68 –	2004.....	87
	.	
Fig. 69 –	“Uma, duas angolinhas”, brinco, Campinas-SP, 2013.....	88
	.	
Fig. 70 –	“Amanhã é domingo”, parlenda cumulativa, João Monlevade-MG, 1998.....	90
	.	
Fig. 71 –	“História da missonga”, trecho de história”, Pesqueira-PE, 2013.....	91
	.	
Fig. 72 –	“Adoleta”, brincadeira de movimentação específica, Bairro Perus, São Paulo- SP, 2006.....	91
	.	
Fig. 73 –	“Cona badabadá”, brincadeira de mão, Buenos Aires-Argentina, 2009.....	92
	“Quando eu digo A”, brincadeira de mão, Carapicuíba, São Paulo-SP,	
Fig. 74 –	2004.....	93
	.	
Fig. 75 –	“Cadê o toucinho”, brinco, João Monlevade-MG, 1998.....	94
	.	
Fig. 76 –	“História do toco de pau”, Joanésia-MG, 2007	95
	.	
Fig. 77 –	“Joquem-pô”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.....	96
	.	
Fig. 78 –	“Yanken pon”, brincadeira de correr, Japão, 2006.....	96
	.	
Fig. 79 –	“Dom, dom baby”, brincadeira de mão, São Paulo, 2006.....	97
	.	
Fig. 80 –	“Coca-cola”, fórmula de escolha, Guaiú, Porto Seguro-BA, 2004.....	98
	.	
Fig. 81 –	“Uma, duna, tena, catena”, mnemonia, Vassouras-RJ, 2012.....	99
	.	
Fig. 82 –	“O que é isso?”, parlenda, João Monlevade-MG, 1999.....	100
	.	
Fig. 83 –	“Catibiri”, parlenda, São Paulo-SP, 2007.....	100
	.	
Fig. 84 –	“Quem cochicha”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	101
	.	
Fig. 85 –	“Galinha que cisca muito”, trava-língua, Parauapebas-PA, 2002.....	102
	.	
Fig. 86 –	“Cafifa erra”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	103
	.	
Fig. 87 –	“São longuinho”, parlenda, João Monlevade- MG, 1998.....	103
	.	
Fig. 88 –	“Enganei um bobo”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	104
	.	
Fig. 89 –	“Seu ratinho”, parlenda, Guarulhos-SP, 1999.....	104

Fig. 90 –	“Sol e chuva”, parlenda, João Monlevade – MG, 2007.....	105
Fig. 91 –	“Belém, Belém”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	106
Fig. 92 –	“Entrou pelo poleiro dos pintos”, fórmula de terminação de história, Joanésia- MG, 2006.....	106
Fig. 93 –	“Meio dia”, parlenda, Rio de Janeiro-RJ, 2008.....	107
Fig. 94 –	“Vaca amarela”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	108
Fig. 95 –	“Saiu do ar”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	109
Fig. 96 –	“Santa Luzia”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	110
Fig. 97 –	“Bem me quer”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.....	110
Fig. 98 –	“O que é que foi”, parlenda, Guarulhos-SP, 1999.....	111
Fig. 99 –	“Um mororó cinzento”, adivinha, Maranhão, 2012.....	111
Fig. 100 –	“Lacin vermelho”, brincadeira de mão, Olinda-PE, 2004.....	112
Fig. 101 –	“Maria Madalena, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2008.....	114
Fig. 102 –	“Dorme Neném”, acalanto, Pesqueira – PE, 2013.....	116
Fig. 103 –	“ Maria as cadeira”, brinco, Gandu-BA, 2009.....	117
Fig. 104 –	“Cadeirinha de algodão”, brinco, Aracaju-SE, 1998.....	118
Fig. 105 –	“História de uma bodinha”, Maranhão, 2002.....	119
Fig. 106 –	“Peregrina”, roda de escolha, Montes Claros-MG, 2007.....	120
Fig. 107 –	“O camaleão”, brincadeira de escolha, Carolina-MA, 2002.....	121
Fig. 108 –	“A linda rosa juvenil”, roda dramática, João Monlevade-MG, 1998.....	122
Fig. 109 –	“Linda pastora”, roda de movimentação específica, Registro-SP, 2007.....	123
Fig. 110 –	“Ciranda, cirandinha”, roda de verso, João Monlevade-MG, 1998.....	124
Fig. 111 –	“Dalina”, roda de verso, Francisco Badaró-, Vale do Jequitinhonha-MG, 2004.....	126
Fig. 112 –	“Bico siririco”, fórmula de escolha, Ibirapitanga-BA, 2006.....	128

Fig. 113 –	“A pedrinha vai”, brincadeira de movimentação específica, Governador Valadares-MG, 2009.....	131
Fig. 114 –	“Pic gá”, brincadeira de movimentação específica, Campinas-SP, 2006.....	132
Fig. 115 –	“Acentopi”, brincadeira de movimentação específica, Garça-SP.....	133
Fig. 116 –	“O bimbolo da cruz”, brincadeira de movimentação específica, Garça-SP, 2006.....	134
Fig. 117 –	“Passa, passa cavaleiro”, brincadeira de movimentação específica, Araraquara-SP, 2010.....	135
Fig. 118 –	“Chicotim queimado”, brincadeira de movimentação específica, Guaiú, Porto Seguro-BA, 2004.....	136
Fig. 119 –	“Sapo, sapinho”, brincadeira de corda, Carapicuíba-SP, 2003.....	137
Fig. 120 –	“Areia no fundo do mar”, brincadeira de corda, Campina Grande-PB, 2006....	139
Fig. 121 –	“Trepei na roseira”, brincadeira de corda, Joanésia-MG, 2013.....	140
Fig. 122 –	“Topê, topada”, brincadeira de mão, Arapiraca-AL, 2007.....	142
Fig. 123 –	“Dom Frederico”, brincadeira de mão, Carapicuíba-SP, 2004.....	143
Fig. 124 –	“Uma ré”, brincadeira de mão, São Gabriel-BA, 2009.....	147
Fig. 125 –	“Pare bola”, parlenda de brincadeira com bola, João Monlevade-MG, 1998....	148
Fig. 126 –	“Ordem, seu lugar”, parlenda de brincadeira com bola, João Monlevade-MG, 1998.....	149
Fig. 127 –	“Maê”, amarelinha, Carapicuíba-SP, 2004.....	151
Fig. 128 –	“Meia-lua”, parlenda usada na amarelinha, Campo Grande-MS, 2005.....	152
Fig. 129 –	“Ono um”, brincadeira de elástico, Ubaitaba-BA, 2013.....	153
Fig. 130 –	“Moranguinho”, brincadeiras de elástico, Carapicuíba-SP, 2013.....	154
Fig. 131 –	“Balança caixão”, esconde-esconde, João Monlevade-MG, 1998.....	155
Fig. 132 –	“Pic salva”, esconde-esconde, Carapicuíba-SP, 2013.....	156
Fig. 133 –	“Pega-pega corrente”, João Monlevade-MG, 1998.....	157
Fig. 134 –	“Uma velha, muito velha”, fórmula de escolha usada no pega-pega, Carapicuíba-SP, 2004.....	158
Fig. 135 –	Quesionário da pesquisa de campo - cultura infantil e música tradicional da infância.....	161

Fig. 136 –	Páginas do diário de bordo 2007 das pesquisas de campo de Lucilene Silva.....	162
Fig. 137 –	Minutagem de algumas fitas de vídeo das pesquisas de campo realizadas por Lucilene Silva em 2005, 2007 e 2009.....	162
Fig. 138 –	Minutagem de algumas fitas de vídeo das pesquisas de campo realizadas por Lucilene Silva em Carapicuíba-SP em 2004.....	163
Fig. 139 –	Catalogação de brincadeiras da informante Lucilene Silva, 1972, João Monlevade-MG.....	163
Fig. 140 –	Porcentagem de brincadeiras cantadas, ritmadas e silentes da informante Lucilene Silva, 1972.....	164
Fig. 141 –	Catalogação de brincadeiras da informante Therezinha Roza Silva, 1932, Dom Silvério-MG.....	165
Fig. 142 –	Porcentagem de brincadeiras cantadas, ritmadas e silentes da informante Therezinha Roza Silva, 1932.....	165
Fig. 143 –	Trecho da transcrição das entrevistas dos informantes Therezinha Roza Silva, 1932, e Joaquim Ferreira da Silva, 1929, realizadas em João Monlevade-MG em janeiro de 2006.....	166
Fig. 144 –	Caderno 1 de estudos de transcrições da música tradicional da infância, pp. 89 e 90.....	167
Fig. 145 –	Arquivo de catalogação das transcrições feitas por Lucilene Silva.....	167
Fig. 146 –	Registro do percurso da pesquisa de campo de Lucilene Silva, 1998-2007.....	170
Fig. 147 –	Registro do percurso da pesquisa de campo de Lucilene Silva, 2008-2015.....	171
Fig. 148 –	Pesquisa de campo, Dom Silvério-MG, 1998: encontro da informante Therezinha Roza Silva, 1932, e sua comadre Ercília, 1910, realizado com a finalidade de registro de suas memórias da infância.....	172
Fig. 149 –	“Escravos de Jó”, encontro de formação de educadores com a participação de Lydia Hortélio. Pesquisa de campo, Serra Pelada-PA, 2002.....	172
Fig. 150 –	“Piriquitim Maracanã”. Encontro de formação de educadores com a participação de Lydia Hortélio. Pesquisa de campo, Serra Pelada-PA, 2002.....	172
Fig. 151 –	“Cata-vento de palha de buriti”. Pesquisa de campo, Alcântara-MA, 2002.....	172
Fig. 152 –	“Adoleta”. Pesquisa de campo, João Monlevade-MG, 2003.....	173
Fig. 153 –	“Pique altinha”. Pesquisa de campo, João Monlevade-MG, 2003.....	173

- Fig. 154 –** Carrinho de madeira, Santa Isabel-MG. Pesquisa de campo, Vale do Jequitinhonha-MG, 2004..... 173
- Fig. 155 –** Roda de verso, Francisco Badaró, comunidade São João de Baixo. Pesquisa de campo, Vale do Jequitinhonha-MG, 2004..... 173
- Fig. 156 –** “Ex”, variante da amarelinha, Amantani-Peru. Pesquisa de campo Peru 2005.. 173
- Fig. 157 –** “Cabo-de-guerra”realizado ao final de uma brincadeira de movimentação específica, distrito de Chinchoro-Peru. Pesquisa de campo Peru 2005..... 173
- Fig. 158 –** “Laranja madura”, comunidade Gamboa de Cima, Morro de São Paulo-BA. Pesquisa de campo 2006..... 174
- Fig. 159 –** “Abalou do meio”, comunidade Gamboa de Cima, Morro de São Paulo-BA. Pesquisa de campo 2006..... 174
- Fig. 160 –** Dona Ilda Martinha Vieira, 1923, informante da comunidade de pescadores, Pântano do Sul, Florianópolis-SC. Pesquisa de campo 2007..... 174
- Fig. 161 –** informante dona Ema Jocelina Martins, 1939, comunidade de pescadores, Pântano do Sul, Florianópolis-SC. Pesquisa de campo 2007..... 174
- Fig. 162 –** Crianças da comunidade Sítio Fernandes, Arapiraca-AL. Pesquisa de campo Alagoas, 2007..... 174
- Fig. 163 –** Crianças da comunidade Cipó, Igreja Nova-AL. Pesquisa de campo Alagoas, 2007..... 174
- Fig. 164 –** Feira de Serrinha. Pesquisa de campo Serrinha-BA, 2008..... 175
- Fig. 165 –** Brincadeira de elástico na feira de Serrinha. Pesquisa de campo Serrinha-BA, 2008..... 175
- Fig. 166 –** “Xote, xote”, roda de movimentação específica ensinada por dona Nazinha, 1949, e outras informantes. Pesquisa Ipoema-MG, 2009..... 175
- Fig. 167 –** Dança do pau-de-fita que acontece no final do pastoril. Pesquisa Ipoema-MG, 2009..... 175
- Fig. 168 –** “Trompo”, Havana-Cuba. Pesquisa de campo Cuba, 2011..... 175
- Fig. 169 –** “Futebolito”, Havana-Cuba. Pesquisa de campo Cuba, 2011..... 175
- Fig. 170 –** Senhor Valter do Prado Mendonça, 1948, artesão de barquinhos. Pesquisa de campo Mangue Seco-SE, 2012..... 176
- Fig. 171 –** Informante dona Railda Hipólito dos Santos, 1958. Pesquisa de campo Mangue Seco-SE, 2012..... 176

- Fig. 172 –** “Seu mourão da Cruz”, crianças da Oca Escola Cultural. Pesquisa de campo Carapicuíba-SP, 2013..... 176
- Fig. 173 –** “Sete pedras”, informante Aliane Lindolfo da Silva, 1971, ensina a brincadeiras das pedrinhas para crianças da Oca Escola Cultural. Pesquisa de campo Carapicuíba-SP, 2013..... 176
- Fig. 174 –** “Gata pintada”, crianças da Oca Escola Cultural. Pesquisa de campo Carapicuíba-SP, 2013..... 176
- Fig. 175 –** Brincadeiras registradas por Béla Bartók e Zoltán Kodály em Debrecen, Nyulas (Hajdú) e Karád, Somogy, Hungria em 1950..... 179
- Fig. 176 –** Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico..... 180
- Fig. 177 –** Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico..... 180
- Fig. 178 –** Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico..... 181
- Fig. 179 –** Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico..... 181
- Fig. 180 –** Relatório diário de aula, Lucilene Silva, 20/03/2003..... 187
- Fig. 181 –** Registro da brincadeira de elástico “Macarronada” realizado em 2003 por Haiesca Martins, 1989..... 188
- Fig. 182 –** “Copo de leite”, Oca Escola Cultural 2013..... 191
- Fig. 183 –** “Seu mourão da Cruz”, Oca Escola Cultural 2014..... 191
- Fig. 184 –** “A corrente que pega a gente” Oca Escola Cultural 2015..... 192
- Fig. 185 –** “Dona mariquinha”, Oca Escola Cultural 2014..... 192
- Fig. 186 –** “O porquinho foi pra escola”, Oca Escola Cultural 2013..... 193
- Fig. 187 –** Aula de percussão brasileira com crianças da Oca Escola Cultural, Carapicuíba-SP..... 193
- Fig. 188 –** Aula de percussão brasileira com crianças da Oca Escola Cultural, Carapicuíba-SP..... 193

Fig. 189 –	Aula de leitura e escrita musical com crianças da Oca Escola Cultural, Carapicuíba - SP.....	194
Fig. 190 –	Aula de leitura e escrita musical com crianças da Oca Escola Cultural, Carapicuíba - SP.....	194
Fig. 191 –	Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.....	194
Fig. 192 –	Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.....	194
Fig. 193 –	Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.....	195
Fig. 194 –	Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.....	195
Fig. 195 –	Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.....	195

SUMÁRIO

<i>Introdução.....</i>	21
<i>Capítulo 1 - Cultura Infantil.....</i>	23
<i>Capítulo 2 - Música tradicional da infância, características e diversidade.....</i>	31
2.1. Brincadeiras Cantadas	31
2.2. Brincadeiras Ritmadas	81
2.3. Gêneros da música tradicional da infância.....	115
2.3.1 Acalantos	115
2.3.2 Brincos.....	116
2.3.3 Contos tradicionais	118
2.3.4 Brincadeiras de roda	119
2.3.4.1 Rodas de escolha	120
2.3.4.2 Rodas dramáticas	121
2.3.4.3 Rodas de movimentação específica	122
2.3.4.4 Rodas de verso	124
2.3.5 Fórmulas de escolha	127
2.3.6 Brincadeiras de movimentação específica	130
2.3.7 Brincadeiras de corda	137
2.3.8 Brincadeiras de mão	141
2.3.9 Brincadeiras com bola	148
2.3.10 Amarelinhas e brincadeiras de elástico	150
2.3.11 Esconde-esconde e pega-pega	154
2.4. Metodologia, percurso e documentação da pesquisa.....	160
2.5. Sistematização do repertório.....	178
<i>Capítulo 3 - Música tradicional da infância e educação musical.....</i>	186
<i>Resultados.....</i>	190

O homem só é inteiro quando brinca.

Schiller

INTRODUÇÃO

Uma experiência em educação musical iniciada em 1996 nos colocou em contato com as diversas metodologias/pedagogias de educação musical, desenvolvidas em países europeus: Dalcroze, Kodály, Willems e Orff; no Japão, Suzuki e no Canadá, Schafer, métodos esses que se tornaram referências em seus países de origem e foram adaptados em outros países do mundo, entre eles o Brasil. Conhecê-los nos possibilitou: ver a importância que diversos desses estudiosos deram à música tradicional e à produção musical de seus lugares de origem; conhecer as formas como integraram escuta, corpo, voz e movimento, privilegiando o fazer musical através dos métodos ativos; saber sobre a visão que alguns tinham da educação musical como um direito de todos.

Ao mesmo tempo em que o contato com essas metodologias nos ajudou a desenhar um roteiro de práticas mais significativas na educação musical, ajudou-nos também a melhor refletir sobre essas práticas e a analisar com mais cuidado o repertório frequente na educação musical de crianças brasileiras:

- Comumente baseado em traduções ou reproduções de exemplos musicais estrangeiros que aqui chegaram juntamente com as metodologias;
- Textos muitas vezes desinteressantes, aquém da criatividade das crianças e muitas vezes trazendo temas do mundo adulto ou distantes da realidade da maioria das crianças brasileiras;
- Melodias e acompanhamentos musicais muitas vezes simplistas e díspares à tessitura vocal infantil;
- Reproduções da música estrangeira e de massa.

Tais questionamentos também nos levaram a procurar o Brasil nessas metodologias importadas, a refletir e repensar a educação musical brasileira e a buscar a infância num universo adulto travestido de criança. Nessa busca encontramos Lydia Hortélio¹, que afirma:

[...] A Música Tradicional da Infância, é uma música para ser brincada. É brincando que as cantigas dos brinquedos tomam vida e, dito ao contrário, é a música de cada brinquedo cantado ou ritmado que move a ação específica de cada um destes fatos culturais.

A música tradicional da infância é a nossa língua materna musical. [...] A prática dos Brinquedos Cantados propicia o desenvolvimento do sentimento de origem, do sentido de pertencimento, e nutre o húmus da identidade cultural. A força de afirmação de um Povo depende do exercício de sua Cultura, do conhecimento de sua história, e pressupõe amplo e detalhado esforço em busca de sua identidade. Os Brinquedos com Música se constituem como

¹Nasceu em Salvador, em 1932. Formação em Música: Piano, Educação Musical, Etnomusicologia. Estudos no Brasil, Alemanha, Portugal e Suíça. Dedica-se à pesquisa e ao ensino de Cultura Infantil e Música Brasileira. Participa de projetos de Educação na busca de favorecer a inteireza e o movimento da Criança. Criou a Casa das 5 Pedrinhas..., um lugar de Brinquedo, de vivência, documentação, estudo e irradiação de Cultura da Criança. Publicações: *História de uma manhã*, *O presépio ou o Baile de Deus Menino: um Natal brasileiro*, além de artigos e entrevistas em jornais, revistas e na internet; CDs: *Abra a Roda*, *tindôlê lê, Ô, Bela Alice...* e *Céu, Terra, 51!* Participação nos filmes: *O quintal das crianças*, um documentário sobre Criança/Brinquedo/Natureza, *Mitã: uma poética da infância*, inspirado em Fernando Pessoa e Agostinho da Silva, e *Tarja branca- a revolução que faltava*, documentário sobre o fenômeno lúdico na Infância e na Cultura Popular.

instrumento, o mais delicado, e alavanca preciosa neste processo, o qual nos poderá conduzir, inclusive, ao encontro com outras Culturas e à construção do tributo que devemos à Humanidade, como Povo e como membros que somos da família humana em sua inumerável diversidade. (HORTÉLIO, 2012, p. 1 e 2)

Os conceitos trazidos por Lydia Hortélio e o aprendizado feito com ela a partir da prática de repertório sinalizou que o que buscávamos estava ali contido nas brincadeiras, trazendo: o corpo, o movimento e a música; o Brasil, com todos os seus sotaques e molejos; a poesia composta pela espontaneidade, integridade e beleza das crianças; o fazer musical com alegria em busca de desafios. Este saber nos impulsionou a colocar o pé na estrada para aprender diretamente com os meninos e meninas do Brasil e para experimentar essa música brincada. Tal experiência nos presenteou com um repertório infinitamente grande e belo, que representa os mais diversos tipos de brincadeiras de muitos lugares, gerações e pessoas. Mostrou-nos uma música coletiva e participativa, que representa uma das formas de expressão e aprendizado das crianças entre elas mesmas e que se apresenta como um precioso material musical infinitamente necessário para a infância.

O processo e resultado dessa trajetória e prática são os pontos principais desta dissertação, que está subdividida em três capítulos. O primeiro capítulo trata das terminologias e conceitos de cultura infantil e do brincar, apresentados por vários autores e da universalidade dessa prática, bem como sua relação com aspectos sociais. O segundo capítulo aborda a música tradicional da infância brasileira, sua classificação, origem, características e influências. Apresenta também uma sistematização do repertório coletado nesta pesquisa. O terceiro apresenta uma experiência em educação musical baseada na música tradicional da infância e os resultados dessa experiência pautada na escuta, registro, valorização de saberes do outro e do entorno, criação, compartilhamento das experiências e repertório e fazer musical.

Os estudos aqui apresentados correspondem ao resumo de dezoito anos de pesquisa em cerca de cento e cinquenta e dois município de Norte a Sul do Brasil e sinalizam quão vasta e preciosa é a nossa música tradicional da infância e o quanto há por ser feito com relação à pesquisa e estudo da mesma, o que nos leva a continuar na expectativa de: ampliar o aprendizado sobre essa ciência da infância, aprofundar as investigações acerca das possibilidades de sua inserção na educação musical e analisar as suas transformações nas últimas décadas.

CAPÍTULO 1

CULTURA INFANTIL

No Brasil, o repertório tradicional da infância tem sido denominado cultura infantil ou cultura da criança, termos que vêm sendo disseminados nas últimas décadas pela pesquisadora Lydia Hortélio, grande estudiosa do tema na atualidade. Com formação no Brasil, Alemanha, Portugal e Suíça, dedica-se à pesquisa e difusão da cultura da criança, música tradicional da infância e música brasileira, em particular das manifestações musicais da zona rural do município de Serrinha-BA, com pesquisas desde 1968. Segundo Lydia, “Cultura Infantil corresponde ao acervo das experiências em plenitude e liberdade do Ser-Humano-Ainda-Novo. Este acervo forma um corpo de conhecimento – um conhecimento com o corpo que transmigra de geração em geração para além das fronteiras e das idades e chega até nós, tão simplesmente, através dos Brinquedos de Criança” (HORTÉLIO, 2012).

Nas décadas de 1940, Florestan Fernandes, em pesquisas sobre os grupos infantis paulistanos chamados “trocínhas”, já utilizava a expressão cultura infantil para denominar os elementos culturais exclusivos das crianças:

Cultura Infantil aqui significa o mesmo que folclore infantil [...] Talvez a expressão cultura infantil seja melhor como item, não só porque tem mais ênfase que folclore infantil, mas porque parece dar ideia da ligação íntima com os grupos infantis, o que é certo e gostaríamos de ressaltar (FERNANDES, 1947, p. 34).

Existe uma cultura infantil – uma cultura constituída de elementos culturais quase exclusivos dos imaturos e característicos por sua natureza lúdica atual. Esses elementos são folclóricos e passaram aos grupos infantis muito remotamente. Há uma cultura infantil, cujo suporte social consiste nos grupos infantis, em que as crianças adquirem, em interação, os diversos elementos do folclore infantil (FERNANDES, 1947, p. 35).

Veríssimo de Melo, 1985, e Henriqueta Rosa Fernandes Braga, 1970, utilizavam a expressão folclore infantil. Esta expressão caiu em desuso nas últimas décadas e a justificativa do pesquisador Alberto Ikeda sobre o motivo do desuso da palavra folclore e a substituição dela por cultura popular, pode também justificar a substituição de folclore infantil por cultura da infância:

A expressão folclore foi deixando de ser utilizada e substituída por cultura popular porque estava muito vinculada a uma visão política mais conservadora e nacionalista e associada a uma perspectiva descontextualizada de conhecimento das expressões culturais. Assim,

sociólogos e antropólogos historicamente criticam aqueles folcloristas que estudam e valorizam mais as formas culturais em si, sem considerarem os contextos sociais que geram essas manifestações (IKEDA, 2012, p. 7).

Pesquisadores americanos como Shirley R. Steinberg, Joe L. Kincheloe, Henry A. Giroux, Eleanor Blair Hilty, Douglas Kellner, Eugene F. Provenzo Jr., Peter McLaren e Janet Morris, no livro *Cultura infantil - A construção corporativa da infância*, utilizam a expressão cultura da infância para denominar toda produção cultural direcionada à criança, sejam programas de tevê, cinema, videogames, música, livros, revistas, brinquedos, brincadeiras, entre outros, e, para indicar o repertório de brincadeiras da tradição, utilizam a expressão cultura popular das crianças:

O estudo da cultura popular das crianças não proporciona apenas *insights* na consciência infantil, mas também fornece novas visões da cultura em geral. A cultura infantil, neste contexto, revela inadvertidamente, num nível bem básico, o que está nos perturbando no nosso quotidiano, quais irritações habitam no nível do nosso subconsciente individual e coletivo (STEINBERG, 2004, p.18).

Ainda com relação a nomenclaturas, diferentemente do que ocorre entre as principais línguas europeias - que têm uma unidade terminológica no que tange à denominação do repertório da infância: *jugar* em espanhol, *to play* em inglês, *spielen* em alemão, *jouer* em francês -, no Brasil são utilizados termos distintos para definir jogar e brincar. Jogar se relaciona às brincadeiras de competição e regra, como o jogo das cinco pedrinhas, pião, bolinha de gude, tabuleiro, cartas, bola, entre outras. Brincar - termo de origem latina que vem da palavra *vincio*: ligar, prender, unir, cativar; e *vinculum*: laço² - é conjugado com as demais brincadeiras, como boneca, carrinho, casinha, corda, faz de conta, roda, mão etc. - brincar de boneca, brincar de carrinho...

O brincar tem sido abordado por muitos pesquisadores que afirmam a sua importância: “O brincar é um pré-exercício de funções necessárias para a vida adulta”(GROOS, 1901); “O brincar é uma atividade voluntária, segundo regras livremente consentidas, acompanhada de um sentimento de tensão, de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana” (WINNICOTT, 1975);“O brincar parte da inteligência da criança porque representa a assimilação funcional ou reprodutiva da realidade segundo cada etapa evolutiva do indivíduo”(PIAGET, 1978); “O brincar é experiência criativa, uma forma básica de viver. O homem só é inteiro quando brinca”(SCHILLER, 1995); O brincar é uma ação limitada no tempo e no espaço, onde predominam divertimento, vivacidade e liberdade”(HUIZINGA, 2003). No Brasil, a pesquisadora o define como “A língua da criança, sua maneira de ser, de configurar suas necessidades de crescimento e sentir a expansão de sua consciência”(HORTÉLIO, 2012). O que é corroborado pelas afirmações de:

² Dicionário Houaiss da língua portuguesa, pp. 514 e 2862.

Florestan Fernandes:

O brincar possibilita uma educação da criança, entre as crianças e pelas crianças. A criança é modelada, é formada, também através dos elementos da cultura infantil, pois estes elementos, simbolicamente, põem-na em contato direto com os valores da sociedade. É uma integração da criança ao sistema de valores do grupo, consistindo, porém, numa espécie de imersão no espírito dos antepassados (FERNANDES, 1946, p. 40).

L. da Câmara Cascudo:

[...] a brincadeira é o processo iniciador do menino. Ensina-lhe as primeiras normas da vida, acomoda-o na sociedade, revela-lhe os princípios vivos do homem, sacode-lhe os músculos, desenvolve-lhe o sistema nervoso, acentua-lhe a decisão, a rapidez do conhecimento, põe-lhe ao alcance o direito do comando, da improvisação, da criação mental. Espécie de lâmpada de Aladino, o brinquedo se transforma nas mãos da criança numa diversidade incontável, imprevista e maravilhosa. Esse poder da inteligência infantil materializar a imaginação no imediatismo da forma sensível será tanto mais ajustador do menino no mundo social, quanto mais espontâneas tenham sido as aproximações entre a criança e o seu universo pequenino. (CASCUDO, 1976, p. 145)

Pesquisas comprovam que o brincar é milenar, universal e constitui representações de diferentes aspectos das sociedades nas quais se desenvolveram ou se integraram. Segundo Huizinga, “O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta pressupõe sempre a sociedade humana” (HUIZINGA, 2012, p. 3). Orestes Plath afirma que muitos brinquedos e brincadeiras são reminiscências de antigos rituais mágicos e religiosos. As bonecas, no antigo Egito, Roma e Grécia, representaram figuras das divindades. Seu tamanho reduzido permitia transportá-las facilmente cada vez que o clã mudava de habitação. Também foram utilizadas como talismãs e símbolos, atribuindo-se a elas poderes, em especial da fertilidade. O balanço está relacionado a ritos religiosos, era uma cerimônia através da qual se libertavam as almas do purgatório. Como uma cerimônia de colheita, gregos e romanos acreditavam que quanto mais alto subisse o balanço, mais alto cresceria o arroz. A amarelinha³, para alguns estudiosos, representa o progresso da alma desde a terra até o céu, já que o nome dado à última casa, “céu”, se refere ao paraíso. Outros consideram que sua origem está nas antigas práticas astrológicas: as doze casas correspondem aos doze signos do zodíaco e a pedra representa o sol. Um dos desenhos mais antigos que se conhece está gravado no chão do Fórum de Roma. O pião⁴, a princípio, fez parte de um instrumento que se utilizava para obter fogo mediante a fricção de um

³Brincadeira que consiste em saltar desenhos horizontais e verticais riscados no chão.

⁴ Brinquedo de madeira, de forma cônica, com uma cabeça e uma ponta de ferro, na qual se enrola uma corda que o fará rodar.

eixo vertical, com uma madeira horizontal. O pião pequeno, acionado através da fricção dos dedos, denominado “piorra” no Brasil, era utilizado pelos magos para girar sobre os oráculos. As cinco pedrinhas⁵, jogadas na Grécia antiga e Roma com ossos retirados das patas dos animais, astrágalos de carneiro, vêm de práticas divinatórias, como instrumentos de consulta aos deuses pelos sacerdotes. Nesses rituais, os astrágalos eram lançados ao acaso e, de acordo com a posição em que caíam, respondiam às perguntas feitas⁶.

[...] E sabe-se, que se poderia ir ainda mais longe, porque, além das palavras há gestos, e a criança continua em nossos dias em seus brinquedos de “cara e coroa” aos antigos ritos de adivinhação, como nas rodas, o balanço, a cabra cega, cerimônias giratórias da mais alta antiguidade. Mas, as significações antigas desapareceram, e agora, aqui, se quisermos compreender as novas funções do folclore infantil, precisaremos estudar o grupo de brinquedo como grupo social, sua natureza e seu papel (BASTIDE, Roger. In: FERNANDES, 1947, p.14).

A permanência desse repertório no imaginário e cotidiano dos brasileiros, principalmente do interior e áreas rurais, pode ser comprovada através da comparação de pesquisas feitas nas últimas duas décadas, com pesquisas do final do século XIX à segunda década do século XXI:

- Sílvio Romero (1851-1914) realizou um estudo sobre a poesia popular no Brasil, incluindo a poética das brincadeiras tradicionais, porém sem as transcrições musicais(1883);
- Guilherme Melo (1867-1932) mencionou as cantigas de roda, cantigas de berço e histórias em seus estudos sobre a música no Brasil(1908);
- Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921) dedicou-se à coleta e estudo do folclore infantil reunindo-os nas seguintes publicações: *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil* (1907), *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e *Provérbios populares, máximas e observações usuais* (1917);
- Frei Pedro Sinzig (1876-1952) coletou inúmeras canções tradicionais brasileiras de diversas manifestações, incluindo canções da infância(1938);
- Ester Pedreira (1885-198?), realizou o registro de canções de informantes nascidos entre 1813 e 1950, catalogadas por ela na Bahia, entre contos e canções de ninar, brinquedos e cantigas de roda, sambas, lundus, toadas e quadras (1978);
- Mário de Andrade (1893-1945) escreveu um artigo sobre a influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil (1929);

⁵ Jogo com pedras que consiste na formação de figuras a partir do arremesso das pedras para o alto sem deixá-las cair no chão.

⁶ Orestes Plath, *Origen y fulclor de los juegos en chile*, 1998.

- Angélica de Rezende (1893-1973) registrou cantigas da infância, cantilenas, cirandas, danças, modinhas, lundus, bandas de música e festas da tradição brasileira (1949);
- Luis da Câmara Cascudo (1898-1986) além de artigos e verbetes publicados no *Dicionário do Folclore Brasileiro*(1954), no livro *Histórias dos nossos gestos*(1976) descreveu os diversos tipos de brincadeiras encontradas no Brasil e as relacionou com variantes registradas em outros lugares do mundo;
- Cecília Meireles (1901-1964) entre 1942 e 1943 publicou no jornal A Manhã, uma coluna sobre os temas infância e folclore;
- Rossini Tavares de Lima (1915-1987) registrou um repertório do cancioneiro infantil e tratou da reminiscência portuguesa e francesa no mesmo (1947);
- Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1909-1983) escreveu sobre as peculiaridades rítmicas e melódicas do cancioneiro infantil brasileiro (1950) e sobre a definição e características do cancioneiro folclórico infantil (1970);
- Alceu Maynard Araújo (1913-1974) registrou cem melodias tradicionais brasileiras, entre elas diversas pertencentes ao cancioneiro infantil (1957), além de descrever diversas brincadeiras na publicação *Folclore Nacional* (1964);
- Florestan Fernandes (1920-1995) realizou um estudo sociológico dos grupos infantis do bairro do Bom Retiro-SP (1947);
- Veríssimo de Melo (1921-1996) realizou uma classificação e estudo aprofundado da cultura infantil brasileira a partir de exemplos musicais, descrição de como se brinca e comparação do repertório com variantes registradas por outros pesquisadores, com publicações realizadas entre 1948 e 1965;
- Lydia Hortélio (1932-) desenvolve desde 1968 uma ampla pesquisa da cultura infantil, música tradicional da infância no Brasil, cultura infantil através dos tempos, em paralelo com o Brasil contemporâneo e música das populações rurais no sertão da Bahia, com diversas publicações realizadas entre 1987 e 2016;
- Ermelinda A. Paz (1949-), organizou uma coletânea de 500 canções da tradição brasileira para aplicação no ensino da música, na qual constam exemplos da música da infância 2010).
- Íris Costa Novaes (19??-) realizou o registro e classificação de brincadeiras cantadas de vários estados brasileiros e tratou de seu valor na educação (1960);
- Laura Della Monica (19???) apresentou a descrição e transcrição musical de diversas brincadeiras de roda e variantes das mesmas registradas por outros pesquisadores (1967);
- Jacqueline Heylen (19??-) realizou um detalhadíssimo estudo sobre parlendas (1987);

“Se resistiram ao tempo, sendo guardadas e transmitidas de uma geração a outra, isto prova seu poder de adaptação e conservação” (CASCUDO, 1976, p. 147). Roger Sessions (apud Blacking, 1967, p.5, tradução nossa) afirma que “[...] a música é criada a partir da prática. Devemos considerar as fontes, ou matéria-prima desse fazer, antes

de tudo, como fatos humanos⁷. Na representação de aspectos sociais, através do que Jung chama de “intercâmbio cotidiano” (JUNG, 2006), as crianças reproduzem aspectos da sociedade e do mundo adulto e são também criadoras da sua própria cultura que é transmitida entre elas e se transforma ao longo dos tempos como qualquer fenômeno cultural, movida inclusive pela capacidade imaginativa e criativa da criança.

Cada região possui paisagens e características próprias e o ser humano traça sua maneira de se relacionar com elas. Algumas brincadeiras são cíclicas e tais ciclos podem variar de um lugar para outro, se relacionando com as estações do ano, períodos de safras, férias escolares, tipos de vegetações predominantes em determinadas épocas, entre outras. Observações e registros feitos sistematicamente entre grupos de crianças ao longo dos últimos treze anos na comunidade da Aldeia de Carapicuíba, município de Carapicuíba-SP, nos mostra, por exemplo, que a bolinha de gude é frequente nos meses de março a maio, isto é, no outono, estação posterior às chuvas de verão. A terra ainda molhada facilita cavar buracos no chão a uma mesma distância, para o arremesso das bolinhas, sendo a forma mais tradicional do jogo. Ainda no outono, o brinquedo pião e o bafo, jogo de figurinhas, estão entre os prediletos dos meninos. Nos meses de junho e julho, o inverno traz com os ventos, as brincadeiras de pipa e aviãozinho. Entre agosto e setembro as brincadeiras de pega-pega, esconde-esconde, rouba-bandeira, queimada e outros jogos com bola respondem à necessidade corporal de correr e se expressar com liberdade. Ainda nesses meses, as brincadeiras de casinha e de faz de conta são também muito frequentes. Na primavera, ainda sem chuvas e com temperaturas amenas, as brincadeiras prediletas são aquelas realizadas ao ar livre: pega-pega, jogos com bola e outros jogos de movimentação específica. Entre setembro e outubro a terra seca possibilita o desenho das amarelinhas, riscadas no chão duro, com pedras ou cacos de telhas. No verão, de dezembro a março, período que integra a liberdade das férias escolares com brincadeiras na rua, temperaturas quentes e pancadas de chuva, são frequentes as brincadeiras de esconde-esconde, jogos de tabuleiro, bola, barquinhos de papel, carrinhos de rolimã, pneus e barris que rolam pelas muitas ladeiras da comunidade. No mês de janeiro, as pipas entram em cena novamente. Brincadeiras como, corrupio, cinco pedrinhas, cama-de-gato, corda, mão e roda acontecem ao longo de todo o ano, de forma irregular.

Há diferenças no repertório de meninos e meninas, embora haja muitos elementos comuns. As brincadeiras de amarelinha, bambolê, boneca, casinha, cinco pedrinhas, corda, elástico e o repertório das brincadeiras de roda são mais frequentes entre as meninas, enquanto bola, bolinha de gude, cabo-de-guerra, carrinho, corrupio, diabolô, ioiô, pião, pipa, aviãozinho, barquinho e os jogos em geral, predominam entre os meninos.

Da mesma forma que as brincadeiras variam ao longo dos meses, de acordo com as características das estações do ano, esse repertório também varia de acordo com o desenvolvimento da criança, trazendo novos desafios na medida em que ela cresce. Dos primeiros anos de vida à adolescência experimenta progressivamente acalantos, brincos, histórias, brincadeiras de casinha e faz de conta, balanço, boneca, carrinho, roda, fórmulas de escolha, adivinhas, parlendas, trava-língua, brincadeiras de

⁷ “music is created by human beings”, and “ we must regard the sources, or raw materials, first bye human facts”. John Blacking, *Venda Children’s songs*, 1967.

mão, corda, cabo-de-guerra, cama-de-gato, bola, amarelinha, pega-pega, esconde-esconde, elástico, cinco pedrinhas, bumbolê, pião, ioiô, corrupio, diabolô, bilboquê, bolinha de gude, pipa, jogos de tabuleiro, outros jogos e brinquedos, e as rodas de verso, repertório frequente na adolescência que culmina na idade adulta⁸.

Todo esse repertório é composto por brincadeiras silentes e sonoras⁹. As brincadeiras silentes, segundo Lydia Hortélio, correspondem às brincadeiras sem música: amarelinha, bolinha de gude, brincadeiras com bola, pega-pega, esconde-esconde, cabo de guerra, cinco pedrinhas, jogos de tabuleiro e outros jogos, brincadeiras de casinha, ioiô, pipa, pião, corrupio, cavalinho de pau, balanço, boneca, entre outras. As sonoras compreendem o repertório das brincadeiras com música: acalantos, brincos, rodas, histórias, adivinhas, parlendas, trava-línguas, fórmulas de escolha, brincadeiras de corda, mão e brincadeiras de movimentações específicas. As brincadeiras sonoras são o objeto central da presente pesquisa, sobre as quais passamos a discorrer.

⁸ Lydia Hortélio, *Música tradicional da infância*, 2012.

⁹ Lydia Hortélio, *Música tradicional da infância*, 2012.



CAPÍTULO 2

MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA, CARACTERÍSTICAS E DIVERSIDADE

Feita pela e para a criança, a música tradicional da infância a embala desde o nascimento e percorre todos os seus passos até que chegue à idade adulta. Carrega os ritmos e molejos da música brasileira; a beleza da nossa poesia popular; os gestos, movimentos e desafios imprescindíveis ao desenvolvimento da criança e a nossa diversidade cultural.

O repertório, segundo Lydia Hortélio, subdivide-se em: brincadeiras cantadas, ritmadas, rítmico-melódicas e melódico-ritmadas (HORTÉLIO, 2012, p. 3). As brincadeiras cantadas, com melodias que variam de uma nota só à escala completa, apresentam a diversidade musical brasileira. As ritmadas, sem melodia, têm como elemento principal a palavra recitada. As rítmico-melódicas e melódico-ritmadas compreendem o repertório que combina as duas formas, com maior ou menor predominância de melodia ou de ritmo.

2.1. Brincadeiras Cantadas

As melodias no repertório cantado são classificadas de acordo com o maior ou menor número de notas musicais:

"[...] cantilena são formadas de pequenas inflexões melódicas, com dois, três, quatro sons, um pentacorde, e a escala pentatônica inteira ou apenas o seu núcleo; e as cantigas apresentam âmbito mais extenso e arquitetônica mais complexa, chegando ao exacorde, modal ou tonal, e à escala diatônica completa, passando às vezes além da oitava superior ou descendo abaixo da tônica" (HORTÉLIO, 2012, p. 3).

A base do repertório cantado da tradição da infância brasileira foi herdada dos portugueses, o que nos levar a colocá-lo em primeiro lugar neste capítulo. Isto vem sendo afirmado por diversos pesquisadores e confirmado pelos exemplos musicais encontrados por todo o Brasil. Segundo Mário de Andrade, "As rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais e literários das canções portuguesas. [...] a roda infantil brasileira, como texto e tipo melódico, permanece firmemente europeia" (ANDRADE, 1963, p. 82). Rossini Tavares de Lima confirma: "As reminiscências portuguesas são as que predominam nas rodas infantis brasileiras. Haja vista 'Terezinha de Jesus', 'Ciranda cirandinha', 'No girão tão bão'" (LIMA, 1947, p. 7); Veríssimo de Melo, que realizou uma das mais consistentes pesquisas sobre a cultura infantil brasileira também confirma: "É inegável que a mais vasta contribuição estrangeira que recebemos nesse setor do folclore nacional foi de procedência portuguesa" (MELO, 1985, p. 166).

Segundo Michel Giacometti a música popular portuguesa teve a firme presença do canto, cuja função sempre se ajustou às necessidades da sociedade tradicional e de

economia rural em seus ritos de trabalho e de religião. Define quatro aspectos que considera mais significativos da canção popular portuguesa:

1. A expressão polifônica nas formas antigas do *gymel* – canto em terças – e do fabordão – cantos em terças e sextas -, e destes, formas mais elaboradas a três e quatro vozes – *organum*. É executada principalmente por mulheres às ocasiões do trabalho: sacha, sementeira, varejo da azeitona, arrancada, maçadela e espadelada do linho etc.;
2. A música religiosa ocupa um espaço inegável na tradição lusitana, pela variedade e riqueza das suas expressões. Oferece vestígios de estilos e modos arcaicos ao acompanhar cerimônias que a liturgia católica fixara e, sobretudo, ao inserir-se em práticas exteriores ao culto;
3. A onipresença do romanceiro, assumindo funções diversas na vida coletiva e doméstica das populações rurais, com melodias que se desenvolvem no âmbito do pentacorde;
4. Predominância da música tonal, baseada no clássico maior-menor, com três outros grupos formados por canções modais, onde predominam o mixolídio, o frígio e o eólio. (GIACOMETTI, 1981, pp. 8-9).

Desses quatro aspectos apresentados por Giacometti, podemos considerar alguns deles que se apresentam mais frequentes no cancioneiro infantil brasileiro: a predominância da tonalidade maior; influência do romanceiro, da música religiosa e dos cantos de trabalho; e acrescentaria ainda a forte presença da quadra, ou trova¹⁰, forma poética predominante no cancioneiro português; a predominância do compasso binário e do ritmo anacrústico. Muitos são os exemplos que ilustram tais aspectos. A roda de escolha, “A dança da carranquinha”, que apresenta variantes por todo o Brasil, nos dois exemplos apresentados nas figuras 1 e 2, registrados no decurso desta pesquisa, possuem quadratura estrófica, redondilha maior na forma poética, tonalidade maior, ritmo anacrústico e andamento médio, além da semelhança entre as figuras rítmicas e a melodia. É originária de uma canção portuguesa, “A moda da Carrasquinha”, que tem uma versão registrada por Augusto Cesar Pires de Lima em 1918(LIMA, 1918, p. 79), conforme figura 3. Esta versão portuguesa é semelhantes às duas variantes brasileiras apresentadas, inclusive na forma de brincar e no texto.

¹⁰ Forma poética composta por quatro versos de sete sílabas, denominada redondilha maior, com rima ABCB.

A dança da carranquinha

Informante: Dona Madalena da Silva (1924 - 2014)

Procedência: Pesqueira-PE

Local e data do registro: Pesqueira - PE, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

1. A dan-ça da car-ran - qui - nha
2. Ma-da - le - na sa-co - de a sai - a,
É u-ma dan-ça de - li - ci - o - sa,
Ma-da - le - na le-van-ta os bra-ços,
Que põe o jo - e-lho em ter - ra,
Ma-da - le - na tem dó de mim,
A mo - ça fi - ca for - mo - sa.
Ma-da - le - na me dá um a - bra - çõ.

Figura. 1 - “A dança da carranquinha”, roda de escolha, Pesqueira-PE.
Fonte: SILVA, 2014, p. 13.

A dança da carranquinha

Procedência: Dom Silvério-MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 90$

1. A dan - çá da car - ran - qui - nha
2. Ma - ri - a sa - co - de a sai - a,

É u-ma dan - ça es - tron - go - la - da,
Ma - ria le - van - ta os bra - ços,

Que põe o jo - e - lho em ter - ra,
Ma - ri - a por ti eu mor - ro,

Faz o po - vo fi - car pal - ma - do.
Ma - ri - a me dá um a - bra - ço.

Fig.2 - “A dança da carranquinha”, roda de escolha, Dom Silvério-MG, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A moda da Carrasquinha



A moda da Carrasquinha
 É uma moda assim ao lado;
 Quando deita os joelhos à terra,
 Todo o mundo fica pasmado.

O' Matilde, sacode a saia (¹),
 O' Matilde, levanta o braço (²);
 O' Matilde dá-me um beijinho (³),
 Que eu te darei um abraço (⁴).

Fig. 3 – “A moda da Carrasquinha”, Santo Tirso, Porto, Portugal, 1918.

Fonte: LIMA, 1918, p. 79.

“Constancia”, roda de escolha registrada em 2004, no estado de Minas Gerais, figura 4, é variante da versão portuguesa catalogada no “Cancioneiro de Músicas Populares” por Cesar Neves e Gualdino de Campos em 1895, conforme figura 5. São semelhantes no compasso ternário, tonalidade maior, ritmo anacrústico, andamento médio e redondilha maior na forma poética. Apresentam diferenças na melodia, nas figuras rítmicas, na movimentação e na mudança de compasso e andamento no final da primeira versão, trecho que lhe dá um caráter bem brasileiro, inclusive no que tange ao comportamento corporal na brincadeira.

Constância

Procedência: Sem Peixe-MG

Informante: Laira Ferreira Lima, 1997

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 2004

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

Cons - tân - cia, be - la Cons - tân - cia.

Cons - tân - cia be - la se - rá.

Se - rá o cra-vo da far - tu - ra,

A vol - ta que o mun-do dá?

En - trei no jar - dim das flo - res,

Não sei qual es - co - lhe - rei.

Es - co - lhe - rei a que for mais be - la,

Com e - la eu dan -ça - rei.

$\text{♩} = 100$

Dim dim lê lê, dim dim lá lá,

To - ca vi - o la pra gen - te dan - çar.

Fig.4 – “Constância”, roda de escolha, Sem Peixe – MG, 2004.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

CONSTANCIA

JOGO CHOLEOGRAPHICO

À Ex.ºa Sra. D. Rosa Cândida d'Alzevedo Simões.

Andantino

168

Constancia, minha Constancia,
Não sei que de ti será,
São acasos da ventura,
São voltas que o mundo dá.

Oh Constancia não me deixes,
Que eu ainda te não deixei:
Disfarça e abraça a outrem,
Que eu tambem assim farei.

Entre tantas damas bellas
Só a uma escolherei:
Escolhe tu quem quizeres,
Que eu tambem assim farei.

Oh Constancia não me deixes,
Que eu inda te não deixei:
No jardim de tantas rosas
Qual d'ellas escolherei?

Este jogo é muito antigo, e vulgar em todo o paiz, e especialmente na província do Douro.
Dança — É preciso que o numero de pessoas que entram na dança seja ímpar: Todos os pares dão as mãos, fazendo grande roda, ficando no centro a pessoa que não obteve par; giram para o lado esquerdo durante oito compassos, depois soltam as mãos e as damas giram em roda pelo lado de dentro sobre a direita e n quanto os cavalheiros continuam a rodar para a esquerda, no entanto a pessoa que estava no centro encorpora-se na roda interna, durante quatro compassos, de repente ca la pessoa da roda interna abraça outra da roda externa e dançam em passo de galope em volta da que ficou sem par. Repete-se esta dança tantas vezes quantas for o numero dos pares.

Fig.5 – “Constancia”, dança, Douro, Portugal.
Fonte: NEVES, 1895, p. 25.

“Seu tenente”, brincadeira de escolha do município de Joanésia-MG, registrada em 2005, figura 6, é variante de uma versão portuguesa, catalogada no final do século XVIII por Pedro Fernandes Tomás, em Coimbra, Portugal, figura 7. Ambas apresentam tonalidade maior, andamento médio e redondilha maior na forma poética.

O texto apresenta semelhança na primeira quadra e os intervalos iniciais também coincidem. O primeiro exemplo é binário e o segundo ternário.

Seu tenente

Procedência: Joanésia-MG

Informante: Alzira Pereira de Pinho, 1954

Local e data do registro: Carapicuíba, 2005

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 93$

Seu te - nen - te, seu te - nen - te,
Fi - ta ver - de no cha - péu.
As me - ni - na ses - tão di - zen - do
Que o te - nen - te vem do céu.

A-bre a ro - da, con-trá a ro - da,
Le - van - ta da - í seu ca - pi - tão.
Quem for bom me a - com - pa - nhe,
Quem for ruim não vai lá não.

Fig. 6- "Seu tenente", brincadeira de escolha, Joanésia-MG.
Fonte: SILVA, 2014, p. 25.

SENHOR FRANCISCO BANDARRA

Canção satírica

P. Fernandes Tomás
Coimbra
1896-1913

Moderato

228

Se - nhor Fran - cis - co Ban - dar - ra, fi - ta ver - de no cha -
- péu, — quan - do vai fa - lar à da - ma, cui - da que vai — pa - ra o céu.

2

Senhor Francisco Bandarra,
quando fala à namorada,
leva relógio à cinta,
dentro d'algibeira nada.

4

Senhor Francisco Bandarra,
se vai passear à ponte,
leva chapéu de três bicos,
casaca cor de simonte.

3

Senhor Francisco Bandarra
traz casaca de veludo;
quando passa pela rua
a um canto mete tudo.

5

Senhor Francisco Bandarra
pra namorar as donzelas
usa colete de seda
e sapatos de fivelas.

6

Senhor Francisco Bandarra
empreste-me o seu nariz,
que eu quero pisar pimenta
e não tenho almofariz.

Fig.7– “Senhor Francisco Bandarra”, canção satírica, Coimbra, Portugal, 1896-1913.
Fonte: GIACOMETTI, 1981, p. 274.

Canções religiosas, executadas nas cerimônias e ritos, foram incorporadas ao cancioneiro infantil. Como exemplo temos o acalanto “Nanás meu menino”, figura 8, informado por D. Ema Jocelina Martins, 1939, em Pântano do Sul, município de Florianópolis - SC, que consta entre as orações do cancioneiro de São Simão de Novais, registrada em Portugal, por Joaquim e Fernando Pires de Lima (LIMA, 1947). Conforme figura 9, foi catalogada em 1960 por Michel Giacometti, na cidade de Bragança, Portugal, como canção de Natal, isto é, compõndo também o cancioneiro religioso. (GIACOMETTI, 1981, p. 43). Uma terceira versão, “Uma lavadeira”, informada pelo pernambucano Imerson Bernardo da Silva, 1993, é também uma canção natalina, segundo ele, cantada diante do presépio no município de Gameleira – PE.

Nanás, meu menino

Procedência: Pântano do Sul, Florianópolis-SC

Informante: Ema Jocelina Martins, 1939

Local e data do registro: Pântano do Sul, Florianópolis-SC

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 58$

1. Na - nás, meu me - ni - no,
Na - nás meu a - mor,
A fa - ca que cor - ta
Dá gol - pe sem dor.

2. Menino que chora
Não dorme na cama,
Dorme lá no céu
Com a Senhora Santana.

3. Encontrei Nossa Senhora
Na beira do Rio,
Lavando os paninhos
Do seu bento filho.

4. Maria lavava
São José estendia,
E o menino chorava
Do frio que fazia.

5. Senhora Santana
E Senhor São José,
Fugiram com o menino
Lá pra Nazaré.

Fig. 8 – “Nanás, meu menino”, acalanto, Pântano do Sul, Florianópolis-SC, 2005.
Fonte: Acervo Lucilene Silva

OH BENTO AIROSO**

Natal

M. Giacometti
Paradela/Miranda do Douro, Bragança
1960
F. Lopes-Graça

$\text{♩} = 176$

Oh ben - to ai - ro - so, mis - té - río di - vi - no, en -
con - triei - a Ma - ri - a à bei - ra do ri - o, (c)
la - van - do os cu - ei - ros do ben - di - to Fi - lho, 2 3

Maria lavava,
São José estendia,
o Menino chorava
co frio que fazia.

Calai, meu Menino,
calai, meu amor,
(e) que as vossas verdades
me matam com dor.

Fig. 9 – “Oh Bento airoso”, canção de Natal, Bragança-Portugal, 1960.
Fonte: GIACOMETTI, 1981, p. 43.

Uma lavadeira

Procedência: Gameleira-PE

Informante: Imerson Bernardo da Silva, 1993

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2011

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 100$

U - ma la - va - dei - ra,
Du - as bei - ja flor,
La - va - va rou - pa
De nos - so se - nhor.
Quan - to mais la - va - va,
San - gue es - cor - ri - a.
Ma - ri - a cho - ra - va
E de - pois sor - ri - a.

Fig. 10 – “Uma lavadeira”, canção de Natal, Gameleira – PE, 2011.

Fonte: Acervo Lucilene Silva

Os romances também se integraram ao universo infantil, compondo um repertório de brincadeiras dramatizadas, brincadeiras de roda e histórias. Segundo Giacometti, “A última transformação de um romance e o seu último êxito é chegar a converter-se num jogo infantil”.(GIACOMETTI, 1981, p. 303) Juliana e Dom Jorge, que segundo Rossini Tavares de Lima, é comum em quase todo o continente europeu, foi recolhido pela primeira vez no Brasil em 1873 por Celso de Magalhães e possui muitas variantes no país(LIMA, 1971, p. 5). Foi informado em 2005 por D. Ema Jocelina Martins, 1939, da comunidade de pescadores de Pântano do Sul, município de Florianópolis - SC, que entre 1947 e 1951, na sua infância brincava de representá-lo, figura 11. Uma versão portuguesa denominada “Minha mãe, lá vem Dom Jorge”, foi

catalogada por Joel Canhão na Vila Salvaterra de Magos, Distrito de Santarém, Portugal, em 1964 (GIACOMETTI, 1981, p. 184), conforme figura 12:

Juliana e dom Jorge

Procedência: Pântano do Sul, Florianópolis-SC

Informante: Ema Jocelina Martins, 1939

Local e data do registro: Pântano do Sul, 2005

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

O que tens, oh Ju - li - a - na
 Que es-tás tão tris - te a cho- rar?
 Não é na - da mi-nha mae,-
 É Dom Jor-ge que vai ca - sar. Jor-ge que vai ca - sar.

Bem te disse, minha filha,
 Não quiseste me acreditar
 Quem Dom Jorge tem de costume
 De toda moça enganar.

Eu lhe juro, minha mãe,
 Pelo Deus que me criou:
 Que Dom Jorge não se goza
 De outro novos amor.

Lá invém o seu Dom Jorge
 No seu burrinho montado.
 Deus te salve Juliana
 Em tua sala sentada.

Ainda ontem ouvi dizer
 Que o senhor ia se casar.
 É verdade, Juliana,
 Vim aqui te convidar.

Espere um pouco Dom Jorge,
 Enquanto eu vou no sobrado,
 Buscar um cálice com vinho
 Que pra ti tenho guardado.

Que fizestes, Juliana,
 Neste cálice com vinho,
 Que me escureceu a vista,
 Não enxergo o meu burrinho?

Eu lhe juro, minha mãe,
 Pelo Deus que me criou:
 Que Dom Jorge não se goza
 De outros novo amor

Já morreu o seu Dom Jorge,
 Já morreu, já se acabou,
 Foi o único prazer que eu tive,
 Que com outra não casou.

Já morreu o seu Dom Jorge,
 Já morreu, já se enterrou.
 Na cova do seu Dom Jorge
 Nasceu um buquê de flor.

Fig. 11 – “Juliana e Dom Jorge”, romance, Pântano do Sul, Florianópolis-SC, 2005.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

MINHA MÃE, LÁ VEM O JORGE*

Romance novelesco

Joel Canhão
Glória do Ribatejo / Salvaterra de Magos. Santarém
 1964

J = 152

Mi - nha mae lá vem o Jor - ge —
 no seu ca - va - l'a - mon - ta - do, mi - nha Bo - a
 tar - d'ó Ju - li - a - na, diz co - m'é que tens pas -
 - sa - do. Bo - a tar - d'ó Ju - li - a - na,
 diz co - m'é que tens pas - — sad'.

2

4

— Ainda ontem me *dizeram*
 que tu estavas para casar.
 — É verdade, ó Juliana,
 que te vou a convidar.

— O que meteste no copo,
 o que meteste no vinho,
 trago a minha vista *turga*,
 já não vejo bem o caminho.

3

5

— Espera aí um bocado,
 espera aí um bocadinho,
 eu vou ali ao sobrado
 buscar um copo de vinho.

— Quando a minha mãe julgava
 que tinha o seu filho vivo.
 — Também a minha julgava,
 que tu casavas comigo.

6

Torradas, novas torradas,
 que a faca corta o limão,
 a menina Juliana
 é mulher de opinião.

Nota — No canto, cada distico das quadras é repetido.

Fig.12 – “Minha mãe, lá vem o Jorge”, romance, Salvaterra de Magos,
 Santarém, Portugal, 1964.
 Fonte: GIACOMETTI, 1981, p. 184.

A brincadeira de roda “Ó condessa, condessinha”, registrada em 1944 por Antonio Carneiro no município Paços de Ferreira, Portugal, é segundo Michel Giacometti de origem longínqua de um romance (GIACOMETTI, 1981, p. 303). Outra variante portuguesa, “Condessinha D’Aragão”, foi registrada por Cesar Neves no final do século XIX (NEVES, 1985, p.26). Muito comum por todo o Brasil, apresenta uma variante no Maranhão, “Viuvinha”, informada em 2002 por Maria José Nansen, 1967.

Ó CONDESSA, CONDESSINHA

Cancão de roda

A. Carneiro (M. de Sampaio Ribeiro)
Trindade, Meixomil/Paços de Ferreira, Porto
1944

A musical score for 'O Conde' featuring two staves of music. The top staff is in 2/4 time, G clef, and has lyrics: 'Ó con - des - sa, con - des - si - nha, con - des - sa do A - ra -'. The bottom staff continues the melody with lyrics: '- gão, ve - nho pe - dir - te u - ma fi - lha das mais lin - das que e - las são.' The score includes dynamic markings like 'Allegro' and 'p'.

Grupo de meninas: são as filhas e damas da condessa. Esta coloca-se no meio. A comitiva das filhas e damas pega na aba do vestido da condessa.

O cavaleiro anda de roda e canta: Canta agora a condessa:

Ó condessa, condessinha,
condessa do Aragão,
venho pedir-te uma filha
das mais lindas que elas são!

Minha filha não ta dou
nem por ouro, nem por prata,
nem por dinheiro nenhum,
nem por sangue de lagarta.

Canta o cavaleiro:

Cantam a condessa e o grupo:

Tão contente aqui vim,
tão triste me vou achar;
pedi a filha à condessa,
condessa não me quis dar

Volta atrás, ó passageiro,
morta seja! — Para bem
te darei a minha filha,
se tu me estimar's bem.

Canta o cavaleiro:

— Estimo, estimarei,
sentada numa almofada
enfiando contas de ouro.
— Salta cá, minha esposada!

Uma das componentes do grupo passa a acompanhar a menina que fazia de cavaleiro. A canção continuará nos mesmos moldes.

Fig.13 – “Ó condessa, condessinha”, canção de roda, Paços de Ferreira, Porto, Portugal, 1944

Fonte: GIACOMETTI, 1981, pp. 20-2.

CONDESSINHA D'ARAGÃO

JOGO CHOREOGRAPHICO

À Ex.ma Sra. D. Zaida Simões.

Andante

169

Oh Con-des-sa, oh Con-des-si-nha; Oh Con-des-sa d'A-ra-gão, ve-

nho pe-dir-te u-ma fi-lha de bo-ni-tas que el-las são. Mi-nha fi-lha não te

dou que me cus-tou a cre-ar, nem por ou-ro nem por pra-ta nem

D. C. Allegretto

por san-gue de Dra-gão. FINAL Sou vi-u-vi-nha da ban da d'a-lem, que-ro ca-

zar e não a-cho com quem, só com -tl-go, só com -ti-go, só com -ti-go, meu bem.

Este jogo infantil é dos que antigamente se usavam nas escolas, em horas de recreio; executa-se da seguinte forma: Um numero impar de creanças organizam roda, no meio da qual fica uma menina, de pé, em quanto as que a circumdam se sentam, ou se poem de joelhos, segurando-lhe na orla da saia do vestido ou aba do bubeiro. A que está no meio representa a Condessa e as que estão em volta representam filhas. Por fora da roda um numero igual de creanças representa cavalheiros que vão pedir em casamento as filhas da Condessa; e um canta:

Oh Condessa, oh Condessinha,
Oh Condessa d'Aragão:
Venho pedir-te uma filha
De bonitas que ellas são.

A Condessa responde:

—Minha filha não t'a dou
Que me custou a crear
Nem por ouro, nem por prata
Nem por sangue de Dragão. (¹)

A roda dos cavalheiros gira e o primeiro vai cantando:

—Tão contente que eu vinha,
Tão triste me vou achar;
Pedi a filha á Condessa,
Condessa não m'a quiz dar.

A Condessa torna a cantar:

—Volta atras, oh cavalleiro,
Se fores homem de bem
Dar-te-hei a minha filha
Se m'a estimares bem.

Com esta mesma musica cantam as creanças a letra da Constancia.

Responde o cavalleiro:

Estimo-a bem como bem,
Sentada n'uma almofada,
Enfando contas d'ouro,
Salta cá minha esposada.

E retira uma menina, das filhas da Condessa, e vem passear de braço por fora da roda dos cavalheiros, em direcção contraria.

Segue-se os outros cavalheiros que repetem o mesmo jogo.

No fim a Condessa fica só, e então os pares que andavam em volta dão as mãos e formam grande roda e a Condessa canta:

Eu sou viuvinha,
Da banda d'alem,
Quero casar
Não acho com quem:
Só comtigo, só comtigo, só comtigo
Meu bem.

E abraça um cavalheiro, e a menina que fica sem par vai servir de Condessa, se querem repetir o jogo.

Fig.14 – “Condessinha D’Aragão”, jogo coreográfico, Portugal, 1895.
Fonte: NEVES, 1895, pp. 26-27.

Viuvinha

Procedência: Maranhão Informante: Maria José Nansen, 1967
 Local e data da gravação: Serra Pelada-PA
 Pesquisa: Lydia Hortélio e Lucilene Silva
 Transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 92$

Que co - quei - ro tão al - to,
 Que nin - - guém po - de al - can - çar, al-can - çar, al-can - çar.
 Che - gou u - - ma po - bre vi - ú - va,
 Que co - me - çou a cho - rar, a cho - rar, a cho - rar.

Sou u-ma vi - u-vi - nha que vei - o de be - lém,
 Pro - cu - ran - do me casar, mas não a - cho com quem.

Ô se ca - se co mi - go que eu sou seu bem,
 Ô se ca - se co mi - go que eu sou seu bem.

Não é com vo cê, não é com nin - guém,
 É com a que - la me ni - na que eu que - ro mais bem.

Fig. 15 – “Viuvinha”, roda de escolha, Maranhão, 2002.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A “Estória de Aninha e o príncipe”, figura 16, registrada por Esther Pedreira, nascida no final do século XIX, lhe foi contada por Maria Filomena da Silva, ama que a criou, nascida em Salvador no ano de 1869 (PEDREIRA, 1978, pp. 20 e 21). A origem desta história é o romance “Cego ou ceguinho”, registrado em onze versões por Rossini Tavares de Lima. “Possivelmente se origina de uma velha balada relativa à vida de Jaime V, rei da Escócia, falecido em 1542, que se disfarçava em trajes de mendigo para andar correndo baixas pelas aldeias e pelos escuros” (LIMA, 1971, p. 51). Variantes foram também registradas em Portugal, um exemplo é “O ceguinho” catalogada por César das Neves no *Cancioneiro de Músicas Populares*, de 1893, figura 16 (NEVES, 1893, p. 97).

ESTÓRIA DE ANINHA E O PRÍNCIPE

Era uma vez uma moça muito bonita, que se chamava Aninha; era tão bonita, que a fama de sua beleza se espalhara por toda parte.

Todos os rapazes que a viam se apaixonavam por ela, inclusive um Príncipe, filho de um Rei poderoso, que tinha muitas terras, muitos vassalos, muitas riquezas.

Aninha, porém, era pobre, filha de camponeses, e estes, por serem pobres, não queriam dar a filha em casamento a um Príncipe.

Este, então, resolveu roubar a moça para se casar, e, um dia, fingindo-se cego e mendigo, foi pedir esmola em casa dos pais de Aninha, assim cantando:



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

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

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

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

IV
A — Passe pra diante, cego.
C — Passe pra diante, Aninha.
A — Passe pra diante, cego,
Siga o seu caminho.

V
A — Passe pra diante, cego.
C — Passe pra diante, Aninha.
Eu sou um pobre cego,
Não enxergo o caminho.

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

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

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

VII
Se me fiz de cego,
Foi porque queria.
Sou filho de Rei,
Tenho bizarria.

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

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

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

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

Fig. 16 – “Estória de Aninha e o príncipe”, Salvador, 1869.
Fonte: CERQUEIRA, 1978, pp. 20 e 21.

O CEGUINHO

LENDAS

À Ex.-ma Sra. D. Emilia Brütt.

212 *Andante*

A-bre a por ta An-na, a-bre de man si-nho,
que ve-nho can-ça-do, mor-to do ca-mi-nho; que ve-nho can-ça-do mor-to do ca-mi-nho.

— Abre a porta Anna,
abre de mansinho,
que venho ferido,
morto do caminho.
— Se vides ferido,
lá muito embora;
porta nem postigo
não se abre agora.
— Ai, a tua porta
a mim se ha de abrir;
sou um pobre cego
que ando a pedir.
— Minha mãe, acorde
do doce dormir,
venha ouvir o cego
cantar e pedir.

— Se elle canta e pede,
dá-lhe pão e vinho
e que o pobre cego
sigia o seu caminho.
— Não quero o seu pão,
não quero o seu vinho,
só quero que a Anninha
me ensine o caminho.
— Carrega a roquinha
de estopa ou de linho
e ao triste cego
ensina o caminho.
— Espiou-se a roca,
acabou-se o linho;
adiante, cego,
lá vai o caminho.

— Anda, Anninhas, anda
mais um bocadinho;
sou um pobre cego,
não vejo o caminho.
— Ai, valha-me Deus
e a Virgem Maria!
vejo tanta gente
e cavallaria!
— A cavallaria
é p'ra te levar
e todo o mais povo
vai-te acompanhar.
— De condes e duques
já fui pretendida,
e agora d'um cego
me vejo vencida!

Adeus, minha casa,
Adeus, minha terra,
Adeus, minha mãe,
que tão falsa me era!

No tempo dos ricos senhores feudais vivia numa aldeia, em companhia da mãe, uma formosíssima rapariga chamada Anna, cuja peregrina beleza tinha captivado muitos condes e duques. Um destes nobres, não podendo vencer a formal recusa da bonita aldeã, disfarçou-se em cego pedinte e, de combinação com a própria mãe de Anna, bateu-lhe uma noite à porta, pedindo para que lhe ensinasse o caminho de que se tinha perdido. Anna, carregando a roca do branco linho foi então encaminhar o cego, o qual tendo fóra da aldeia muitos criados à espera, a montou a cavalo, levando-a para o seu castelo. Recolhida na Povoação de Lanhoso, em 1893, por Gonçalo Sampaio. Deve ser antiquíssima.

Fig. 17 – “O ceguinho”, história, Portugal, 1893.
Fonte: NEVES, 1893, p. 97.

Como os romances, encontramos no Brasil cantos de trabalho sendo absorvidos pelas crianças em suas brincadeiras. Um exemplo é “Toca José”, figura 18, brincadeira de roda informada por dona Maria dos Anjos, 1947, da cidade de Jaú-SP, que na sua infância era cantada pela avó, enquanto fiava na roca. Esta mesma melodia passou a ser entoada por ela e suas irmãs quando brincavam de roda, integrando na brincadeira gestos do trabalho. O mesmo pode ser visto na roda de escolha “Saia bonita”, figura 19, informada por Bernadete Souza, 1948, do Ceará. Segundo ela, a música era entoada por sua mãe, enquanto fazia renda de bilro. Na rua brincavam de roda com a mesma cantiga e, na movimentação, uma criança

caminhava dentro e fora da roda, imitando o cruzamento dos bilros. Ao final da música, escolhia alguém que a substituiria na movimentação.

Toca José

Procedência: Jaú-SP

Informante: Dona Maria dos Anjos, 1947

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Local da gravação: Bairro Jardim Ângela-SP

$\text{♩} = 100$

2

To - ca Jo - sé, to - ca no cro - ché,
Sa - pa - tei - a e ba - te o pé, ba - te pal - ma no cro - ché.
Tu, meu a - mor, tra - pa - cei - a o co - ra - ção.
Trá lá lá lá. Trá lá lá lá.

Fig.18 – “Toca José”, roda de movimentação específica, Jaú-SP, 2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Saia bonita

Procedência: Fortaleza-CE
 Informante: Danila Soares Cunha, 1958
 Local e data do registro: São Paulo, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four staves of music. The first staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics are: "Sai - a bo - ni - ta, de ren - da de bi - co, a -". The second staff continues with eighth notes. The lyrics are: "Sai - a ren - da - da de ren - da de bi - co, a -". The third staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics are: "pa-nha a la - ran - ja no chão ti - co - ti - co, a -". The fourth staff continues with eighth notes. The lyrics are: "pa-nha a la - ran - ja no chão ti - co - ti - co, a -". The fifth staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics are: "pa-nha a la - ran - ja no chão ti - co - ti - co, a -". The sixth staff continues with eighth notes. The lyrics are: "pa-nha a la - ran - ja no chão ti - co - ti - co, a -". The seventh staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics are: "Se meu a - mor for em - bo - ra eu não fi - co.". The eighth staff continues with eighth notes. The lyrics are: "Se meu a - mor for em - bo - ra eu não fi - co.". The ninth staff ends with a double bar line.

Fig. 19 – “Saia bonita”, roda de escolha, Ceará, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A falta de documentação e a miscigenação índio-branco-negro deixam dúvidas sobre a origem estritamente indígena e negra que tenha influído na formação da cultura infantil brasileira. Dos índios, os maiores registros da cultura da infância estão relacionados ao objeto brinquedo e aos aspectos sociais, cotidianos e de relação com a natureza: caçar animais, domesticar pássaros, macacos e lagartos, confeccionar e brincar com o arco e flecha, confeccionar pequenos barcos, bodoque, piões feitos de frutos, cama de gato, bola de látex, peteca, jogos coletivos, imitando com frequência os animais, balançar na rede, cozinhado, colher frutos. (ALTMAN, p. 234). Porém, no vocabulário encontramos alguns sinais da cultura indígena no repertório musical da infância brasileira: o trava-língua informado em 2013 por Mirela Pavan de Arruda Leme, 1986, que aprendeu com sua mãe, Raquel Poller Pavan, 1953, natural do município do Leme-SP, figura 22, tem uma variante registrada como fórmula de escolha do município de Ribeirão Preto-SP, por Jacqueline Heylen, em 1980, figura 20, que, segundo ela, tem o texto muito semelhante a um canto indígena que lhe foi transmitido pela neta de uma índia bororo (HEYLEN, 1991, p. 43), figura 21. Considerando que vários dos termos da cantiga informada pela neta da índia bororo e as variantes registradas em São Paulo constam no dicionário de vocabulários bororos: ú, ẽ, čeri, bé, rí, báiiá, ká, tú, aráröe, jáku, béreré (ALSISSETTE, 1962), e que a palavra jacutinga é de origem tupi, “yaku”, jacu e “tinga”, branco (Houaiss, 2004, p. 1668), pode-se considerar a influência indígena nos textos das brincadeiras.

Tum dum
 Escapunga larebê
 Escapum tim gá
 Escapumga tim gá
 Uê sere bereberebê
 Escapunga larebê
 Escapum tchin gá.

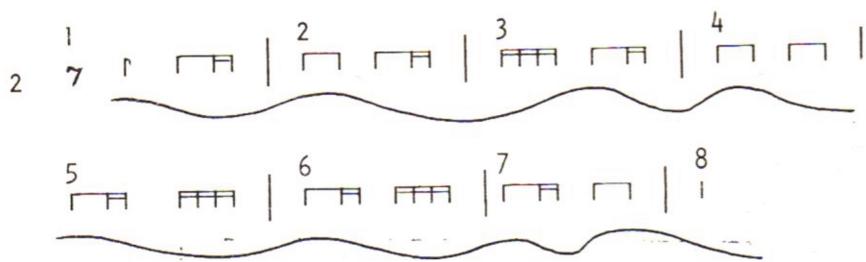


Fig. 20 – “Tum dum”, fórmula de escolha, Ribeirão Preto-SP, 1980.
 Fonte: HEYLEN, 1991, pp. 215-216.



1. Pum pum jacu- tin- ga laia bisca- tunga gari-bera bisca-
2. U- ê seri- bê ri baia bisca- tunga gari-bera bisca-



1. tun- ga tin- ga.
2. tun- ga tin- ga.

Fig. 21 – “Pum pum”, canto bororo, 1980.
 Fonte: HEYLEN, 1991, p. 43.

Abiscatunga

Procedência: Leme-SP

Informante: Mirela Pavan de Arruda Leme, 1986

que aprendeu com sua mãe, Raquel Poller Pavan, 1953

Local e data do registro: São Paulo, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of six lines of music. The first line starts with a quarter note followed by a eighth note. The second line starts with a eighth note followed by a quarter note. The third line starts with a eighth note followed by a quarter note. The fourth line starts with a eighth note followed by a quarter note. The fifth line starts with a eighth note followed by a quarter note. The sixth line starts with a eighth note followed by a quarter note.

Tum, dum,
Ja-cu - tin - ga lai-a, A-
bis-ca - tum-ba ga-ri - be-ra, A -
bis-ca - tun - ga, tun - ga.
A-ra-ru - ê, a-za-bum be - bum,
A-bis-ca - tun-ga za-ru - ê,
A-bis-ca - tun - ga, tin - ga.

Fig. 22 – “Abiscatunga”, trava-língua, Leme-SP, 2013.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A influência indígena aparece também em termos de origem tupi como: cururu¹¹, de *kuru’ru*; sururu¹² de *seru’ru* e mandu¹³, de *ma’ndu*, nos acalantos “Sapo cururu” e “Sururu”, registrados em Minas Gerais.

¹¹ Sapo de pele áspera e seca, com muitas verrugas e grandes glândulas de veneno situadas atrás dos olhos. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, pp. 896 e 2517.

¹² Molusco da costa brasileira. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2647.

Sapo cururu

Procedência: Dom Silvério-MG
 Informante: Therezinha Roza Silva, 1932
 Local e data do registro: João Monlevade, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 58$

1. 2.

1.Sa - po cu - ru - ru
2.A mu - lher do sa - po

Na bei - ra do ri - o.
De - ve es - tar lá den - tro,
Quan - do o sa - po can - ta ô, ma ni - nha
Fa - zen - do re - di - nha ô, ma ni - nha,

É por que tem fri - o.
Pro seu ca - sa - men - to.

Fig. 23 – “Sapo cururu”, acalanto, Dom Silvério-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Sururu

Procedência: Dom Silvério-MG
 Informante: Therezinha Roza Silva, 1932
 Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 58$

Su - ru - ru,

Me - ni - no man - du,

Ca - ra de ga - to,

Na -riz de ta - tu.

Fig. 24 – “Sururu”, acalanto, Dom Silvério-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

¹³ Feixe que anda. Nome de uma espécie de fantasma que, nas mascaradas das aldeias, se apresentava envolvido em palha, como um feixe de folhas secas, daí *ma'ndu*, o feixe que vem ou anda. Dicionário Houaiss da língua portuguesa, p. 1832.

São inegáveis os sinais da cultura negra na cultura da infância brasileira, inclusive nas brincadeiras cantadas: melodias constituídas de pequenos intervalos, geralmente dentro de uma quinta; os múltiplos aspectos rítmicos; o andamento mais movido; a estrutura de responsório e o léxico. Outro aspecto é a forma genérica do batuque, que corresponde à dança de roda, com execuções individuais e uma pessoa ao centro, que vai dar uma umbigada naquela que escolhe, que vai para o meio do círculo, substituindo-a¹⁴. Como exemplo podemos citar as rodas de escolha: “Sai, ô piaba”, informada por Maria José Nansen, 1967, natural do Maranhão e “Lá vai o pião a rodar”, informada por Daniela da Silva, 1985, nascida em Salvador-BA. As duas rodas, além das características musicais mencionadas, têm, na forma de escolher quem substituirá a criança do centro, a umbigada, comum no tambor de crioula, frequente no Maranhão e no samba de roda, frequente na Bahia.

Sai, ô piaba

Procedência: Maranhão

Informante: Maria José Nansen, 1967

Local e data da gravação: Serra Pelada, PA, 2002

Pesquisa: Lydia Hortélio e Lucilene Silva

Transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 108$

Sai, ô pi - a - ba,

Sai - a da la - go - a.

Bo - ta u - ma mão na ca - be - çã,

Ou - tra na cin - tu - ra,

Dá um re - me - le-cho no cor - - po,

Dá u-ma pi - ca-da- na ou - tra.

Fig. 25 – “Sai, ô piaba”, roda de escolha, Maranhão, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

¹⁴ Arthur Ramos, *O folclore negro do Brasil*, p. 108 e 117.

Lá vai o pião a rodar

Procedência: Salvador-BA

Informante: Daniele Silva, 1985

Local e data do registro: Bairro Perus, São Paulo-SP, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Fig. 26 – “Lá vai o pião a rodar”, roda de escolha, Salvador-BA, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

As histórias compõem um grupo significativo do repertório da cultura da infância, entre elas, histórias com música. Encontramos contos populares tidos como europeus, mas, segundo Arthur Ramos, existem versões correspondentes na África. “A menina dos brincos de ouro” refere-se à história de um velho que pega uma menina na fonte e a esconde no surrão. A menina ali dentro cantava, até que a cantoria despertou suspeitas e ela foi retirada do saco, sendo substituída por pedras ou gatos. Nina Rodrigues encontrou o equivalente deste conto na África, “Meu alô”, a respeito de uma mulher chamada Olu. Uma tartaruga meteu o filho de Olu num grande tambor que cantava exatamente como a história do surrão¹⁵. Na versão transmitida por Isabel de Souza, 1973, que aprendeu com sua mãe, natural do município de Ubiratã-PR, assim cantava o surrão:

¹⁵ Arthur Ramos, *O folclore negro do Brasil*, pp. 178-179.

Meu brinquinho de ouro

Procedência: Ubiratã-PR

Informante: Isabel de Souza, 1970

Local e data do registro: Montes Claros-MG, 2007

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

Meu brinquinho de ouro minha vó.

Lá no rio fiquei minha vó.

Fig. 27 – “Meu brinquinho de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Ubiratã-PR, 2007.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A versão informada em 2013, por dona Madalena da Silva (1924-2014), do município de Pesqueira-PE, que aprendeu com sua mãe e contou para seus filhos e netos, traz a seguinte melodia:

Brinquinho de ouro

Procedência: Pesqueira-PE

Informante: Dona Madalena da Silva (1924-2014)

Local e data do registro: Pesqueira-PE, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

Vi-vi - a - qui nes - te sur - rão,

Den - tro de - le eu mor - re - rei,

Por cau - sa de um brin - co de ou - ro

Que lá na fon - te eudei - xei.

Fig. 28 – “Brinquinho de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Pesqueira-PE, 2013.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Uma terceira versão, registrada por Lydia Hortélio, teve como informante tia Luisinha, uma senhora negra que foi escrava e viveu em Serrinha-BA entre o fim do século XIX e o começo do século XX, segundo informação de Alice Hortélio, 1906, Serrinha-BA¹⁶. O ritmo e o texto dão sinais da influência negra. O nome Janjão, aparece em outra história registrada por Nina Rodrigues na África: “O Quibungo e o filho Janjão”¹⁷. Os apelidos “Tété” e Janjão, trazem a reduplicação da sílaba tônica, que, segundo Gilberto Freire (2011), é de influência negra:

A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Os nomes próprios foram dos que mais se amaciaram, perdendo a solenidade, dissolvendo-se deliciosamente na boca dos escravos. As Antônias ficaram Dondons, Toninhas, Totonhas; as Teresas, Tetés [...]. Isto sem falarmos das Iaiás, dos Ioiôs, das Sinhás, dos Manus, Calus, Bembens, Dedés, Marocas, Nucas, Nonucas, Gegês(FREYRE, 2011, p. 414).

Meus brinquinhos de ouro

Procedência: Serrinha - BA
Informante: Alice Hortélio, 1906
Pesquisa: Lydia Hortélio

The musical notation consists of six lines of staff music. The first line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "Meus brinquinhos de ouro". The second line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "Que eu na fonte dei xe!". The third line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "Ô qui-ri Te-té,". The fourth line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "o qui-ri Jan-jão,". The fifth line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "Ô Do-min-gue-té,". The sixth line starts with a quarter note followed by a eighth note, then a sixteenth note pair, another eighth note, and a sixteenth note pair. The lyrics are: "ô ru-dão!".

Fig. 29 – “Meus brinquinhos de ouro”, cantiga da história dos brinquinhos de ouro, Serrinha-BA, 1906.
Fonte: HORTÉLIO, 2002.

¹⁶Lydia Hortélio, *Abra a roda tindolê lê*.

¹⁷ Arthur Ramos, *O folclore negro do Brasil*, pp. 172.

Além das contribuições dos principais grupos étnicos formadores da cultura brasileira, a partir do século XIX, com o ingresso de levas de imigrantes no país, que além da miscigenação e a aquisição de hábitos e costumes diferentes, muitas brincadeiras, principalmente as cantigas de roda, as adivinhas e fórmulas de escolha, se incorporaram ao brincar das crianças brasileiras¹⁸.

Dentre outros sinais de contribuição, as melodias, vocábulos e corruptelas incorporadas ao repertório sinalizam a influência dos migrantes. A influência francesa, por exemplo, pode ser vista numa das fórmulas de escolha mais comuns em todo o Brasil, que possui uma infinidade de variantes: “Pomponeta”, “Panderolê”, “Pimponeta”, “Pita pita”, “Contoneta”, “Cordoneta”, entre outras. O termo “ruge”, corruptela do francês *rouge*, vermelho, foi o que restou de traduzível da língua francesa:

Pomponeta

Procedência: Presidente Bernardes-SP
 Informante: Maria Assunção de Oliveira Macedo Grilim, 1951
 Local e data do registro: Caraguatatuba-SP
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Fig. 30 – “Pomponeta”, fórmula de escolha, Presidente Bernardes-SP, 2005.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

¹⁸Raquel Zumbano Altman, in *Brincando na história*, PRIORI, 1999, p. 245.

Outra fórmula de escolha, “Unidu, poni, poniseritana”, do Rio de Janeiro, registrada em 2006, traz uma corruptela dos números um e dois em francês: *une,deux*.

Unidu, poni, poni, seritana

Procedência: Rio de Janeiro-RJ

Informante: Ana Luísa Lacombe, 1969

Local e data do registro: São Paulo, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four staves, each with a treble clef and a time signature of $\frac{2}{4}$. The tempo is indicated as $J = 120$. The first staff is labeled "Voz" and "Mão". The lyrics are: "U - ni - du, po - ni, po-ni, se - ri - ta - na,". The second staff is labeled "Voz" and "Mão". The lyrics are: "Um na - vi - o que pas - sou pe - la es - pa - nha". The third staff is labeled "Voz" and "Mão". The lyrics are: "Me cha - mou, eu não vou.". The fourth staff is labeled "Voz" and "Mão". The lyrics are: "U - ni - du po - ni, po-ni, se - ri - ta - na.". Vertical arrows below the staves indicate specific hand movements.

Fig. 31 – “Unidu, poni, poni, seritana”, fórmula de escolha, Rio de Janeiro, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A roda de escolha “A mão direita”, informada em 2006 por Jandira Ribeiro de Paula, 1947, é uma versão de “A ma main droite”, conforme referência de Laura Della Monica, baseada no livro *Chansons e rondas infantiles, de Weckerlin J. B. e Pille Henry*, figura 26 (DELLAMONICA, 1967, p. 100).

A mão direita

Procedência: Ocauçu-SP

Informante: Jandira Ribeiro de Paula, 1947

Local e data do registro: Bairro Perus, São Paulo-SP, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four staves of music. The first three staves are in common time (indicated by '2/4') and the fourth staff is in 3/4 time. The tempo is marked as 120 BPM. The lyrics are written below each staff, alternating between Portuguese and French. The lyrics describe a hand reaching for a rose and a dance.

Portuguese Lyrics:

- 1. A mão di - rei - ta tem a ro - sei - ra, A
- 2. En - trai na ro - da, ó lin - da ro - sei - ra, En-
- 3. A mais fa - cei - ra eu não a - bra - ção, A

French Lyrics:

- mão di - rei - ta tem a ro - sei - ra,
- trai na ro - da, ó lin - da ro - sei - ra E
- mais fa - cei - ra eu não a - bra - ção A -

Continuation:

- Que dá flor na pri - ma - ve - ra,
a - bra - çai a mais fa - cei - ra E
bra - ção a bo - a com - pa - nhei - ra, A -
- Que dá flor na pri - ma - ve - ra.
a - bra - çai a mais fa - cei - ra.
bra - ção a bo - a com - pa - nhei - ra.

Fig. 32 – “A mão direita”, roda de escolha, Ocauçu-SP, 2006.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

9.^a REFERÊNCIA — Weckerlin J. B. e Pille Henry — “Chansons e Ron-des Infantiles”.

1 — A ma main droite y a-t-un rosier, 2 — Entrez en danse, jolie rosier,
Qui porte rose au mois, au mois, Sortant d’la danse, vous embrass’rez,
Qui porte rose au mois, de Mai. Cell’dela danse que vos voudrez.

The handwritten musical notation is in common time (indicated by '2/4'). It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, corresponding to the numbered references above. The notation uses vertical stems and horizontal dashes to represent the rhythm.

French Lyrics:

- A ma main droite y a-t-un rosier
- Entrez en danse, jolie rosier
- Qui porte rose au mois, au mois
- Sortant d’la danse, vous embrass’rez
- Qui porte rose au mois, de Mai
- Cell’dela danse que vos voudrez

Fig. 33 – “A ma main droite”, roda de escolha, França, 1870.

Fonte: DELLA MONICA, 1967, p. 100.

A brincadeira de escolha “Eu sou pobre, pobre, pobre” incorporou-se ao cancionário infantil brasileiro por influência francesa. Tem origem na canção “Je suis pauvre, pauvre, pauvre”. Segundo artigo publicado pela *Revista de história*, da Biblioteca Nacional, em janeiro de 2009, Elsa Enäjärvi-Haavio (1901-1951), primeira mulher no estudo do folclore finlandês, afirma em sua dissertação de mestrado que a brincadeira procede da Europa nórdica e que ganhou uma versão francesa por intermédio do povo

flamengo. A brincadeira era praticada pelos campesinos, que almejavam com o “ofício”, termo presente na brincadeira, e o casamento, uma vida feliz. O refrão, “marré”, é derivado de Maria, referindo-se à Virgem Maria, enquanto “deci” foi extraído do verso “dans ce jeu d’ici”, que significa “neste jogo daqui”. (AVELINO, 2009). A versão registrada em Minas Gerais, figura 34, é a mais comum por todo o Brasil. Pela movimentação da brincadeira, que tem uma criança de frente para uma fila horizontal, que a partir do diálogo estabelecido entre as duas partes, caminha para a frente e para trás. Nesta versão de Minas Gerais, as crianças relacionavam o termo “marré” à “marcha a ré”, e por isto utilizavam a palavra “desci”, indicando “desci de marcha a ré”.

Eu sou pobre, pobre, pobre

Procedência: Dom Silvério-MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four lines of music. The first line starts with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: "Eu sou po - bre, po - bre, po - bre,". The second line starts with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: "De mar - ré, mar - ré, mar - ré,". The third line starts with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: "Eu sou po - bre, po - bre, po - bre,". The fourth line starts with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are: "De mar - ré des - ci."

Solo:

Eu sou pobre, pobre, pobre
De marré, marré, marré,
Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marré descí.

Solo:

Quero uma de vossas filhas,
De marré, marré, marré,
Quero uma de vossas filhas,
De marré descí.

Fila:

Eu sou rica, rica, rica
De marré, marré, marré,
Eu sou rica, rica, rica
De marré descí.

Fila:

Que ofício dará a ela?
De marré, marré, marré,
Que ofício dará a ela?
De marré descí.

Solo:

O ofício de professora,
De marré, marré, marré,
O ofício de professora
De marré descí.

Fila:

Esse ofício lhe agrada,
De marré, marré, marré,
Esse ofício lhe agrada,
De marré descí.

Fig. 34 – “Eu sou pobre, pobre, pobre”, brincadeira de escolha,

Dom Silvério-MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

De influência italiana, “La bella polenta”, registrada em 2006 na cidade de João Monlevade-MG, é uma brincadeira de texto cumulativo em que as crianças reproduzem os gestos sugeridos no texto da canção. A versão italiana é também cumulativa, conforme o texto:

Quando se pianta la bella polenta, la bella polenta
Se pianta così, se pianta così, se pianta così...
Bella polenta così tcha-tcha-pum
tcha-tcha-pum; tcha-tcha-pum; tcha-tcha-pum!

Quando la cresce la bella polenta, la bella polenta
La cresce così, se pianta così, la cresce così...

Fenisce così; se pianta così, la cresce così, fiorisce così, se smissia così, se taglia così, se mangia così, se gusta così, fenisce così...

La bela polenta

Procedência: João Monlevade-MG
 Informante: Rita de Cássia Abreu, 1959
 Local e data do registro: João Monlevade-MG, 2006
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical score consists of four staves of music in G major, 6/8 time, with a tempo of 88 BPM. The lyrics are in Portuguese, with some lines in Italian. The lyrics describe the growth and harvesting of polenta, followed by its preparation and consumption.

Quando se planta la bela polenta,
La be - la po len - ta se plan-ta é as - sim.

Se plan-ta é as - sim, ô ô ô,
Be - la po - len - ta é as - sim: tchá tchá pum, tchá tchá pum, tchá tchá, pum, pum, pum, pum.

Quando se nasce la bela polenta,
La be - la po len - ta se nas-ce é as - sim.

Se plan-ta é as - sim, Se co - lhe é as - sim, ô ô ô,
Be - la po - len - ta é as - sim: tchá tchá pum, tchá tchá pum, tchá tchá, pum, pum, pum, pum.

Quando se planta la bela polenta,
 La bela polenta se planta é assim,
 Se planta é assim, ô, ô, ô,
 Bela polenta é assim:
 Tchá, tchá pum, tchá, tchá pum,
 Tchá, tchá pum, pum, pum, pum.

Quando se nasce la bela polenta,
 La bela polenta se nasce é assim,
 Se nasce é assim, ô, ô, ô,
 Bela polenta é assim:
 Tchá tchá pum, tchá tchá pum,
 Tchá tchá pum pum pum.

Quando se colhe la bela polenta,
 La bela polenta se colhe é assim,
 Se colhe é assim, ô, ô, ô,
 Bela polenta é assim:
 Tchá tchá pum, tchá tchá pum,
 Tchá tchá pum pum pum.

Quando se come la bela polenta,
 La bela polenta se come é assim,
 Se come é assim, ô, ô, ô,
 Bela polenta é assim:
 Tchá tchá pum, tchá tchá pum,
 Tchá tchá pum pum pum.

Fig. 35 – “La bela polenta”, roda de movimentação específica,
 João Monlevade-MG, 2006.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

O brinco¹⁹ “Trindindina”, informado em 2007 por uma professora da Escola Municipal Nove de Julho, na Zona Norte de São Paulo, lhe era cantado por sua avó, de origem italiana, da região histórica de Garfagnana. De acordo com a tradução feita pela professora, o texto em italiano corresponderia a:

Drin, drin, Drina, pane grata

Mette mi ne llatte che sono malato.

Dammi un, che morire.

Dammi due, che guarirà.

¹⁹Brincadeira da primeira infância feita por um adulto para entreter a criança.

Trindindina

Procedência: Bairro Barro Branco, São Paulo-SP

Informante: Liris Bernadete Paroni Ramos, 1944

Local e data da gravação: Creche Municipal 9 de Julho, 2007

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

J = 72

$\frac{2}{4}$

Trin - din - di - na pan gar - tá.

Mete-me a le - to que son ma - lá.

Dá - me um, que mo - ri - ró,

Dá - me dó que gua - ri - ró.

Fig. 36 – “Trindindina”, brinco, São Paulo-SP, 2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A língua hispânica também deixou e continua deixando marcas do seu vocabulário e repertório na infância brasileira. Um exemplo é a canção de ninar “Arrorró, mi niño”, encontrada no percurso dessa pesquisa em alguns países de colonização ou dominação espanhola, como Chile, Peru, Bolívia, Argentina e Cuba. Uma versão registrada em Cuba, por exemplo, tem semelhanças no texto com relação à variante de Arapiraca-AL, registrada em 2007.

Duérmete, mi niño

Procedência: Havana - Cuba

Informante: Omérida Vera Ramos, 1977

Local e data do registro: Havana - Cuba, 2001

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 70$

Dúer - me te, mi ni - ño,
Que ten - go que ha - cer,
La - var los pa - ña - les,
Po - ner - me a co - ser.

Este niño lindo,
Que nació de dia,
Quiére que lo lleven
A la dulcería.

Este niño lindo,
Que nació de noche,
Quiére que lo lleven
A passear en coche.

Fig. 37 – “Duérmete, mi niño”, acalanto, Havana-Cuba, 2011.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Dorme, menino

Procedência: Arapiraca-AL

Informante: Dona Rosália Gomes dos Santos, 1947

Local e data do registros: Arapiraca-AL, 2007

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

Dor - me, me - ni - no,
Ma - mae tem o que fa - zer,
Vai la - var, vai en - go - mar,
Ca - mi - si - nha pra vo - cê.

Ah, ah, ah!
Me - ni - no quer a - pa - nhar,
Uh, uh, uh!
O me - ni - no quer an - gu.

Fig. 38 – “Dorme, menino”, acalanto, Arapiraca-AL, 2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A influência inglesa se deu desde o período colonial e acentuou-se entre 1835 e 1912, vencida pela expansão norte-americana²⁰, que ainda se mantém através do grande alcance do cinema, televisão, rádio, jogos eletrônicos, celulares e outras novas mídias. Pode ser identificada nas corruptelas e nos termos aportuguesados. Como exemplo, apresentamos a brincadeira de mão informada por Ana Luisa, 1969, do Rio de Janeiro. Esta traz no texto os termos “ispeco” e “forreco”, que quando comparadas à versão informada por Tânia Fukelman, paulista, também nascida em 1969, parecem ser corruptelas dos termos *space* e *forever*. “Tube” e “tussi”, provavelmente se relacionam aos verbos *to be* e *to see*, respectivamente. A segunda parte da melodia da segunda variante nos lembra a canção “O pastorzinho”, muito comum no Brasil.

ISpeco tube

Procedência: Rio de Janeiro-RJ

Informante: Ana Luísa Lacombe, 1969

Local e data do registro: São Paulo-SP, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Fig. 39 – “Ispeco tube”, brincadeira de mão, Rio de Janeiro-RJ, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

²⁰ Gilberto Freire, *Ingleses no Brasil*, 2000, p. 46.

Ispeice Julia

Procedência: São Paulo-SP

Informante: Tânia Funkelmann Landau, 1969

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2012

Pesquisa e transcrição : Lucilene Silva

$\text{♩} = 120$

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Fig. 40 – “Ispeice Julia”, brincadeira de mão, São Paulo-SP, 2012.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Mais um exemplo é a variante da mesma brincadeira de mão, da nossa vivência, no interior de Minas Gerais, com a melodia quase idêntica às duas variantes apresentadas nas figuras 34 e 35 e texto completamente diferente. As palavras “incompreendidas” aqui foram substituídas pelas sílabas pa, pe, pi, po, pu; ra, re, ri, ro, ru e ti:

Parara, parati

Procedência: João Monlevade-MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva, 1998
 Local de gravação: João Monlevade-MG

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of four staves of music. The top staff is for 'Voz' (voice) in treble clef, common time, with lyrics for six lines: 1. Pa - ra - ra, pa-ra - ti, 2. Pe - re - re, pe-re - ti, 3. Pi - ri - ri, pi - ri - ti, 4. Po - ro - ro, po-ro - ti, 5. Pu - ru - ru, pu-ru - ti, 6. Pa - ra - ra, pa re - ti,. The second staff is for 'Mãos' (hands) with corresponding hand movements: a vertical line down, a vertical line down, a vertical line down, a vertical line up, and a vertical line up. The third staff continues the lyrics: Pa-ra - ra, pa-ra - ti, Pe-re - re, pe-re - ti, Pi - ri - ri, pi - ri - ti, Po-ro - ro, po-ro - ti, Pu-ru - ru, pu-ru - ti, Pe re - re, pi ri - ti,. The fourth staff continues: Par-ra - ra, pa-ra - ti, Pe-re - re, pe-re - ti, Pi - ri - ri, pi - ri - ti, Po-ro - ro, po-ro - ti, Pu-ru - ru, pu-ru - ti, Pi ri - ri, po ro - ti,. The fifth staff concludes with: Pa-ra - ra - ra, Pe-re - re - re, Pi - ri - ri - ri, Po-ro - ro - ro, Pu-ru - ru - ru, Pu ru - ru - ru. The hands staff shows a vertical line down, a vertical line down, a vertical line down, a vertical line up, and a vertical line up, followed by a double bar line.

Fig. 41 – “Parara, parati”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Duas variantes da brincadeira de mão “Adiamanti”, informadas por Gisele Escorel, 1963, e Roseli Novak, 1967, parecem também ser variantes da mesma brincadeira “Ispeco tube”, pela semelhança da melodia na primeira parte da música, porém o texto se apresenta completamente diferente. Esta é mais uma brincadeira com as palavras que nos leva a perguntar: qual seria a sua origem?

Adiamanti

Procedência: Bairro Pinheiros, São Paulo-SP

Informante: Gisele Escorel de Carvalho, 1963

Local e data do registro: São Paulo, 2012

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

A-dia-man - ti, di - tu - á, di - tu - ê, i - a dom, dom.

A dia-man - ti, su, su, su, i - á, dom, dom.

1. Mei - a vol - ta, vou ver,
2. No a - no dois mil,
3. Su - a cal - ça ca - iu,
4. Foi no mei - o do rio
5. O pei-xi-nho en - go - liu.

Fig. 42 – “Adiamanti”, brincadeira de mão, Bairro Pinheiros, São Paulo-SP, 2010.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Adiamanti

Procedência: Bairro Vila Mariana, São Paulo-SP

Informante: Roseli Novak, 1963

Local e data do registro: Carapicuíba, 2012

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

1.2.3.

1. Mei - a vol- ta, vou ver,
 2. Vou ca - sar com vo - cê,
 3. Em que di - a? Não sei.
 4. E nem que- ro sa - ber.

4.

Fig. 43 – “Adiamanti”, brincadeira de mão, Bairro Vila Mariana, São Paulo-SP, 2012.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Ai uantiucelo”, também da nossa vivência em Minas Gerais, possui termos como *ai*, *uantiu*, *celou*, *mai*, *melou*, *si*; que podem ser corruptelas de *I want you*, *sell on*, *my melon* e *see*. Pelos exemplos, os termos foram se transformando e encontramos hoje textos diversos, porém com a mesma melodia:

Ai uantiu celou

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 120$

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Voz

Mãos

Fig. 44 – “Ai uantiu celou”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Tri-ci-lô-me-lo

Procedência: Carapicuíba - SP
 Informante: Jaqueline Alves da Silva, 1993
 Local e data do registro: Carapicuíba - SP, 2004
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 145$

The musical score consists of five staves, each with a treble clef and a common time signature. The first staff is labeled 'Vozes' and 'Mãos'. The second staff is labeled 'Vozes' and 'Mãos'. The third staff is labeled 'Vozes' and 'Mãos'. The fourth staff is labeled 'Vozes' and 'Mãos'. The fifth staff is labeled 'Vozes' and 'Mãos'. The lyrics are written below each staff, corresponding to the vocal and hand patterns.

Staff 1: Tri - ci - lô - me - lo,
Mãos: $\frac{2}{4}$ | x x x | x x x | x x x | x

Staff 2: Ai uan-tiu ce - lo.
Mãos: | x x x | x x x | x x x | x

Staff 3: Tri - ci - lô - me-lo qui-ce - li.
Mãos: | x x x | x x x x x | x x x | x

Staff 4: Ai uan-tiu ce-lo qui-ce - li.
Mãos: | x x x | x x x x x | x x x | x

Staff 5: Tri - ci, tri - ci lau - ê.
Mãos: | x x x | x x x | x x x | x

Fig. 45 – “Tri-ci-lô-me-lo”, brincadeira de mão, Carapicuíba-SP, 2004.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Trici caneta

Procedência: Carapicuíba - SP

Informante: crianças da comunidade da Aldeia de Carapicuíba

Local e data do registro : Carapicuíba - SP, 2003

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Fig. 46 – “Trici caneta”, brincadeira de mão, Carapicuíba-SP, 2003.
Fonte: Acervo Lucilene Silva

Além das influências das línguas estrangeiras, os adventos do rádio, cinema, televisão e outras mídias também influenciam significativamente no repertório da música da infância. Muitas brincadeiras trazem termos ou músicas de comerciais, filmes, desenhos animados, personagens e artistas desses meios de comunicação. São muitos os exemplos recolhidos ao longo desta pesquisa. Um deles é a brincadeira de mão da nossa vivência em Minas Gerais que traz a expressão, “Papai Ferreira”, também registrada por Lydia Hortélio no CD “Ô Bela Alice, música tradicional da infância no sertão da Bahia no começo do século XX”, como de influência negra (HORTÉLIO, 2004). Tal expressão aparece em muitas brincadeiras brasileiras e nas últimas décadas vem sendo substituída por “Popeye Ferreira”, por influência do desenho animado norte-americano “Popeye”.

Papai Ferreira

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Voz

$\text{♩} = 92$

♯ $\frac{2}{4}$

Pa-pai Fer - rei-ra do e - me a, do e - me a, do e-me a, fom, fom.

Mãos

$\frac{2}{4}$

Voz

♯

A ca - ne-ta do tin - tei- ro,nun - ca mai se ar - re-ben- tou.

Mãos

Fig. 47 – “Papai Ferreira”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Popeye Ferreira

Procedência: Morro de São Paulo- BA

Informantes: crianças da Comunidade Gamboa de Baixo

Local e data do registro: Comunidade Gamboa de Baixo, Morro de São Paulo-BA, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

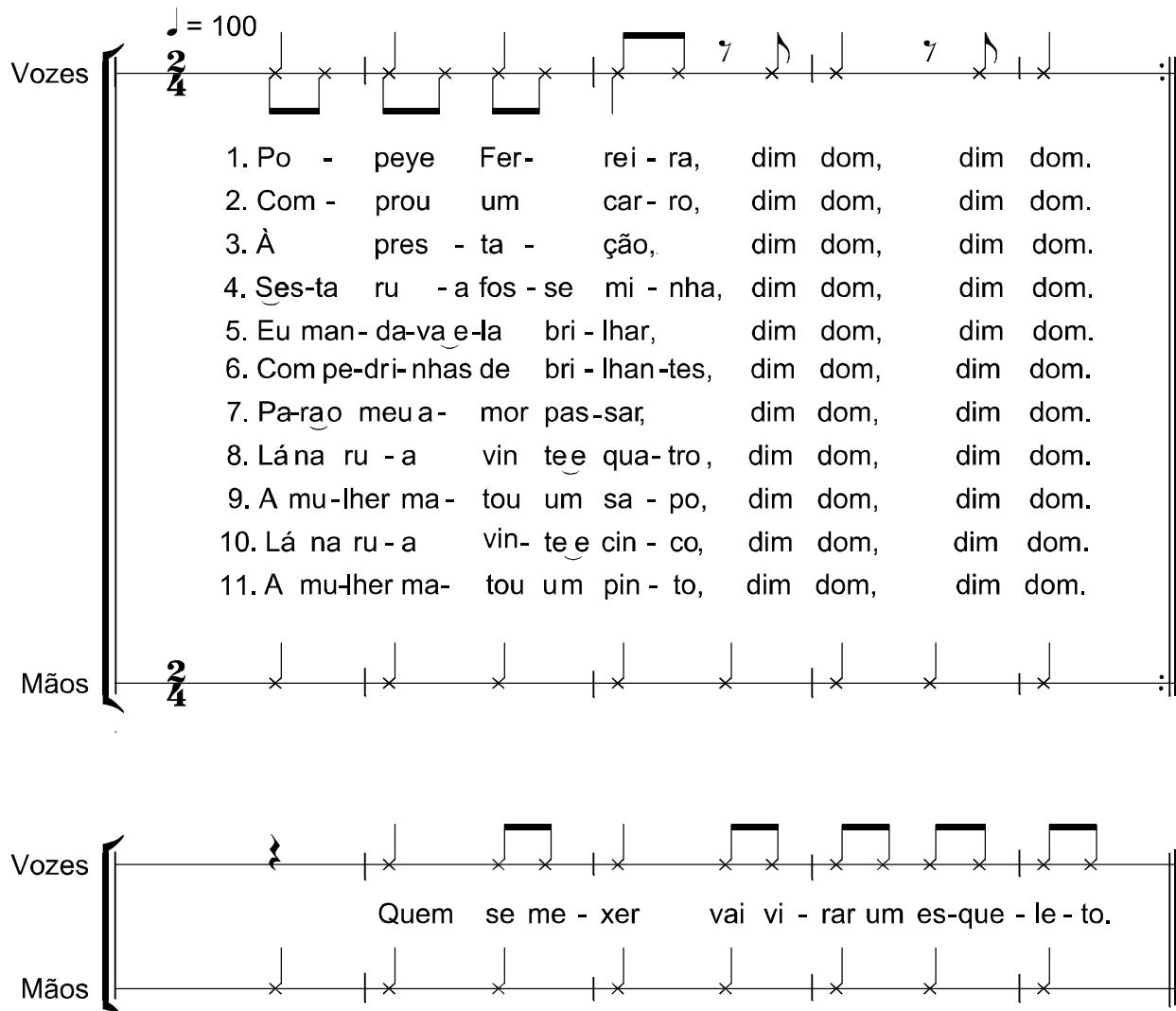


Fig. 48 – “Popeye Ferreira”, brincadeira de mão, Morro de São Paulo-BA, 2006.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Outra brincadeira de mão, também da nossa vivência na década de 1970, traz dois elementos de influência da televisão, incluindo a norte-americana: o sabonete Cinta Azul, muito popular nas décadas de 1960 e 1970, e o seriado do gênero faroeste, “Bat Masterson”, exibido na TV Tupi e patrocinado pelo sabonete. A melodia e o texto da brincadeira correspondem à trilha da série, numa versão em português, que correspondia à trilha do comercial. Essa versão em português fez muito sucesso na voz de Carlos Gonzaga. Na brincadeira, o sabonete Cinta Azul foi modificado por “Tinta Azul”, o termo americano “bat” foi substituído por “bate” e o nome “Masterson” por “máster” “som”.

Bate máster som

Procedência: João Monlevade-MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four staves. The first staff, labeled 'Voz', has a tempo of 88 BPM and a key signature of one flat. It contains lyrics in Portuguese. The second staff, labeled 'Mãos', shows hand movements indicated by 'x' marks on a timeline. The third staff follows the same pattern. The fourth staff concludes with a rhythmic pattern and a repeat sign.

Vocal Lines:

- 1. O sa - bo - ne - te tin - ta a - zul,
- 2. No ve - lho o - es - te e - le na - ceu,
- Tem o pra - zer de a - pre-sen - tar,
E en - tre bra - vos se cri - ou.
- Um ve - lho fil - me de cow-boy.
Seu - no - me len - da se tor - nou.
- Ba-te más-ter som,
Ba-te más-ter som,
- ba-te más-ter som.
ba-te mas-ter som.

Mão Lines:

Hand movements are shown as 'x' marks on a timeline corresponding to the vocal parts. The hands move in various patterns, often mirroring each other or performing specific gestures.

Fig. 49 – “Bate máster som”, brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

É interessante observar que as adaptações do texto ao que a criança comprehende é o que de mais comum acontece no repertório da infância. São riquíssimas as soluções encontradas para substituir os termos incompreendidos, ou que não fazem parte do seu vocabulário. Na fala reproduz o que entende e por isto são inúmeras as variações de termos reinventados por elas. Essa compreensão, às vezes sem tradução para o adulto, tem relação direta com os sons do cotidiano. No interior da Bahia, por exemplo, em uma cidade chamada São Gabriel, próxima a áreas rurais, onde as crianças têm contato com a natureza e conhecem os vários tipos de animais, elas pulam corda recitando:

Um, dois, três, galinha choca pedrês.

Outras crianças, que vivem em Carapicuíba-SP, distantes da natureza e dos animais, provavelmente por não conhecerem a galinha pedrês, realizam a mesma brincadeira, porém, substituem o termo “pedrês” por P3.

Um, dois, três, galinha choca P3.

Da mesma forma, encontramos “Pimponeta” se transformando em “borboleta preta”, “papai” em “Popeye”, “Eu também vou” em “tombombô”, “do berro que o gato deu” em “do merrô que o gato deu”, “por caridade, ó mana” em “por caridade humana” etc. Assim as crianças seguem reinventando a sua própria cultura, que é viva e contemporânea, pois se adéqua a cada novo tempo.

No repertório da infância, o cotidiano é tema recorrente e sua localização no tempo e espaço sinaliza a história, geografia e costumes do lugar de origem. Nas variantes encontramos sinais do rural, do urbano e de particularidades das regiões brasileiras, seja no vocabulário, paisagem, vegetação, personagens, alimentação, trabalho, crenças, superstições, festas; seja nos gêneros musicais predominantes em cada região. Arrasta-pé, Caboclinho, Calango, Carimbó, Ciranda, Choro, Coco, Dobrado, Frevo, Ijexá, Marchinha, Marcha-rancho, Maxixe, Polca, Samba, Quadrilha, Valsinha, Xote, entre outros, são experimentados corporalmente pelas crianças nas brincadeiras. Muitas vezes músicas pertencentes aos folguedos, danças e festas também se incorporam ao repertório das crianças. As rodas de escolha, apresentadas nas figuras 25 e 26, têm características da música e movimentação presentes no samba de roda, da Bahia, e no tambor de crioula, do Maranhão, respectivamente. É possível que tenham sido transpostas das dança populares para as brincadeiras de roda. O brinco, “Ô, lê lê, calanguié”, cantado por dona Madalena da Silva (1924-2014) para entreter seus filhos e netos, no sertão pernambucano, é um coco, uma das manifestações populares predominantes na região. Com certeza, antes de ser brincada, foi dançada nos povoados e sítios do entorno.

Ô, lê lê, calanguié

Procedência: Pesqueira - PE

Informante: Wilma de Fátima da Silva, (1967), que aprendeu com sua mãe, D. Madalena da Silva(1924-2014)

Local e data da gravação: Pesqueira - PE, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 100$

Ô, lê lê, ca-lan-gui - ê,

Ô, lê lê, ca-lan-gui - á

E no ba-lan-ço do ca-lan-go

1. 2.

Que-ro ver ca-lan-gui - á.

O ca-lan-go veio de Mi-nas,
Fui eu que man-dei bus-car.
Dan-ça ve-lho e dan-ça mo-
ço E qual-quer um po - de dan-çar.

Fig. 50 – “Ô, lê lê, calanguiê”, brinco, Pesqueira-PE, 2013.
Fonte: SILVA, 2014, p. 26.

Na roda de movimentação específica “Ciganinha”, registrada em Joanésia-MG, em 2009, o termo “ciganinha” pode ter origem nos pastoris, autos natalinos que descrevem a viagem das pastoras a Belém. Durante a viagem, encontram diversas figuras, entre elas a cigana:

Ciganinha

Procedência: Joanésia-MG

Informante: Alzira Pereira de Pinho, 1954

Local e data do registro: Joanésia - MG, 2009

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 90$

Ci-ga - ni - nha que vei-o da Ba - hi - a. hi - a.
Pa-ra fes-te - jar a fes-ta des-sé di - a. di - a.
Ci-ga - ni-nha tem um lin-do re - bo - la - do. la - do.
Blu - sa de ren - da, sai-a de ba - ba-do. ba-do.

Fig. 51 – “Ciganinha”, roda de movimentação específica, Joanésia-MG, 2009.
Fonte: SILVA, 2014, p. 28.

Esse cotidiano cantado em verso e prosa pelas crianças de Norte a Sul do país nos conta a história de cada tempo e lugar. Esse cotidiano apresenta a vegetação, geografia, costumes, vocabulário, modismos, hierarquias, medos e preconceitos. Isto é, fala dos lugares, das pessoas, das qualidades, defeitos, das boas e más práticas da sociedade representada. Como exemplo podemos citar a tão conhecida brincadeira de roda “Samba lê lê”, que traz no ritmo do samba o preconceito e maus tratos dispensados aos negros no período colonial, o que se estende até os dias atuais. Outros exemplos retratam o paternalismo, machismos, violência, sobreposição de classes, formas de repressão através do medo, entre outras mazelas:

Samba lê lê

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of five staves of music for a single voice. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature is common G. The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The lyrics are:

Sam-ba lê lê tá do - en - te,
Tá com a ca-be-ça que - bra - da.
Sam-ba lê lê pre - ci - sa - va
E de u - mas bo - as lam - ba - das.
Sam - ba, sam - ba, sam-ba ô lê lê,
Pi - sa na bar - ra da sai - a ô lê lê.

Fig. 52 – “Samba lê lê”, brincadeira de roda, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

O repertório cantado está presente em maior escala nos acalantos, brincos, brincadeiras de roda e de movimentação específica. Também podem ser encontrados nas fórmulas de escolha e brincadeiras de mão, embora esses dois grupos tenham predominância do repertório ritmado.

Quanto à organização no espaço, à forma e distribuição dos papéis, estas brincadeiras acontecem em roda, fila, túnel, aos pares, em diálogo, solos, grupos grandes, pequenos grupos, com as mãos, os pés etc. Diferenciam-se ainda segundo o gesto, a movimentação e formam grupos menores classificados de acordo.

O registro e sistematização de um significativo repertório em cerca de cento e cinquenta e dois municípios brasileiros entre 1998 e 2015 e a revisão bibliográfica nos possibilitam afirmar que as brincadeiras cantadas foram mais frequentes até a década de 1970, prevalecendo a partir daí as brincadeiras ritmadas. As causas desse fenômeno vêm sendo mais profundamente investigadas e são objetos de estudo do projeto de continuidade da presente pesquisa, o que nos permite sinalizar algumas delas:

- Considerando que a música tradicional da infância é predominantemente feminina e que a transmissão oral é feita, sobretudo, de mãe para filho, a crescente ocupação da mulher no mercado de trabalho a partir de 1970 diminuiu sua permanência com as crianças, que consequentemente passaram a ter menos contato com as brincadeiras cantadas. Isto com certeza influenciou e continua influenciando as gerações posteriores.
- A postura mais recatada, com mais pudores e cuidados com os modos da mulher, traz no repertório da infância feminina, até a década de 1970, gestos mais contidos, predominando as brincadeiras de roda. A partir de 1970, a maior liberdade da mulher amplia os gestos nas brincadeiras, que passam a ter muito mais ritmo e movimento.
- A maior disponibilidade de espaços para brincar, desfrutada por gerações anteriores à década de 1970, incluindo a rua e espaços de natureza, davam às crianças mais possibilidades de experimentações corporais e desafios. A perda desses espaços não lhes tira as necessidades de movimento características da criança e necessárias ao seu desenvolvimento. A predominância das brincadeiras ritmadas, que se relacionam a ação e movimento como correr, pular e saltar, nas últimas décadas, pode ter sido uma das soluções encontradas pelas crianças para atender as suas necessidades de movimento nos poucos espaços físicos que lhes restaram.
- A alteração do currículo do curso de Educação Musical pela LDB 5692 de 1971 para Educação Artística, tornando-a extracurricular, e consequentemente inacessível para a maioria dos estudantes, privando-os de uma educação musical;
- A falta de abertura para o brincar em um número significativo de escolas, provocada pela postura conteudista das instituições, bem como pela falta de conhecimento de repertório pelos educadores.
- Conforme Lydia Hortélio, a televisão, o cinema e as novas mídias, que a partir da década de 1950 ocupam cada vez mais espaço na vida das

famílias brasileiras, destituindo inclusive o convívio das crianças entre elas mesmas;

- A crescente indústria de brinquedos que investe massivamente na produção de atrativos para a infância.

Ao mesmo tempo em que tais constatações nos levam a buscar outros caminhos para que as crianças não deixem de cantar, nos levam também a analisar a riqueza do repertório ritmado, predominante nas últimas décadas, resultante de um outro tempo, diferente, porém tão criativo e diverso quanto foram todos os outros de gerações passadas.

2.2. Brincadeiras Ritmadas

Nas brincadeiras ritmadas, movimento e desafio são palavras de ordem e o corpo traduz a capacidade da criança de experimentar, inventar, arriscar e se expressar livremente. Da mesma forma que desafia o corpo, na expectativa de atingir seus limites, o faz com as palavras, que se tornam verdadeiros brinquedos. A riqueza da língua materna, a musicalidade da voz falada, a rima, a métrica e a poesia, a criatividade e a inventividade das crianças, somadas a uma infinidade de movimentos corporais, compõem a diversidade rítmica do repertório.

O texto recitado, com rima e metro, que acompanha as brincadeiras ritmadas é denominado parlenda. Apesar de recitada a parlenda apresenta variações de altura, se movimenta por saltos, graus conjuntos ou permanece numa mesma nota, criando um discurso musical variado, com esboços de cadências, marcando ponto de partida, tensão e repouso, bem como a expressividade desse repertório recitado.

Com relação à variação de altura da voz falada, Rosetti afirma que o sentido geral de uma frase pode ser modificado pela entonação: uma proposição afirmativa ou negativa geralmente segue em decrescendo e acaba numa nota mais grave. Acresentamos ainda que numa frase interrogativa ou exclamativa, pelo contrário, o tom eleva-se progressivamente. A altura musical adquire relevo na palavra, assumindo um valor expressivo. As consoantes distinguem-se das vogais porque a sua articulação é acompanhada de ruído, enquanto os formantes das vogais são harmônicos. Qualquer vogal tem tons característicos (notas, ressonâncias características ou formantes) constituídos pela ressonância da cavidade bucal que adquire forma adequada para a articulação dessas letras. Tais notas características modificam-se segundo a altura da vogal, ordenadas do mais grave para o mais agudo:

$$u \rightarrow o \rightarrow a \rightarrow e \rightarrow i^21$$

Para designar tal discurso musical da voz falada, Luiz Tatit utiliza expressões como “melodia entoativa”, “entoação linguística”, “gestualidade oral” e “melodia da fala”. Segundo ele,

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência e suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à

²¹ A. Rosetti, *Introdução à fonética*, Europa-América, pp. 77-124.

terminação asseverada do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere continuidade, ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (TATIT, 2002, p. 21).

“A melodia da fala” é composta pelas ondulações que dão “cor” ao discurso, fazendo-o inteligível ao interlocutor. Dá-se a partir do diálogo entre vogais que prolongam e consoantes que segmentam e conferem ritmo, compondo fonemas, palavras, frases e narrativas. Jacqueline Heylen, na cuidadosa pesquisa realizada na década de 1980 sobre as parlendas, considerou tal aspecto da voz falada, denominando-o “ondulação melódica” e representou essas ondulações através de gráficos, conforme o registro musical da fórmula de escolha “Dum dum”:

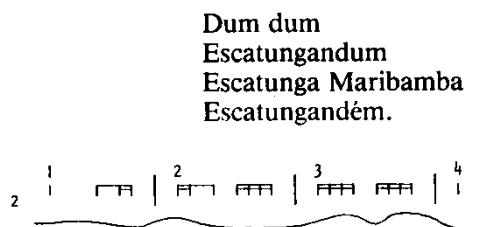


Fig. 53 – “Dum, dum”, fórmula de escolha, Barretos-SP, 1965.

Fonte: HEYLEN, 1991, p. 208.

Existem mecanismos, como o *software* livre Sonic Visualiser, desenvolvido no Centro de Música Digital da Universidade de Londres, que nos permite analisar o conteúdo dos arquivos de áudio, visualizar as ondulações da fala, os formantes e a frequência de cada sílaba. Tal visualização nos permite confirmar a cadência da voz falada, que se aproxima da cadência musical, com ponto de partida, tensão e repouso; descendência, ascendência e suspensão.

Para ilustrar utilizaremos a fórmula de escolha “Folhinha de abacate”, da nossa vivência em Minas Gerais na década de 1980. O texto da brincadeira diz:

Folhinha de abacate, ninguém me rebate.

A partir do áudio registrado na pesquisa, o software gerou um espectrograma da frequência, que criou um gráfico a partir das sílabas, o que corresponde às linhas vermelhas.

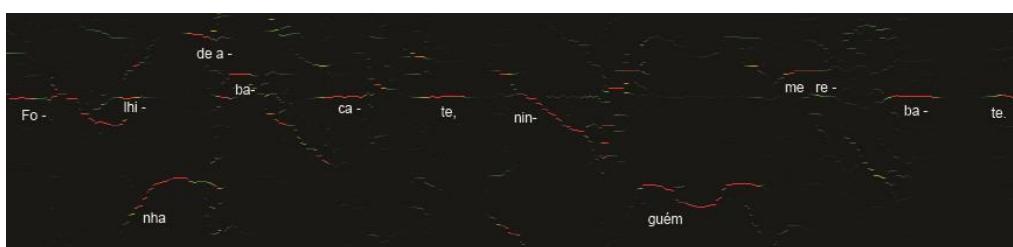


Fig. 54 – Espectrograma de frequência da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”.

Fonte: Sistematização do acervo Lucilene Silva.

Para cada uma das linhas, o *software* fornece a frequência:

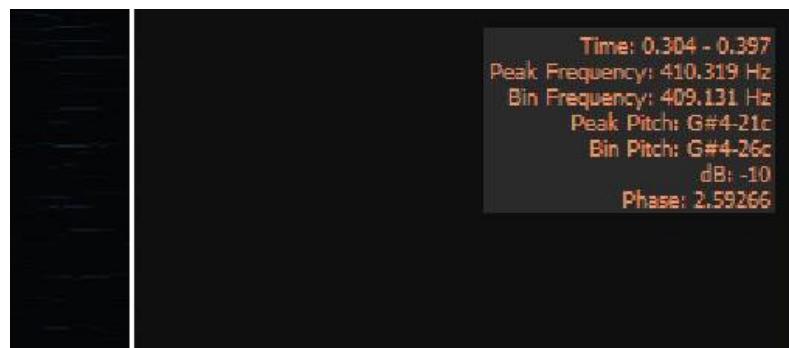


Fig. 55 – Informações da frequência da primeira sílaba da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”.

Fonte: Sistematização do acervo Lucilene Silva.

A partir da frequência de cada sílaba, é possível traçar um gráfico da entonação da voz recitada, representando com fidelidade a “melodia da fala”:

Folhinha de abacate

Procedência: João Monlevade - MG
Informante: Lucilene Silva
Local e data do registro : João Monlevade - MG, 1998
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

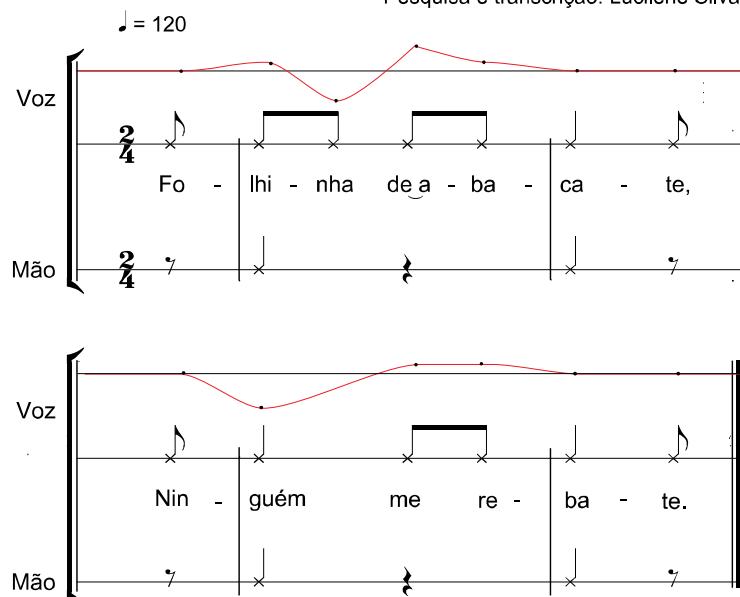


Fig. 56 – “Folhinha de abacate”, fórmula de escolha, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

As parlendas são predominantemente binárias com ritmo anacrústico. Os versos regulares de cinco e de sete sílabas são os mais frequentes, nos quais não se leva em conta as sílabas átonas finais, como acontece normalmente na poesia. Quanto às rimas, em consonância com a linguagem da criança, que é cheia de surpresa e graça, apresentam-se de muitas formas: toantes, soantes, agudas, graves, esdrúxulas, perfeitas, imperfeitas, ricas, pobres, emparelhadas, alternadas, opostas e encadeadas. “Balança caixão”, parlenda de uma brincadeira de esconder, registrada

em João Monlevade-MG, tem versos de cinco sílabas, isto é, redondilha menor, com acentos nas segundas e quintas sílabas; rima toante, perfeita, esdrúxula, rica e encadeada.

Ba	Ian	ça	cai	xão,		(A)
Ba	Ian	ça	vo	cê,		(B)
Dá um	ta	pa	na	qui	lo	(C)
E	vai	se es	com	der.		(B)
1	2	3	4	5		

Fig. 57 – “Balança caixão”, parlenda da brincadeira de esconde-esconde, João Monlevade- MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Fui na lata de biscoito”, fórmula de escolha de Xique-Xique-BA, tem versos de sete sílabas denominada redondilha maior, com acentos nas primeiras, terceiras, quintas e sétimas sílabas; rimas soantes, perfeitas, esdrúxulas, ricas e emparelhadas:

Fui	na	Ia	ta	de	bis	coi	to	(A)
Pe	guei	um	fi	cou	de	zoi	to	(A)
Vou	pe	dir	Nos	sa	Se	nho	ra	(B)
Se es	tou	den	tro	ou	fo	ra		(B)
1	2	3	4	5	6	7		

Fig. 58 – “Fui na lata de biscoito” fórmula de escolha, Xique-Xique-BA.

Fonte: SILVA, 2014, p. 78.

Os recursos de ligações rítmicas utilizados para reduzir ou ampliar o número das sílabas e manter a cadência, segundo as necessidades métricas , também se fazem presentes na poética da infância:

- Elisão, fusão de duas vogais diferentes numa mesma sílaba:

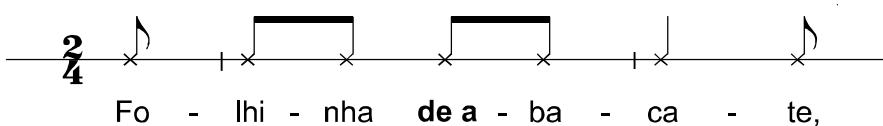


Fig. 59 – Trecho da fórmula de escolha “Folhinha de abacate”, João Monlevade- MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

- Crase, fusão de duas vogais iguais numa mesma sílaba:

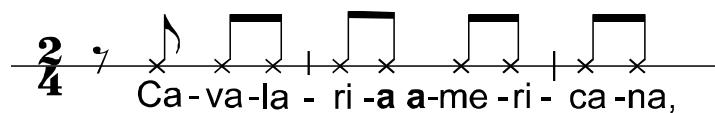


Fig. 60 – Trecho da parlenda de brincadeira de corda “Cavalaria americana”, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.
Fonte: SILVA, 2014, p. 51.

- Eclipse, fusão do som nasal do *m* com as vogais *o* e *a*, formando *co'a*, *c'a*, *c'o* (= com a, com o):

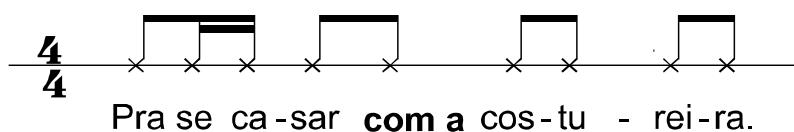


Fig. 61 – Trecho da parlenda da brincadeira de mão “Dom Frederico”, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2007.
Fonte: SILVA, 2014, p. 87.

- Diérese, deslocamento do acento tônico da sílaba:

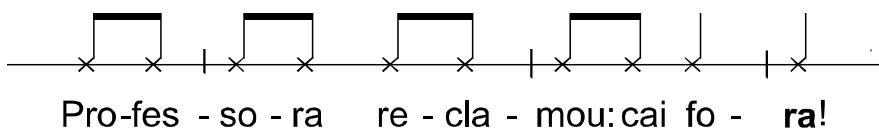


Fig. 62 – Trecho da fórmula de escolha “O porquinho foi pra escola”, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2003.
Fonte: SILVA, 2014, p. 79.

Como nas brincadeiras cantadas, as quadras, versos de quatro linhas, com quatro acentos tônicos em cada linha – primeira, terceira, quinta e sétima sílabas – são os mais comuns, o que pode ser visto na fórmula de escolha de Carapicuíba, São Paulo-SP, que possui rimas toantes, perfeitas, agudas, esdrúxulas, ricas e emparelhadas:

	1	2	3	4	
1	Copo de leite que vire pó,				(A)
2	Galo que canta corococó,				(A)
3	Pinto que pia piripipi,				(B)
4	Moça bonita que sai daqui .				(B)

Fig. 63 – “Copo de leite”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2003.
Fonte: SILVA, 2014, p. 77.

Os quatro acentos tônicos em cada linha também ocorrem nos dísticos, tercetos, quintilhas, sextilhas, estrofes de sete versos, oitavas, estrofes de nove versos e décimas, ou seja, nos versos de duas, três, cinco, seis, sete, oito, nove, dez ou mais linhas, sendo que os versos de mais de dez linhas são menos frequentes:

	1	2	3	4	
1	A	corrente que	mata_a	gente,	(A)
	1	2	3	4	
2	Quem tem medo		sai da	frente.	(A)

Fig. 64 – “A corrente que mata a gente”, brincadeira de pega-pega, João Monlevade- MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva

	1	2	3	4	
1	Una,	duna,	tena,	catena.	(A)
	1	2	3	4	
2	Catená,	bananá,	sim-sim,	pés-pés.	(B)
	1	2	3	4	
3	Conte	bem que	são	dez.	(B)

Fig. 65 – “Uma, duna, tena, catena”, mnemônia”, Vassouras-RJ, 2012.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

	1	2	3	4	
1	Serra,	serra,	serrador,		(A)
	1	2	3	4	
2	Serra_o	papo	do vovô.		(A)
	1	2	3	4	
3	Quantas	tábuas	já serrou?		(A)
	1	2	3	4	
4	Sete	tábuas	já serrou,		(A)
	1	2	3	4	
5	Com	aquela	que quebrou.		(A)

Fig. 66 – “Serra, serra, serrador”, brinco, João Monlevade – MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

1		2		3 4
1	Fui	na	loja	da chiquinha, (A)
1		2		3 4
2	Comprar		fita	bonitinha, (A)
1		2		3 4
3	A		danada	da cachorra (B)
1		2		3 4
4	Me		chamou de	b o n i t i n h a. (A)
1		2		3 4
5	S	a	b ã o,	s a b o n e t e, (C)
1		2		3 4
6	Do	mais	belo	tiro este. (C)

Fig. 67 – “Fui na loja da Chiquinha”, fórmula de escolha, Maranhão, 2002.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Estrofes livres e compostas, ou seja, que combinam versos de diferentes medidas e estrofações, são também frequentes, principalmente, no repertório das últimas gerações, que, em maior escala, rompem com a quadratura. Um exemplo é a fórmula de escolha, de Carapicuíba, São Paulo- SP, “Uma velha muito velha”, que apresenta onze estrofes com uma, duas, cinco, seis, sete, nove e treze sílabas:

1	2	3	4	5	6	7							
U	ma	ve	lha	mui	to	ve	lha						(A)
1	2	3	4	5	6	7							
Foi	fa	zer	o	pe	ra	ção.							(B)
1	2	3	4	5	6	7							
Den	tro	da	bar	ri	ga	de	la						(A)
1	2	3	4	5	6	7							
Ti'um	pe	neu	de	ca	mi	nhão.							(B)
1	2	3	4	5									
Sa	bão,	sa	bo	ne	te,								(C)
1	2	3	4	5	6								
Cal	ci	nha	al	fi	ne	te.							(C)
1	2	3	4	5	6								
Vo	cê	gos	ta	de	brin	car?							(D)
1	2												
Gos	to.												(E)
1	2	3	4	5	6	7	8	9					
Se	vo	cê	ca	ir	não	cho	ra	não?					(B)
1													
Não.													(B)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
En	tão	o	pe	ga	pe	ga	vai	fi	car	com	vo	cê.	(F)

Fig. 68 – “Uma velha, muito velha”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.

A influência portuguesa, indígena, negra e dos grupos migratórios, bem como a das mídias, são tão frequentes nas brincadeiras ritmadas quanto nas cantadas. De linguagem simples, a sonoridade das palavras é mais importante que a gramática e o sentido literal das mesmas. Assim, são infinitos os exemplos intraduzíveis e os ajustes linguísticos das sílabas e palavras para que se encaixem à rima e à métrica. O brinco “Uma, duas angolinhas”, citado por Gilberto Freire como um jogo das crianças brasileiras nos séculos XVIII e XIX²², traz no texto o termo “angolinhas”, que provavelmente se refere ao jogo das argolinhas, competição de origem portuguesa, segundo Câmara Cascudo, muito citada desde o século XV²³. A expressão jogo do Japão em outras variantes aparece como o “jogo do capão”, “jogo do rapão”, ou “jogo do papão”²⁴:

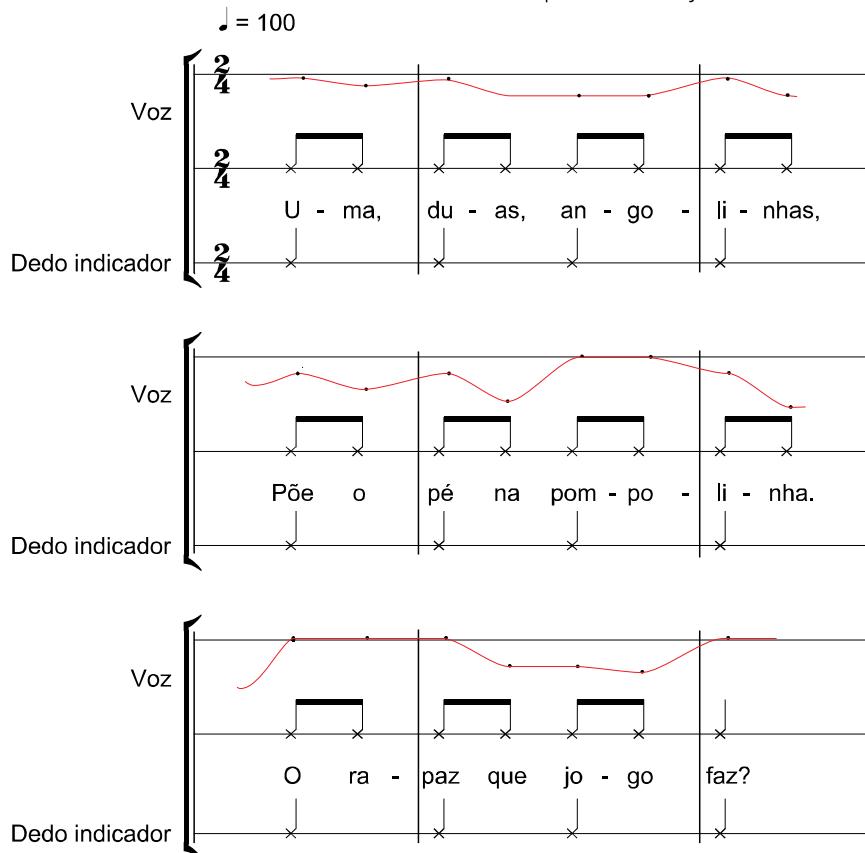
Uma, duas, angolinhas

Procedência: Campinas - SP

Informante: Rosangela Maria Persinotti, 1969

Local e data do registro : São Paulo - SP, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva



²² Gilberto Freire, *Casa-grande e senzala*. Global, 2003, p. 452.

²³ Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Ediouro, 2000, p. 103.

²⁴ Jacqueline Heylen, *Parlenda Riqueza Folclórica*, UCITEC, 1991, p. 216-217.

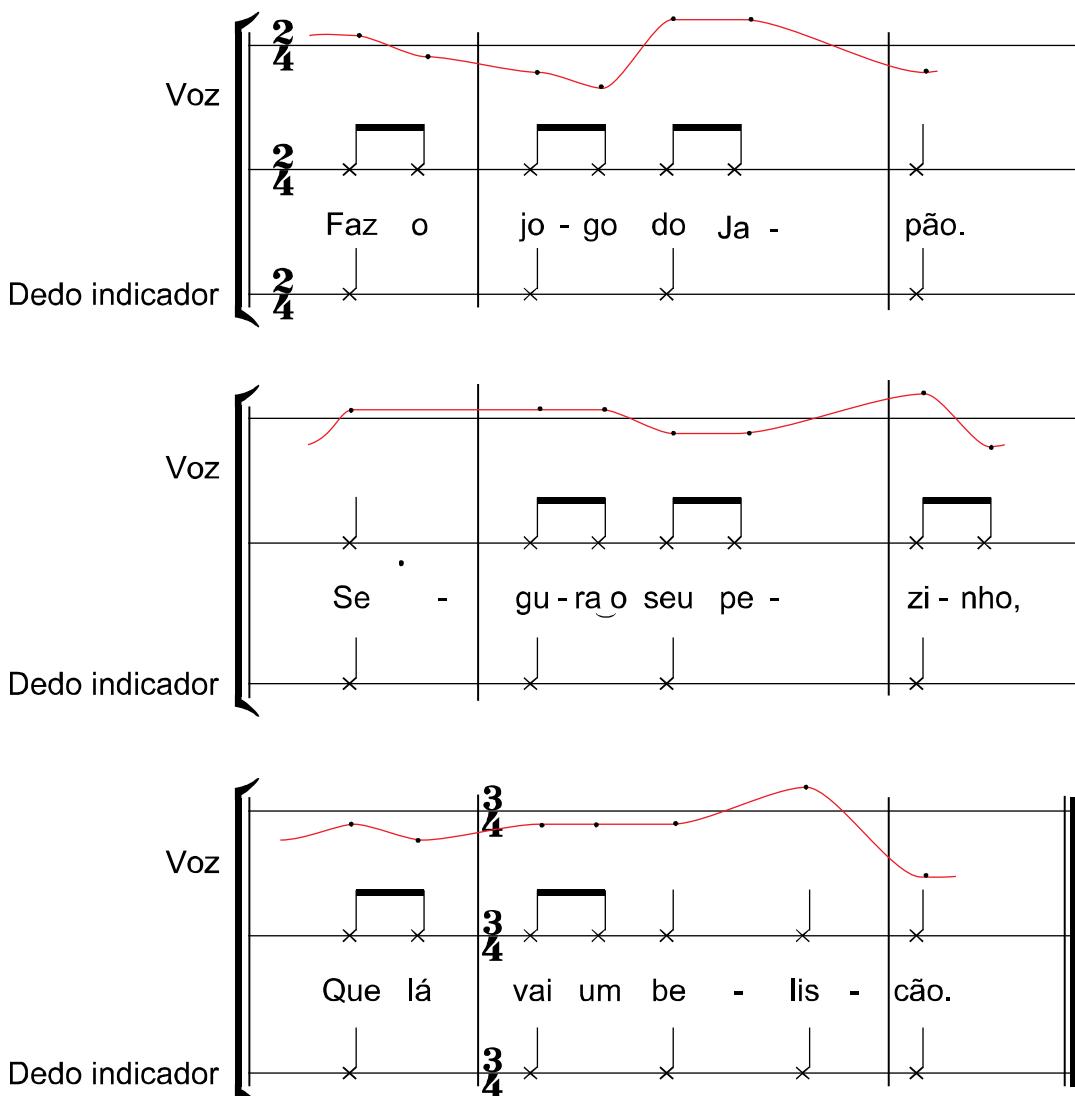


Fig. 69 – “Uma, duas angolinhas”, brinco, Campinas-SP, 2013.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Na tão conhecida parlenda cumulativa “Amanhã é domingo”, podem ser vistos sinal da influência negra. Segundo Herskovits (1973), pode ter origem numa dança dramática dos negros paramaribos do Suriname²⁵:

²⁵ Melville J. Herskovits, *Antropologia Cultural*, Mestre Jou, 1973, p. 236. Na dança dramática o diretor do canto perguntava aos dançarinos: “Hoje é sexta-feira, não é?”, respondiam: “Não, mestre, hoje é sábado. O capataz: “Então amanhã é domingo?”, os dançarinos: “Sim mestre.” O capataz: “Amanhã é domingo. Bem, então não sereis chamados para trabalhar. Mas podeis vir pedir ração extra”. Os dançarinos respondiam e repetiam em coro a frase: “Amanhã é domingo! Amanhã é domingo”. A expressão “Amanhã é domingo”, pode ter inspirado a parlenda.

Amanhã é domingo

Procedência: João Monlevade-MG
 Informante: dona Mariazinha, 1906
 Local e data do registro: João Monlevade - MG
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

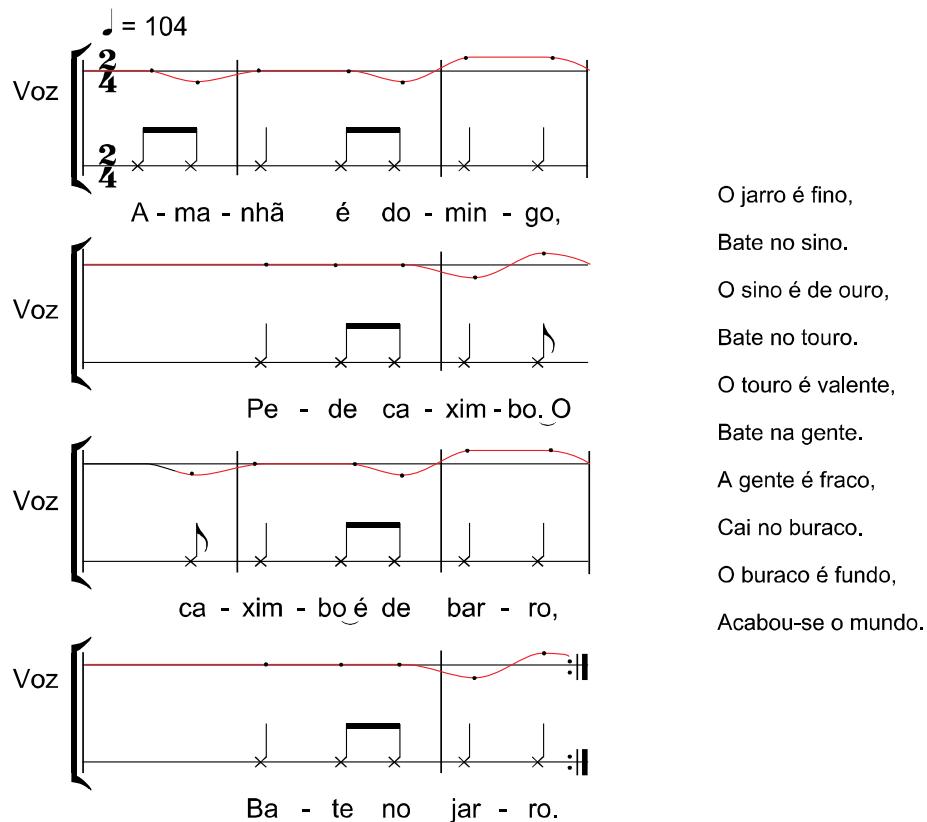


Fig. 70 – “Amanhã é domingo”, parlenda cumulativa, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Outro exemplo é a “História da missonga”, variante de “A aranha-caranguejeira e o quibungo²⁶”, de origem africana, na qual uma aranha tinha que atravessar um rio muito largo, a fim de alcançar uma árvore carregada de frutos doces e maduros²⁷. Além da semelhança entre enredo e personagens das duas histórias, no trecho recitado, o termo “missonga” pode ter origem na palavra africana, milonga, que significa *feitiço, talismã*²⁸, o que caberia perfeitamente no contexto da história.

²⁶ Entidade fantasmagórica, meio animal, meio homem, da tradição dos povos bantos. Arthur Ramos, *Folclore negro do Brasil*, p. 169.

²⁷ Arthur Ramos, *Folclore negro do Brasil*, p. 173.

²⁸ Luís da Câmara Cascudo, *Made in África*, 2001, p. 177.

História da missonga

Procedência: Pesqueira-PE

Informante: Madalena da Silva(1924-2014)

Local e data do registro: Pesqueira-PE, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

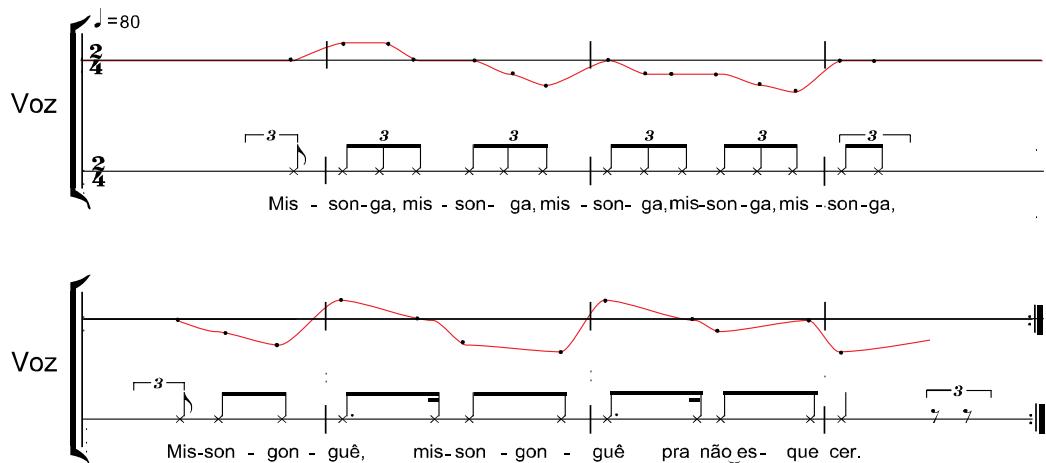


Fig. 71 – “História da missonga”, trecho de história”, Pesqueira-PE, 2013.

Fonte: SILVA, 2014, p. 117.

Na brincadeira de movimentação específica, “Adoleta”, conhecida em todo o Brasil, os termos “*le petit*” e “*chocolat*” sinalizam a influência francesa.

Adoleta

Procedência: Bairro Perus, São Paulo-SP

Informantes: crianças da comunidade Beija Flor

Local e data do registro: Bairro Perus, São Paulo-SP, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

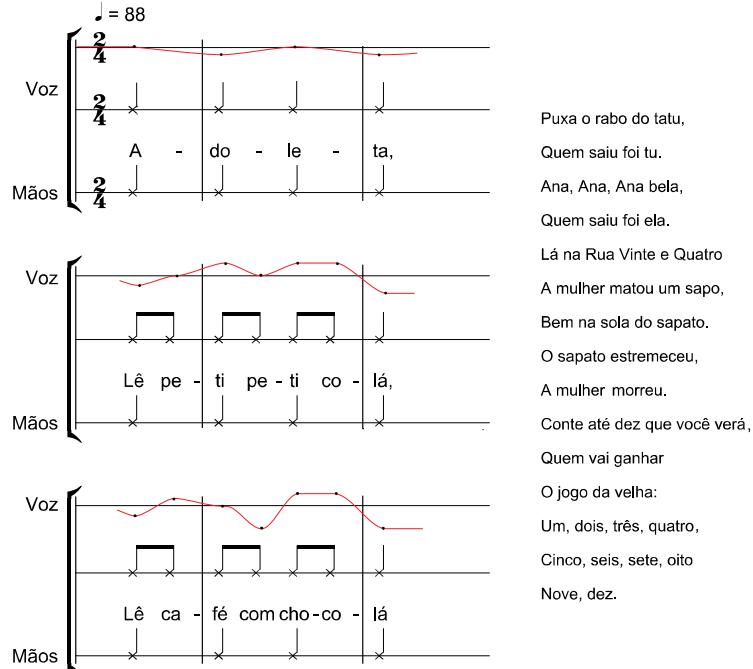


Fig. 72 – “Adoleta”, brincadeira movimentação específica, Bairro Perus, São Paulo-SP, 2006.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A influência da língua hispânica ocorreu desde o período colonial e ainda acontece pelos fluxos migratórios como o de chilenos que vieram para o Brasil na década de 1970, período da ditadura no Chile, e dos bolivianos que, mais recentemente, em busca de melhores condições de vida, migram para o Brasil. O turismo, como o de argentinos que nos verões inundam os litorais brasileiros, também contribui para tal influência. A brincadeira de mão “Cona badabadá”, por exemplo, informada em 2009 por uma criança argentina, tem uma variante registrada em 2004, em Carapicuíba, São Paulo-SP, município que abriga um significativo número de chilenos e bolivianos.

Cona badabadá

Procedência: Buenos Aires, Argentina

Informante: Olivia Gonzales, 1997

Local e data do registro: Florianópolis-SC, 2009

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

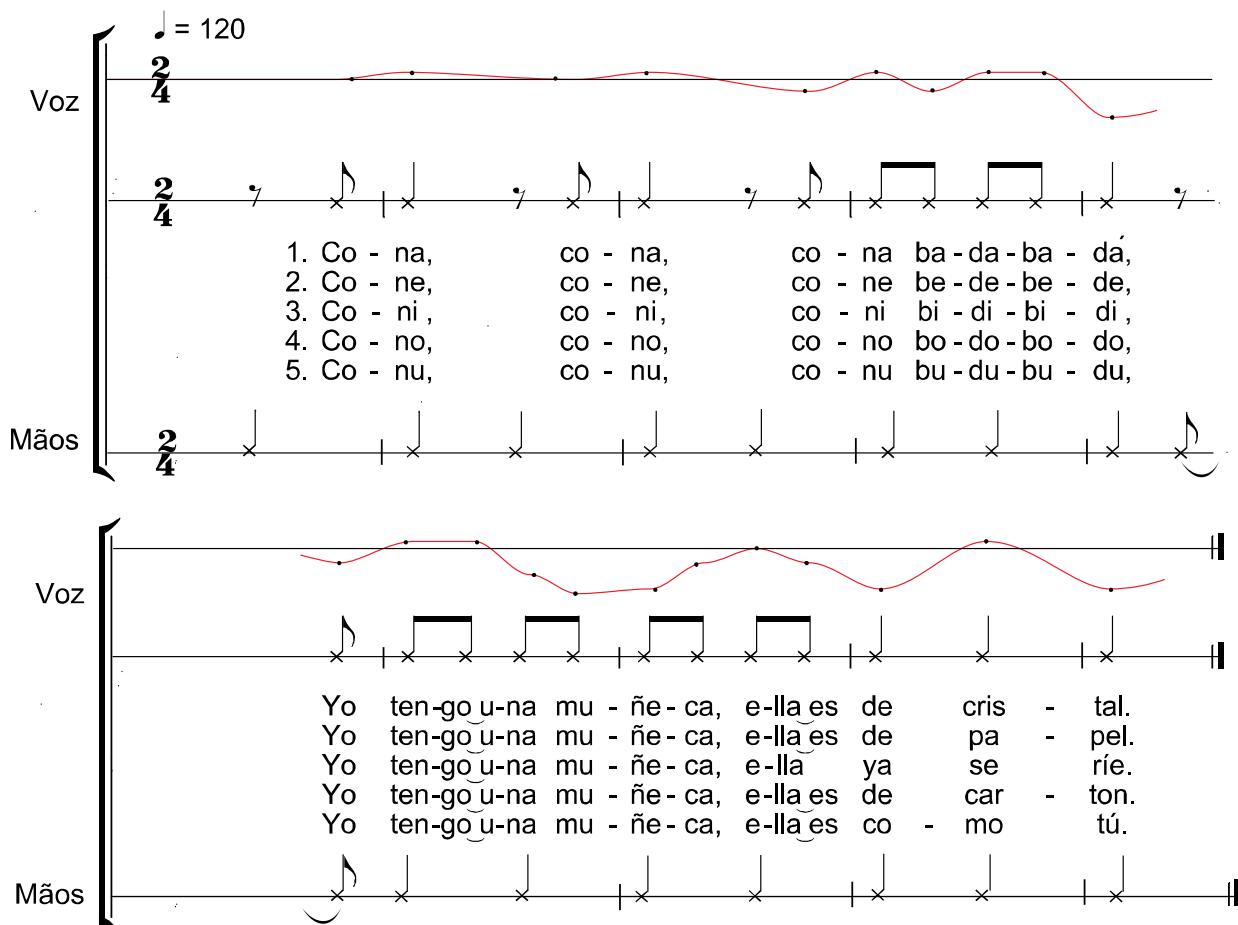


Fig. 73 – “Cona badabadá”, brincadeira de mão, Buenos Aires-Argentina, 2009.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Quando eu digo A

Procedência: Carapicuíba-SP
 Informante: Tamires da Silva Oliveira, 1994
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2004
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

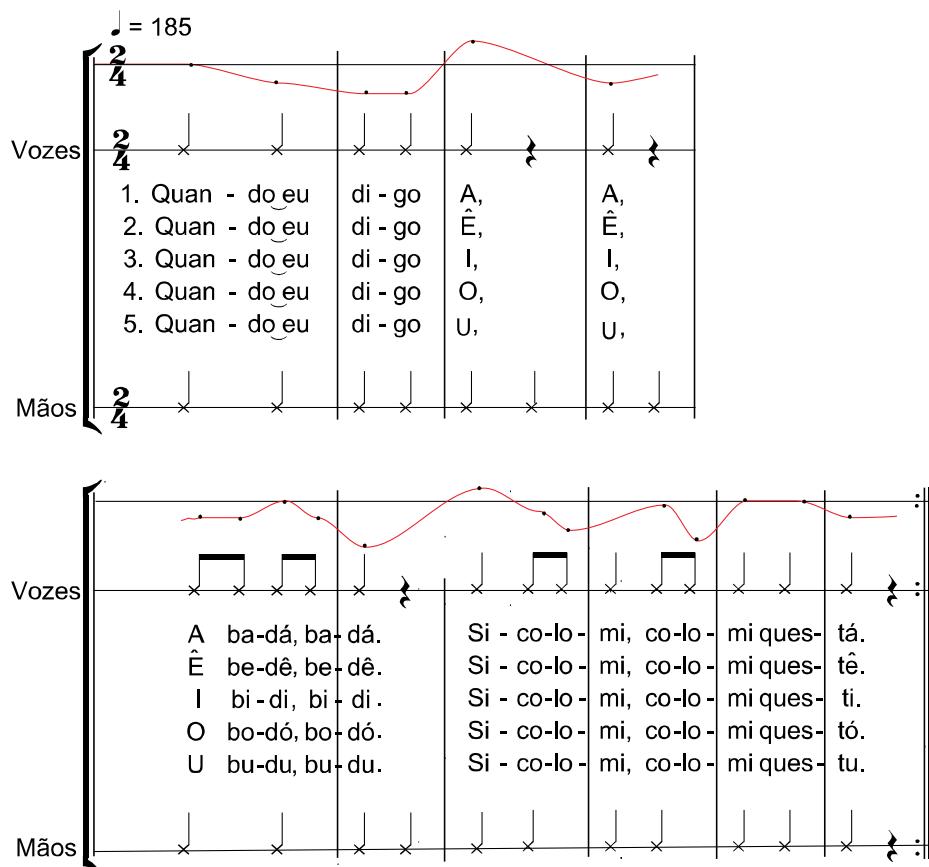


Fig. 74 – “Quando eu digo A”, brincadeira de mão, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Um exemplo de influência judaica no repertório ritmado é o brinco “Cadê o toucinho”, muito conhecido em todo o território nacional. Segundo Alberto Faria, esse brinco tem origem em dois poemas que os judeus modernos conservam: “Khad gadiâ” e “Sepher Haggadah”, que narram a história de um cabrito que foi comido por um gato, o gato foi mordido por um cão, o cão apanhou do pau, o pau foi queimado pelo fogo, o fogo foi apagado pela água, a água foi bebida pelo boi, o boi foi morto pelo magarefe, o magarefe matou o anjo da morte e a morte matou o santo. No “Sepher Haggadah” essa composição é considerada pelos judeus como uma parábola relacionada ao presente e ao futuro da Terra Santa: a Palestina, o cabrito, é devorada pela Babilônia, o gato; a Babilônia é vencida pela Pérsia, a Pérsia é vencida pela Grécia, que vence Roma. Depois, os turcos tornam-se senhores da Terra Santa. Porém, as nações da Europa expulsarão os turcos, o anjo da morte destruirá os inimigos de Israel e seus filhos serão restabelecidos sob a lei de Moisés.²⁹

²⁹ Alberto Faria in Câmara Cascudo, *Antologia do folclore brasileiro*, Global, 2008, p. 146.

Na brincadeira, todo esse conteúdo passa a ter outro significado e o objetivo maior é o delicado toque na mão da criança, com cócegas no final da parlenda cumulativa:

Cadê o toucinho?

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro : João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

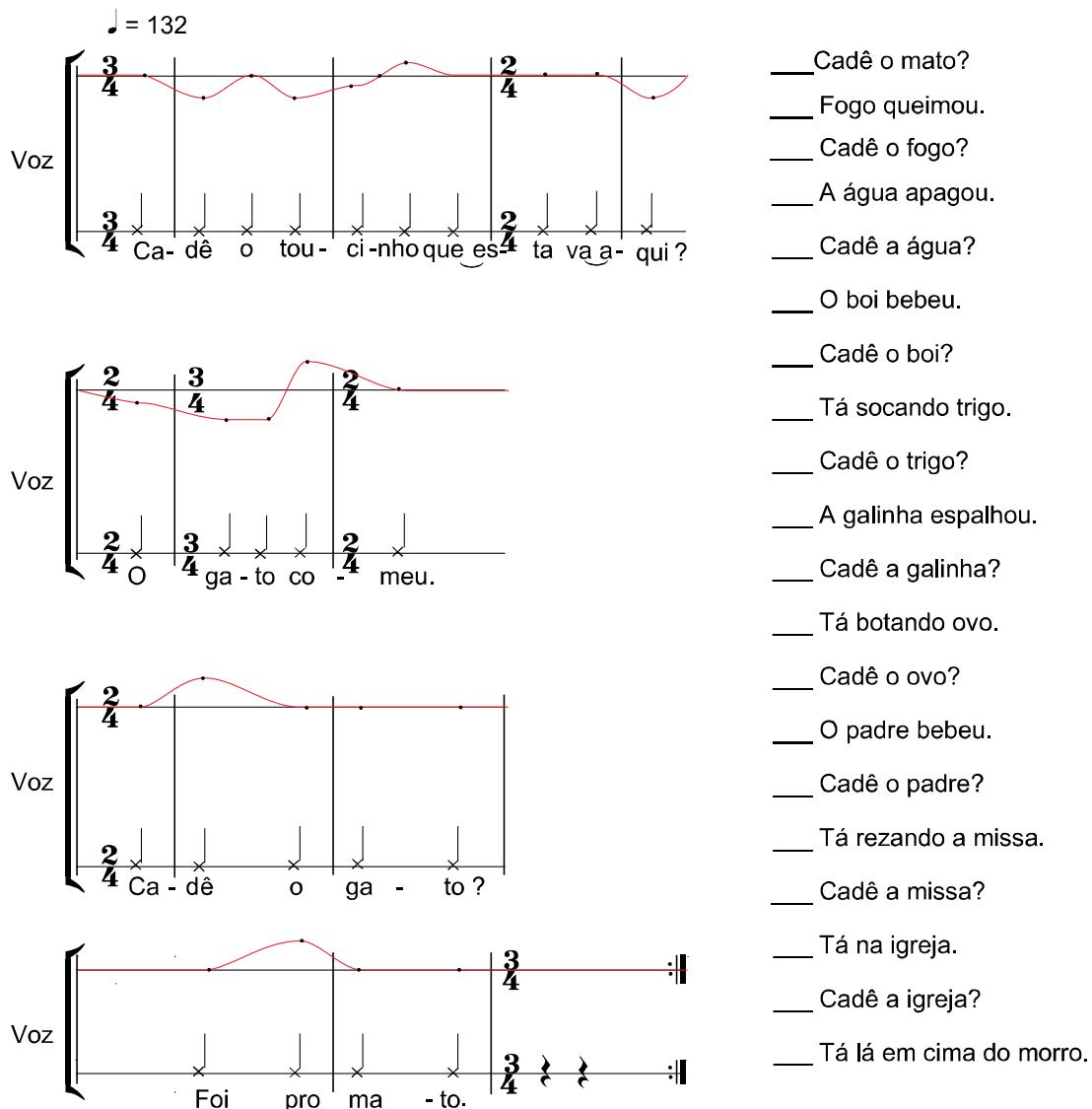


Fig. 75 – “Cadê o toucinho”, brinco, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A “História do toco de pau”, proveniente de Joanésia-MG, traz a mesma estrutura cumulativa, com o enredo também próximo. Narra a história de um coelho que comia milho em cima de um tronco. Enquanto comia, os caroços do milho caíram dentro do tronco que se negou a devolvê-los. Para recuperar seus caroços de milho, o coelho chamou o machado para cortar o tronco, que se negou, como todos os demais que vieram depois: o fogo para queimar o machado, a água para apagar o fogo, o boi para beber a água e o caçador para matar o boi:

História do toco de pau

Procedência: Joanésia - MG

Informante: Alzira Pereira de Pinho, 1954

Local e data da gravação: Carapicuíba - SP, 2007

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

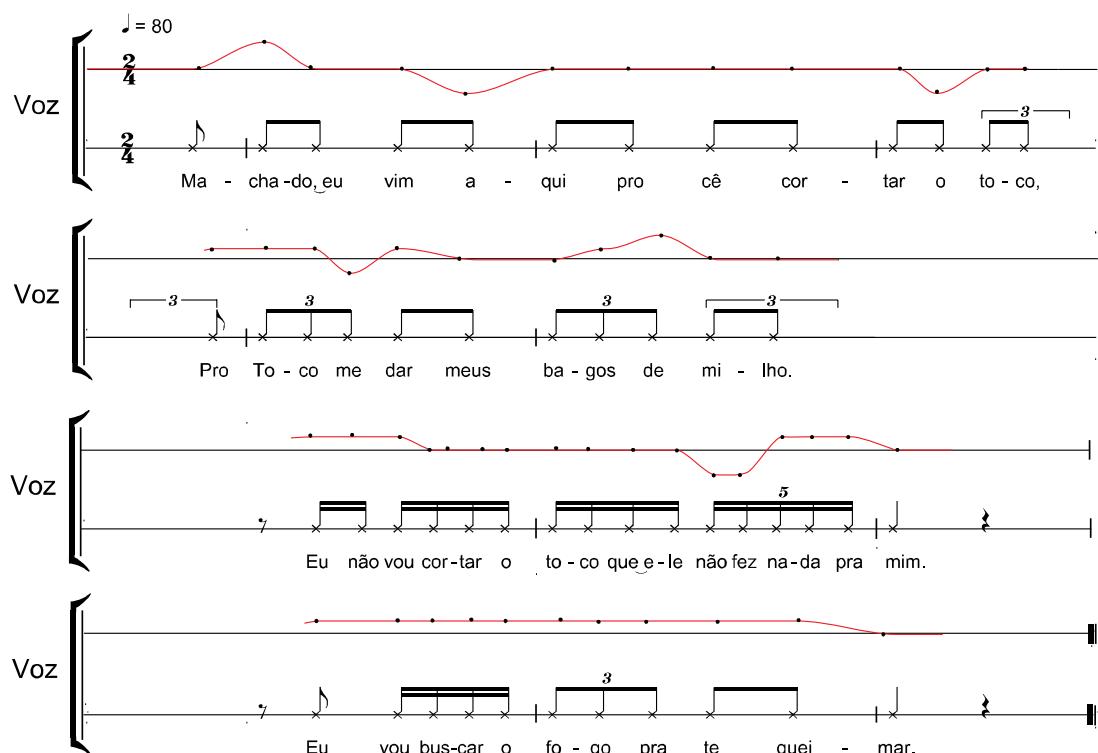


Fig. 76 – Trecho da “História do toco de pau”, Joanésia-MG, 2007.

Fonte: SILVA, 2014, p. 119.

Provenientes do fluxo migratório de japoneses, que ocorreu mais significativamente entre 1908 e 1940, as brincadeiras ritmadas japonesas têm a fórmula de escolha “Joquem-pô”, utilizada para escolher quem será o capitão do time, quem será o pegador, o primeiro ou o último na brincadeira. No Japão, corresponde à brincadeira de correr, “*Don*”, que traz o texto: *Yanken pon, aiko de sko*.

Joquem-pô

Procedência: Carapicuíba - SP
 Informante: crianças da Comunidade da Aldeia de Carapicuíba
 Local e data do registro: Carapicuíba - SP, 2004
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

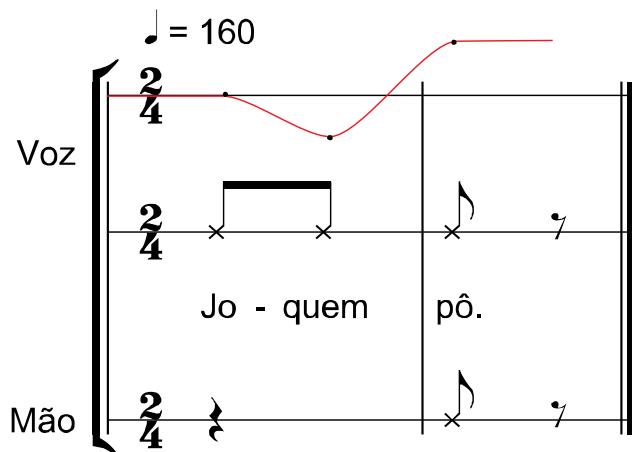


Fig. 77 – “Joquem-pô”, fórmula de escolha, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Yanken pon

Procedência: Japão
 Informante: Sumiko Manabe, Hitomi Abe, Yoshitaba Toda
 Local e data do registro: Bairro Perus, São Paulo-SP,
 IPP - Brincadeira, realizado pelo CISV, 2006
 Pesquisa: Lucilene Silva e delegações IPP Brincadeiras
 Transcrição: Lucilene Silva

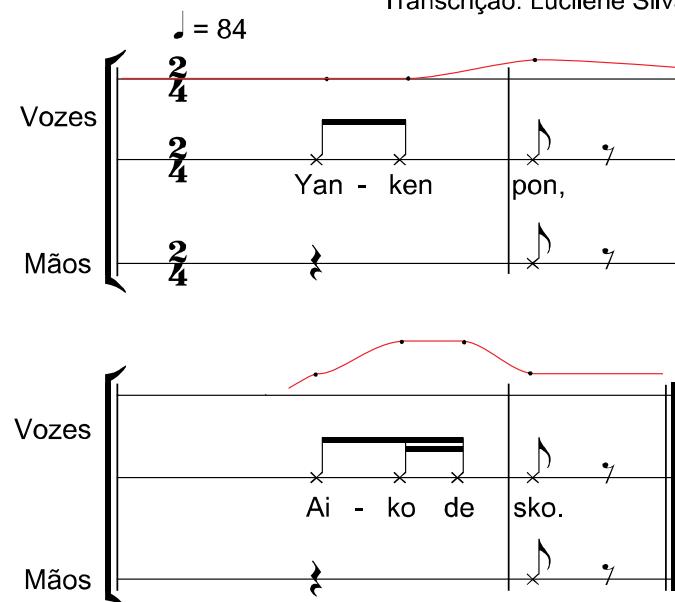


Fig. 78 – “Yanken pon”, brincadeira de correr, Japão, 2006.
 Fonte: SILVA, 2007, p. 93.

De influência inglesa ou norte-americana, são inúmeros os exemplos. Um deles é a brincadeira de mão “Dom, dom baby”, registrada em São Paulo cuja origem mais provável é norte-americana. Possui variantes por todo o Brasil. Os termos *baby*, *sheik* e *love* indicam claramente a influência. O termo “bari”, pode ter origem em *everybody*:

Dom, dom baby

Procedência: Bairro Perus, São Paulo-SP
Informantes: crianças da comunidade Beija Flor
Pesquisa: Lucilene Silva e delegações IPP Brincadeiras, CISV
Local e data do registro: Bairro Perus, São Paulo-SP, 2006
Transcrição: Lucilene Silva

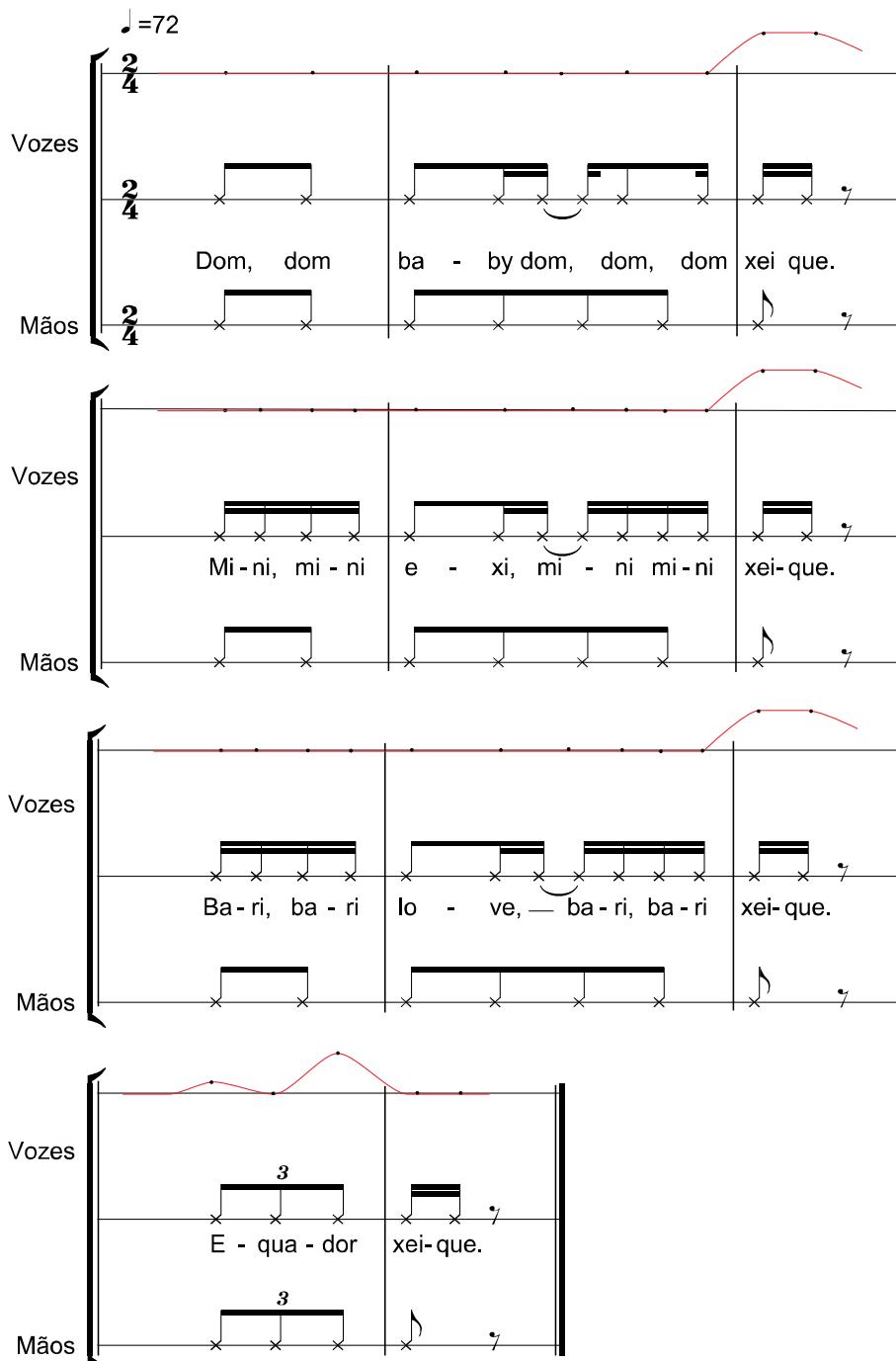


Fig. 79 – “Dom, dom baby”, brincadeira de mão, São Paulo, 2006.
Fonte: SILVA, 2007, p. 118.

Como as brincadeiras cantadas, as ritmadas também incorporam ao vocabulário as marcas dos comerciais de televisão. Um exemplo é a fórmula de escolha “Coca-cola, Pepsi-cola”, registrada na comunidade de Guaiú, Porto Seguro - BA:

Coca-cola

Procedência: Guaiú, Porto Seguro-BA

Informantes: crianças da comunidade de Guaiú

Local e data do registro: Guaiú, Porto Seguro - BA, 2004

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

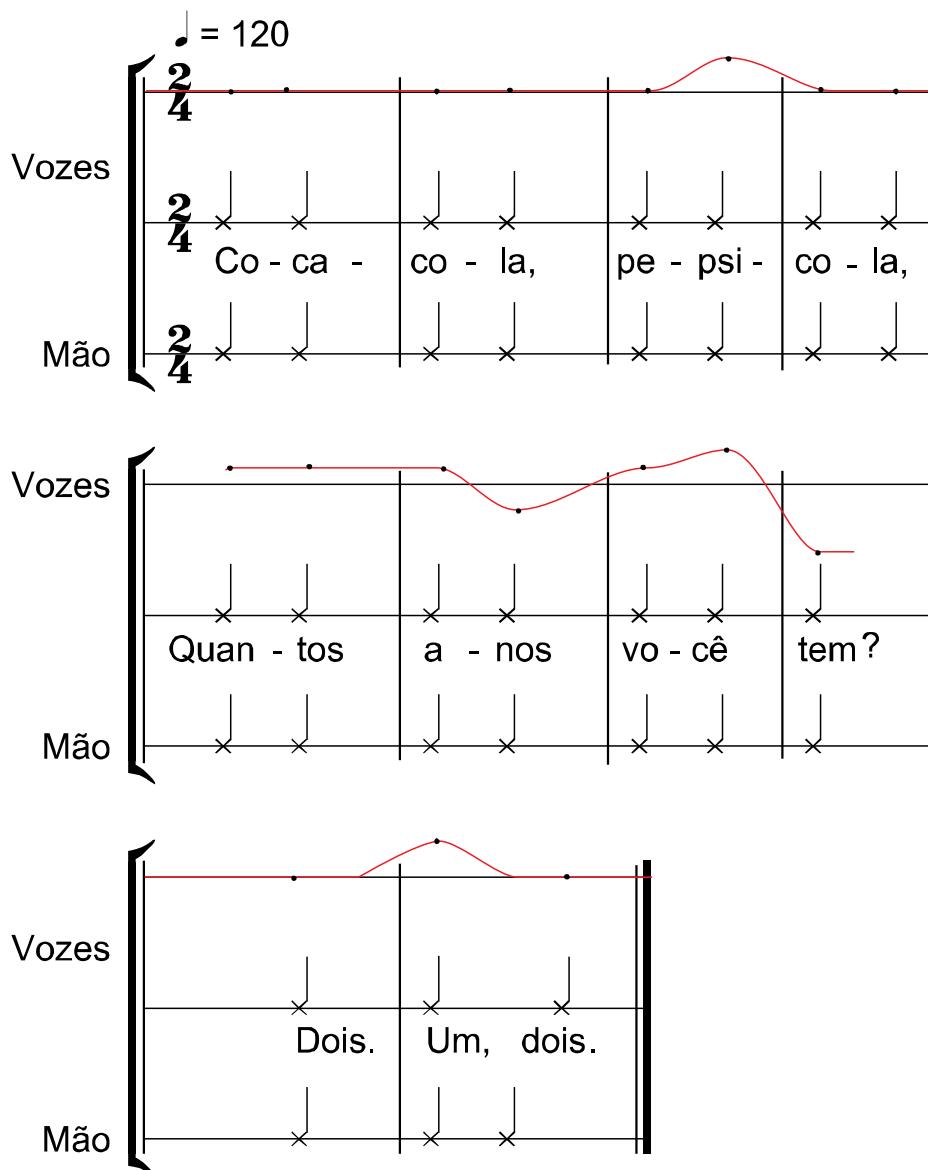


Fig. 80 – “Coca-cola”, fórmula de escolha, Guaiú, Porto Seguro-BA, 2004.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Conforme já mencionado, as parlendas são frequentes em brincadeiras que trazem movimentação corporal como: bola, corda, elástico, esconde-esconde, estátua, fórmulas de escolha, mão, pega-pega, entre outras de movimentação específica como

passa anel, pisa pé, sela e túnel. São também comuns no repertório das crianças pequenas, como os brincos. Relacionam-se sempre a uma ação, um verbo, que indica o movimento principal da brincadeira: jogar, pular, esconder, parar, bater, pegar, correr, escolher, passar, pisar, entreter, sacudir, tocar.

Além de fazerem parte desse repertório de brincadeiras com movimentação corporal, há outro grupo de parlendas que se atêm à palavra, compondo o que poderíamos chamar de “literatura oral” da infância. Nesse grupo de parlendas, o brinquedo é a palavra. Elas sempre se relacionam a uma ação e têm uma utilidade como:

Aprender nomes, números, cores, meses, dias da semana, nome dos dedos...

São as parlendas denominadas mnemônias por Câmara Cascudo (CASCUDO, 2000, p. 580):

Una, duna, tena, catena

Procedência: Vassouras - RJ

Informante: Maria Dalila (1956), que aprendeu com sua avó Dinorah(1896)

Local e data do registro : São Paulo - SP, 2012

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

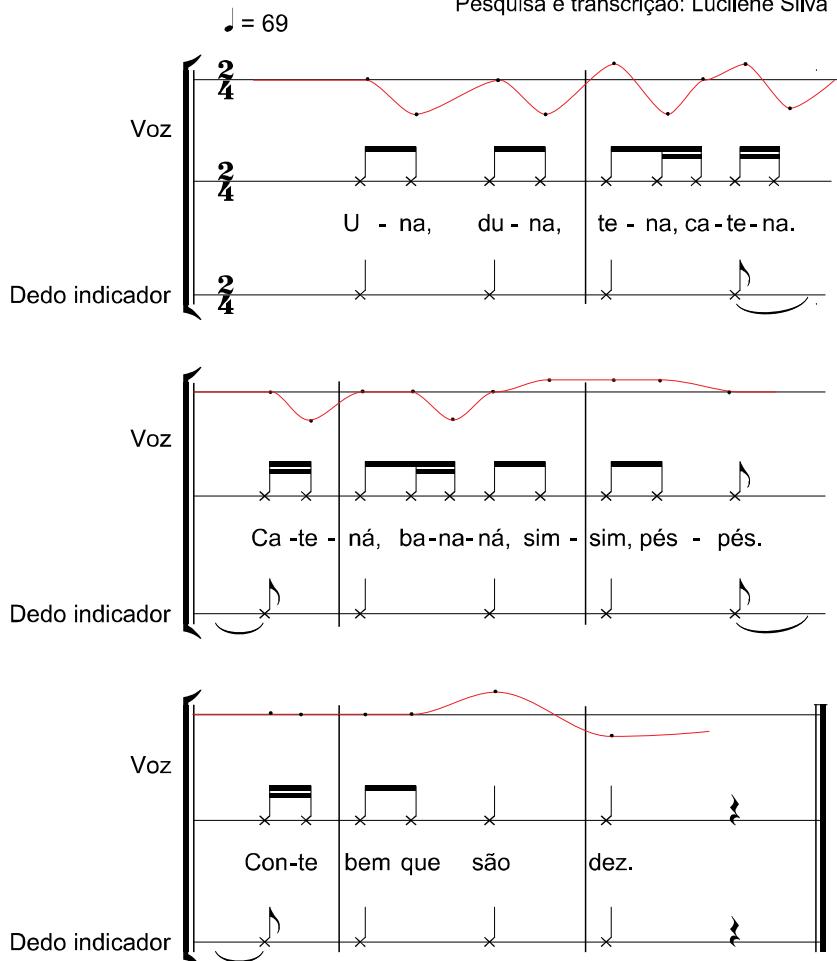


Fig. 81 – “Uma, duna, tena, catena”, mnemônia, Vassouras-RJ, 2012.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Advertir os curiosos:

O que é isso?

Procedência: Santa Maria de Itabira - MG
 Informante: Joaquim Ferreira da Silva, 1929
 Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1999
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

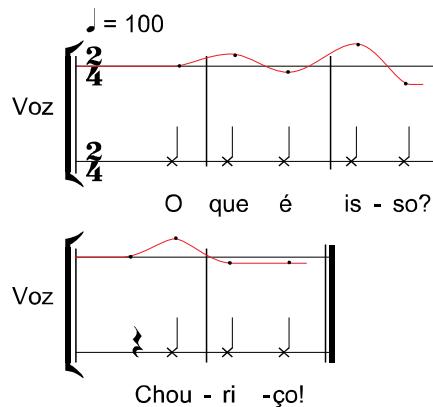


Fig. 82 – “O que é isso?”, parlenda, João Monlevade-MG, 1999.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Brincar com nomes:

Catibiri

Procedência: Zona Norte, São Paulo-SP
 Informantes: professoras da rede municipal de ensino
 Local e data do registro: Zona Norte de São Paulo, 2007
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

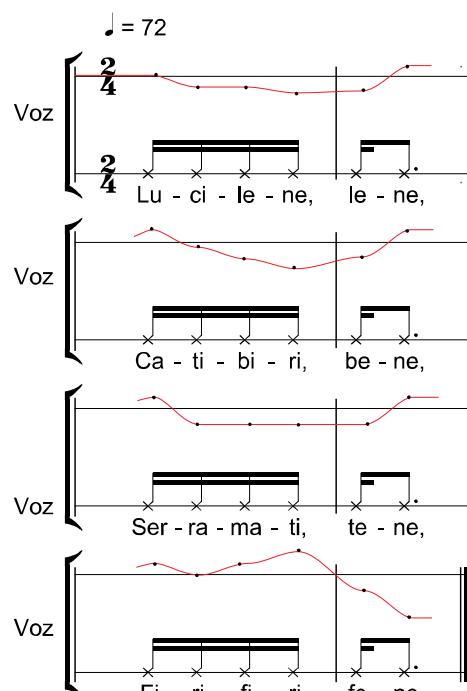


Fig. 83 – “Catibiri”, parlenda, São Paulo-SP, 2007.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Chamar a atenção do outro, quando faz algo indevido:

Quem cochicha

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

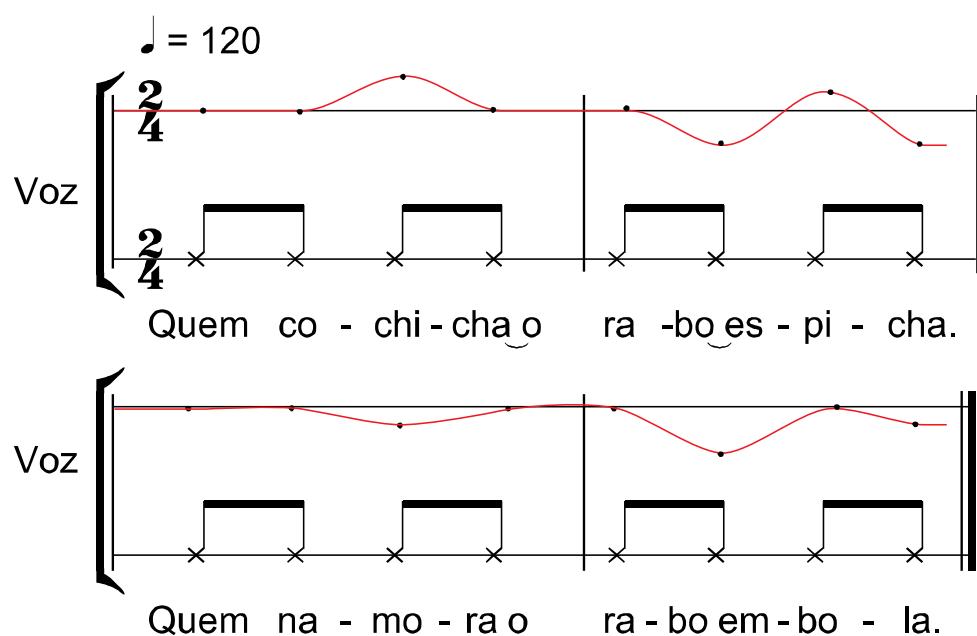


Fig. 84 – “Quem cochicha”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Desafiar a língua. São as parlendas denominadas trava-línguas, “expressões de difícil pronúncia, com alguns exemplos cuja repetição rápida provoca deturpação dos termos e, consequentemente, o seu sentido de origem (MELO, 1985, p. 72).

Galinha que cisca muito

Procedência: Parauapebas - PA

Informante: Joselina Ferreira, 1929

Local e data da gravação: Parauapebas - PA, 2002

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 86$

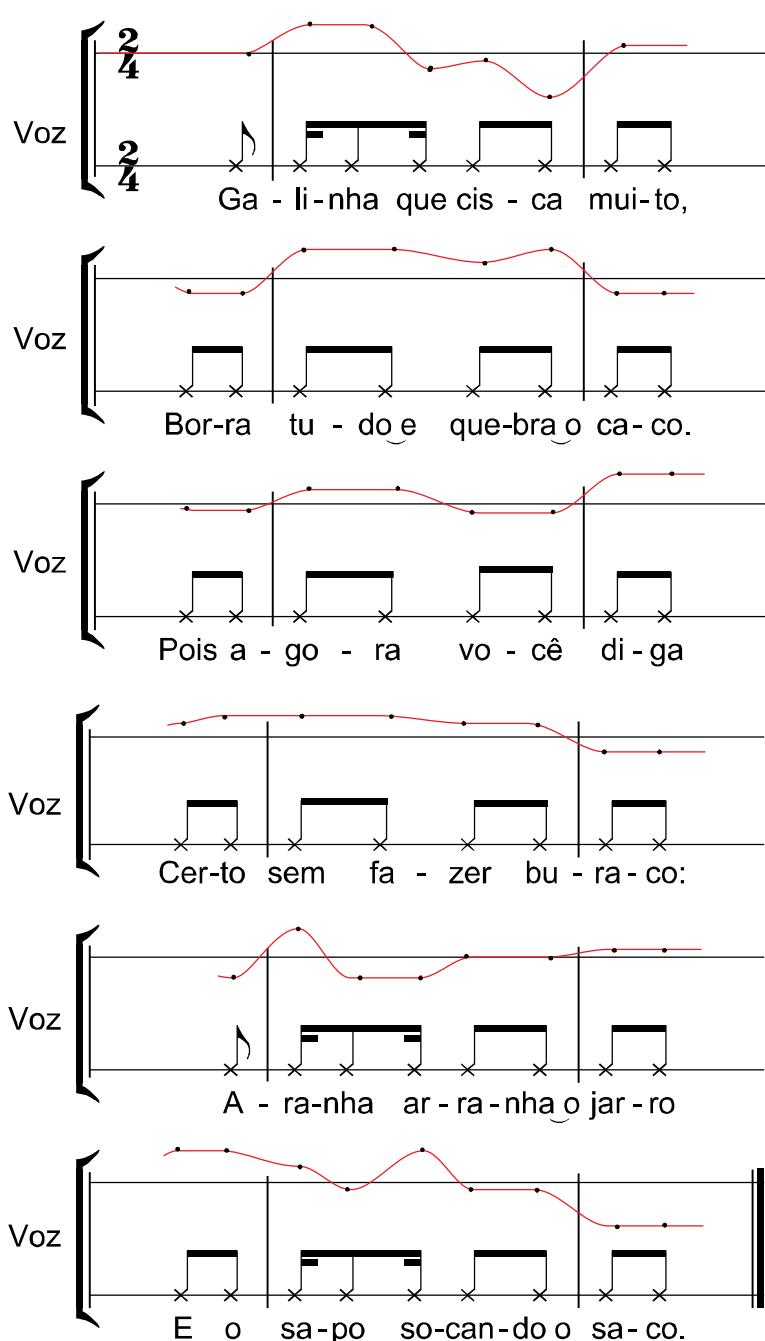


Fig. 85 – “Galinha que cisca muito”, trava-língua, Parauapebas-PA, 2002.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Desorientar o parceiro para que erre no jogo:

Cafifa erra

Procedência: João Monlevade - MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

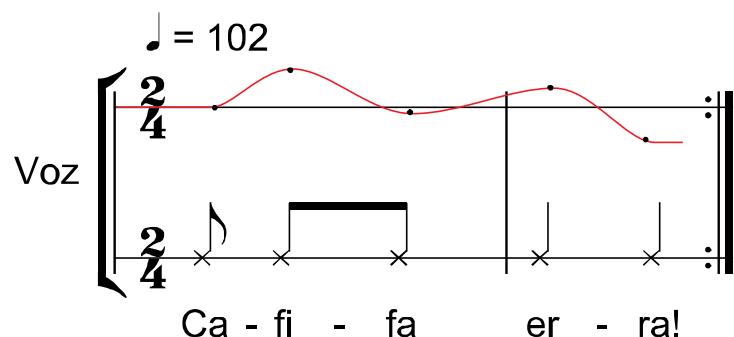


Fig. 86 – “Cafifa erra”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Encontrar um objeto perdido:

São longuinho

Procedência: João Monlevade - MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

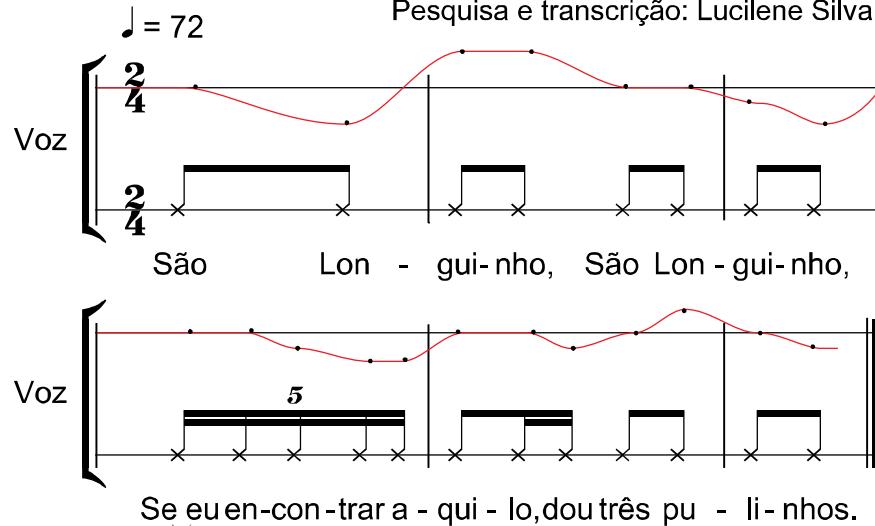


Fig. 87 – “São longuinho”, parlenda, João Monlevade- MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Enganar os tolos:

Enganei um bobo

Procedência: João Monlevade - MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Local e data do registro: João Monlevade - MG
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

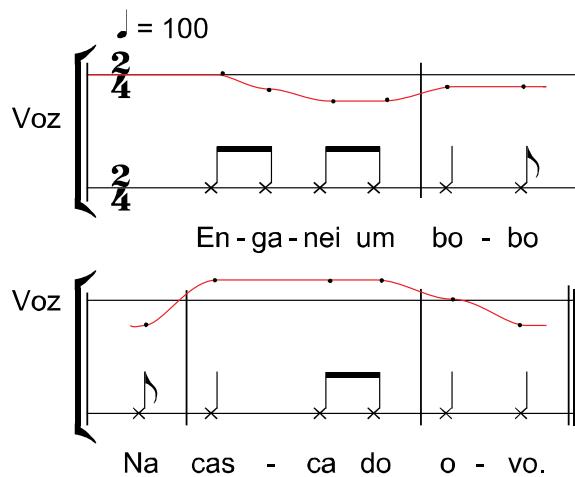


Fig. 88 – “Enganei um bobo”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Entregar à fada, andorinha, fogo, telhado ou ao ratinho, o dente que caiu, em troca de um novo dente:

Seu ratinho

Procedência: Guarulhos - SP
 Informantes: crianças do 3º ano do Colégio Parthenon
 Local e data do registro: Guarulhos - SP, 1999
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

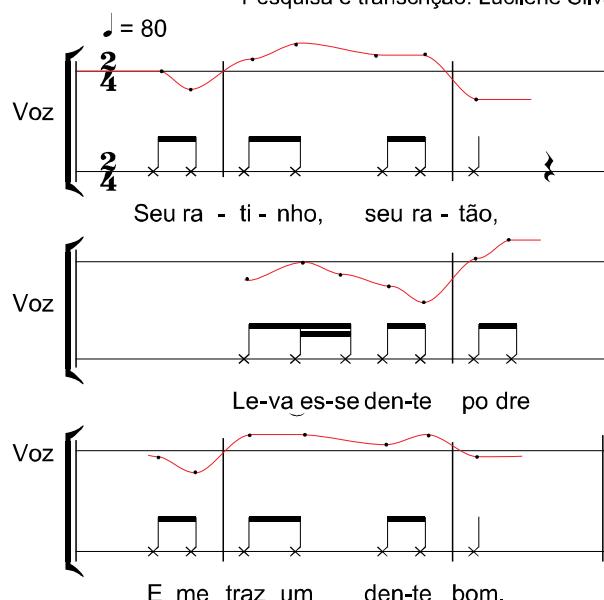


Fig. 89 – “Seu ratinho”, parlenda, Guarulhos-SP, 1999.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Falar da chuva ou reclamar dela:

Sol e chuva

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

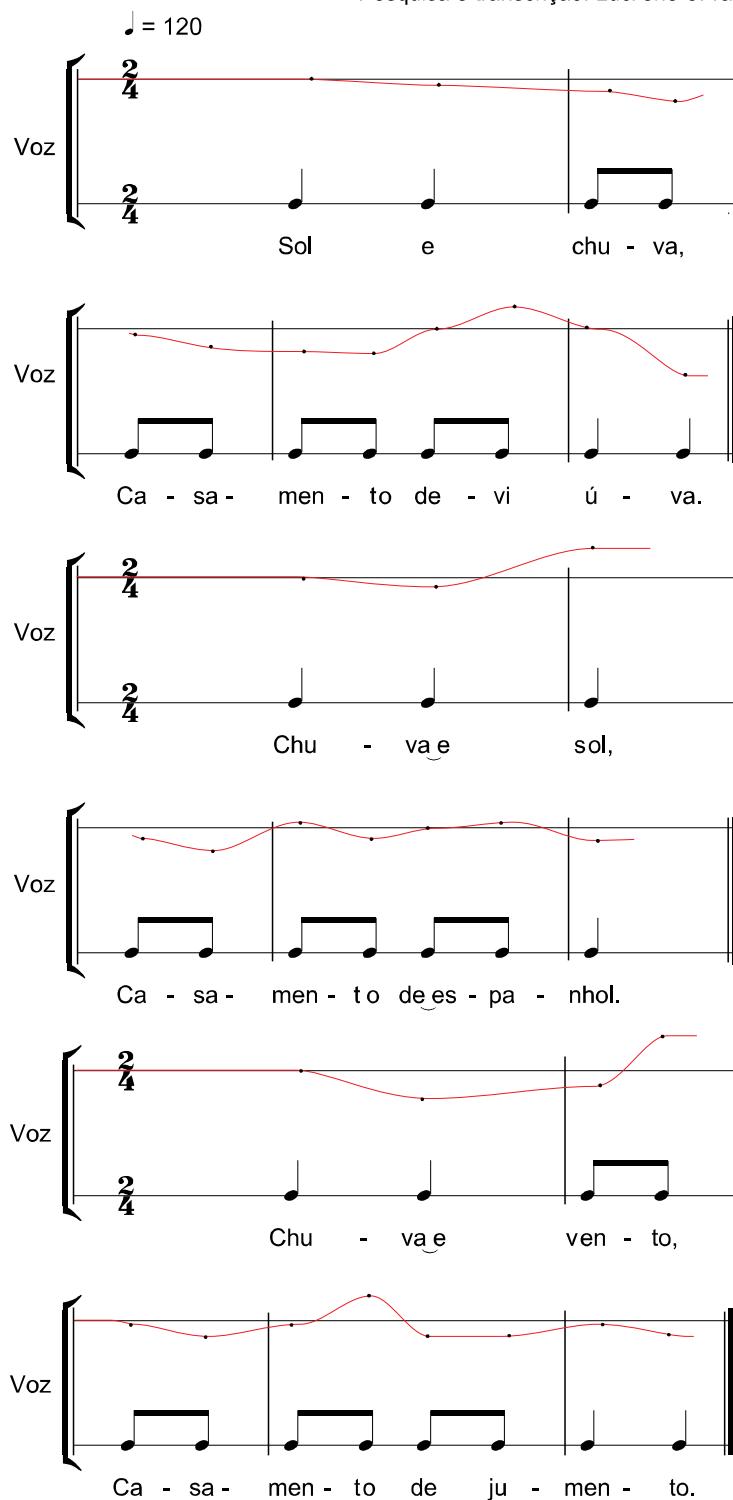


Fig. 90 – “Sol e chuva”, parlenda, João Monlevade – MG, 2007.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Ficar de mal, quando briga:

Belém, Belém

Informante: João Monlevade - MG
 Informante: Lucilene Silva, 1972
 Local e data da gravação: João Monlevade - MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

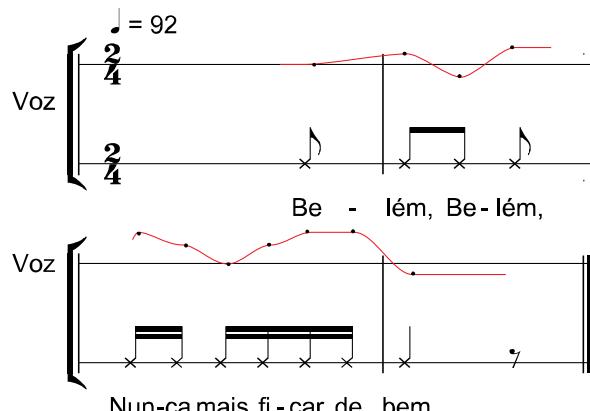


Fig. 91 – “Belém, Belém”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Finalizar histórias. São as parlendas denominadas fórmulas de terminação de histórias:

Entrou pelo poleiro dos pintos

Procedência: Joanésia - MG
 Informante: Alzira Pereira de Pinho, 1954
 Local e data do registro: Carapicuíba - SP, 2006
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

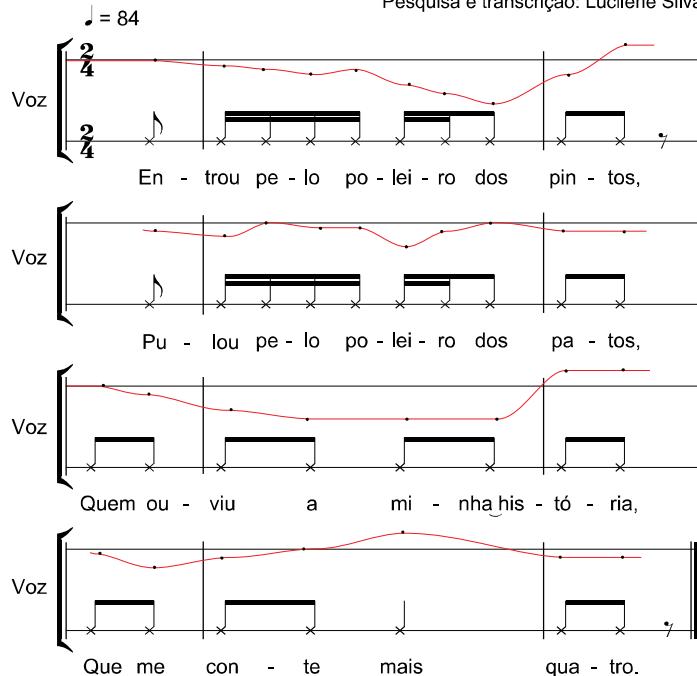


Fig. 92 – “Entrou pelo poleiro dos pintos”, fórmula de terminação de história,
 Joanésia- MG, 2006.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Lembrar a hora do almoço:

Meio-dia

Procedência: Vila Isabel, Rio de Janeiro-RJ
 Informante: Julio Cesar da Rocha Pombo Bond, 1943
 Local e data do registro: Rio de Janeiro, 2008
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

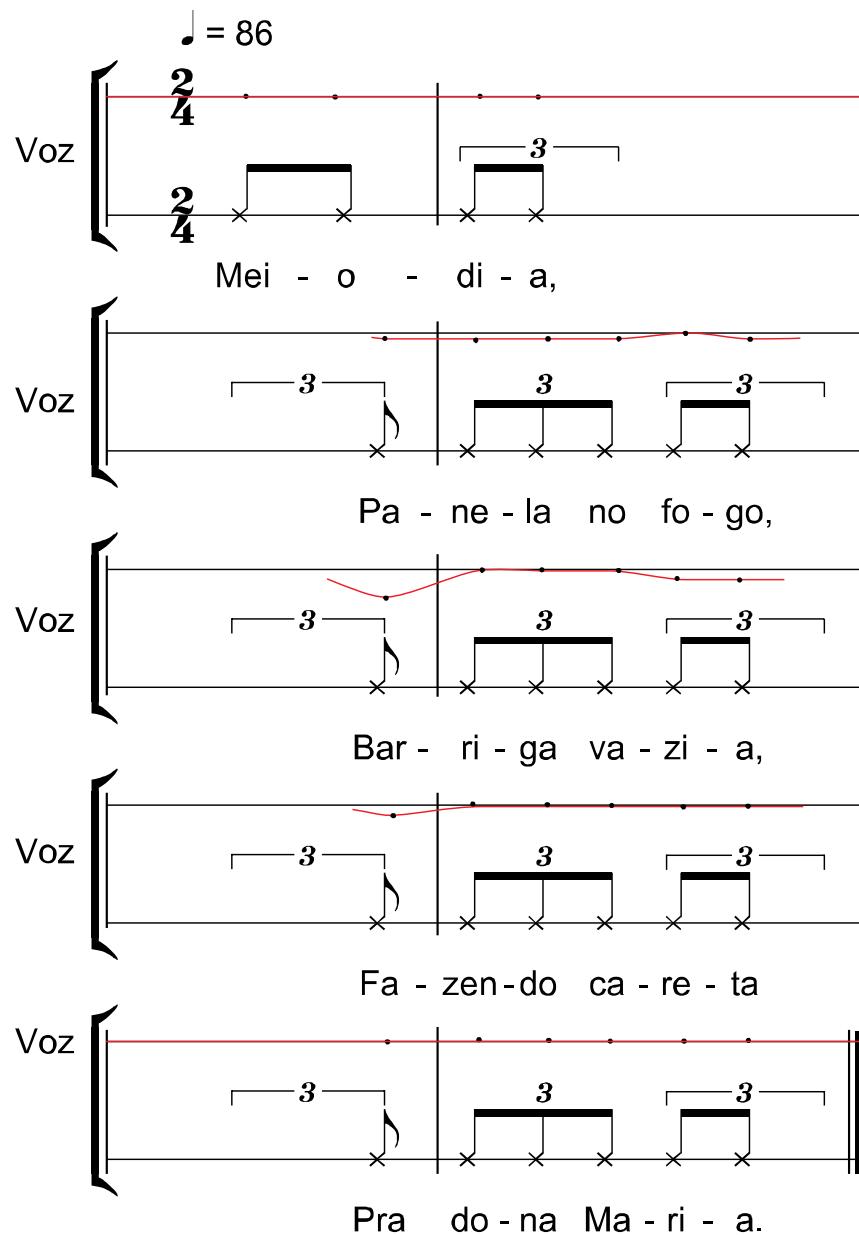


Fig. 93 – “Meio dia”, parlenda, Rio de Janeiro-RJ, 2008.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Pedir silêncio:

Vaca amarela

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

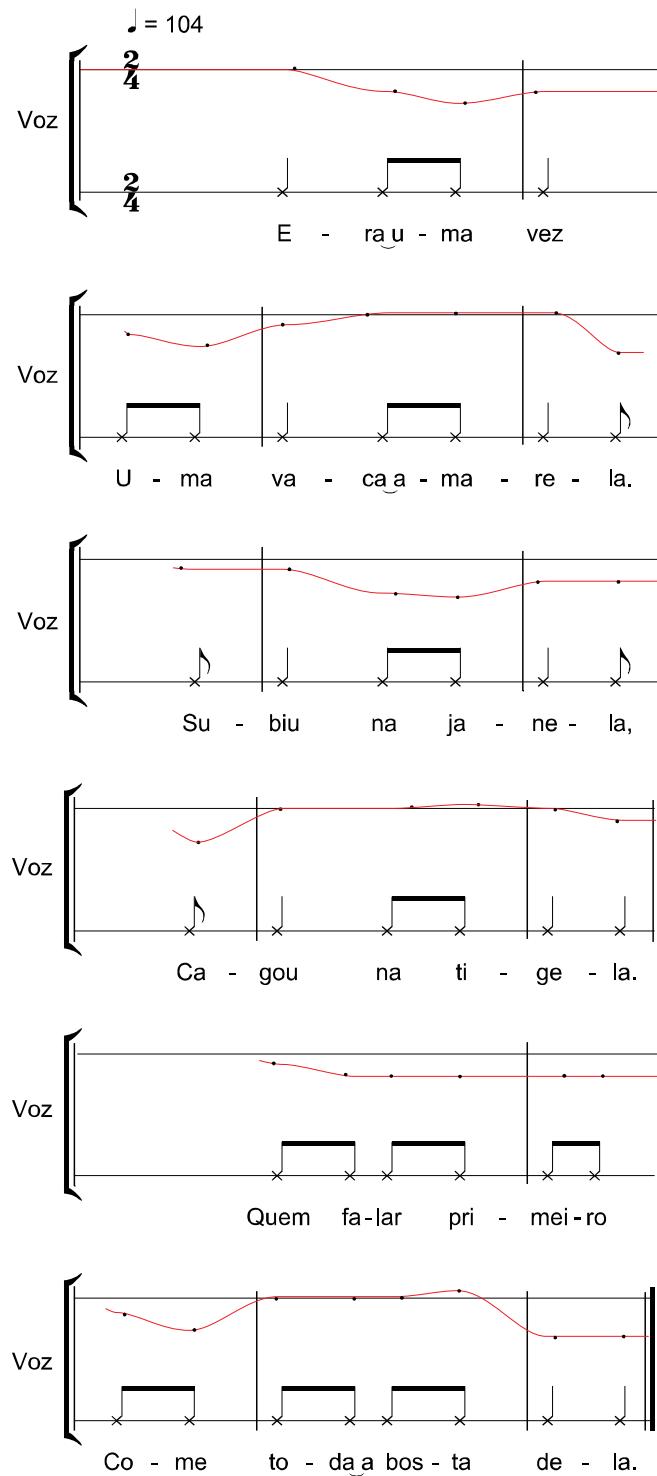


Fig. 94 – “Vaca amarela”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Pegar o lugar do outro:

Saiu do ar

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

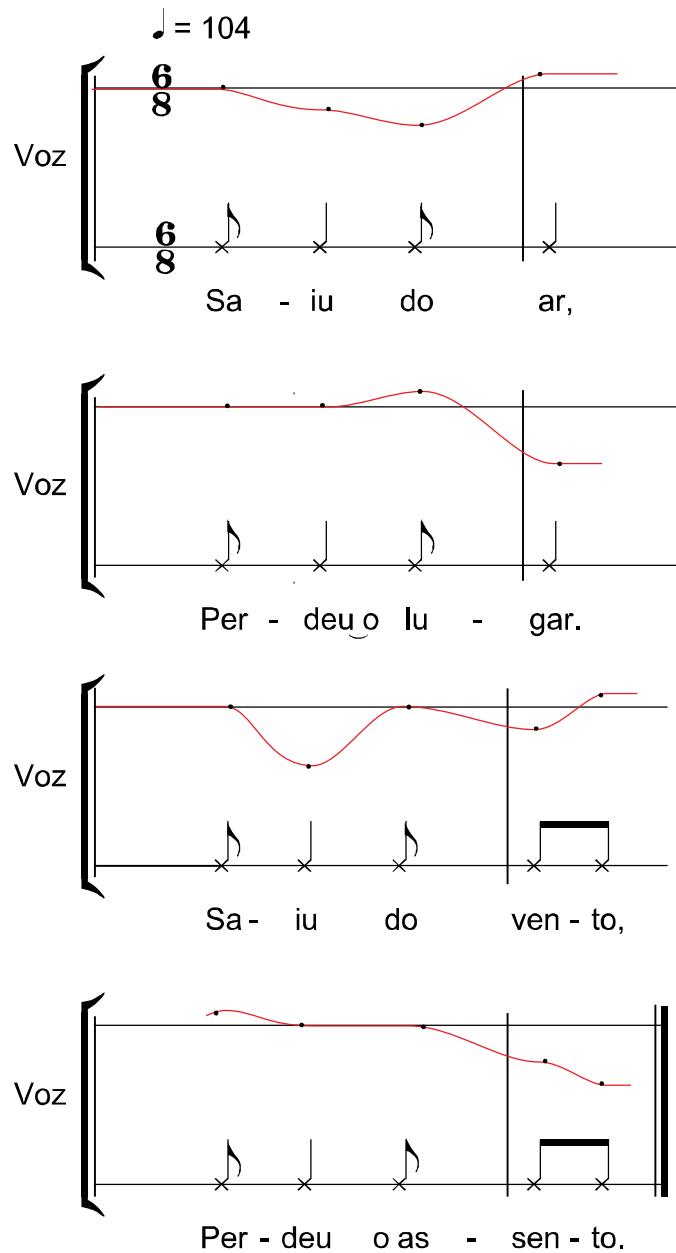


Fig. 95 – “Saiu do ar”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Tirar ciscos dos olhos:

Santa Luzia

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 2009

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

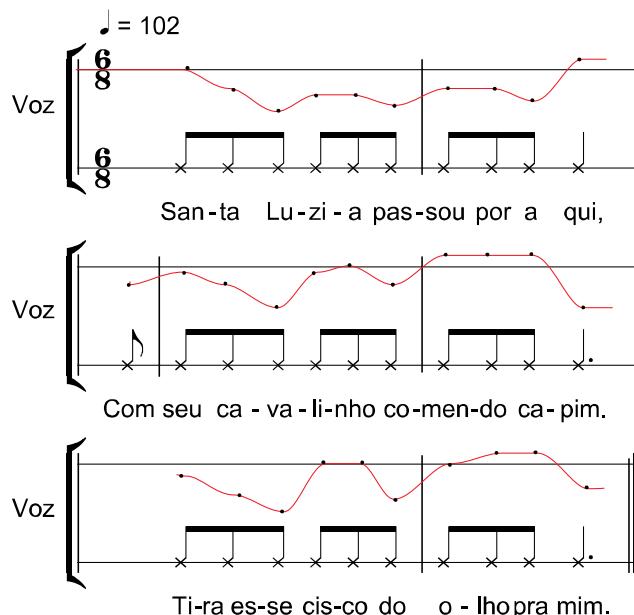


Fig. 96 – “Santa Luzia”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Verificar a sorte ou escolher com quem vai namorar ou se casar:

Bem me quer

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

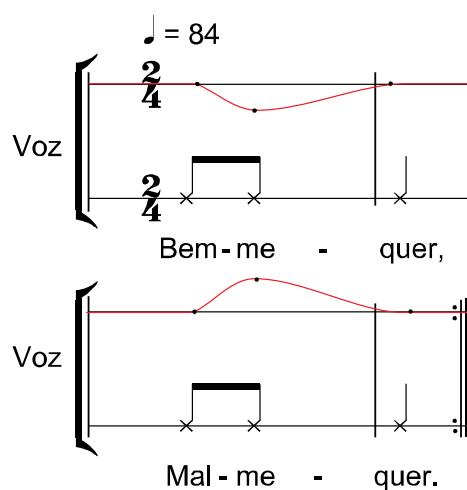


Fig. 97 – “Bem me quer”, parlenda, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Zombar do outro:

O que é que foi?

Procedência: Guarulhos - SP
 Informantes: alunos do terceiro ano do Colégio Parthenon
 Local e data da gravação: Guarulhos, 1999
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

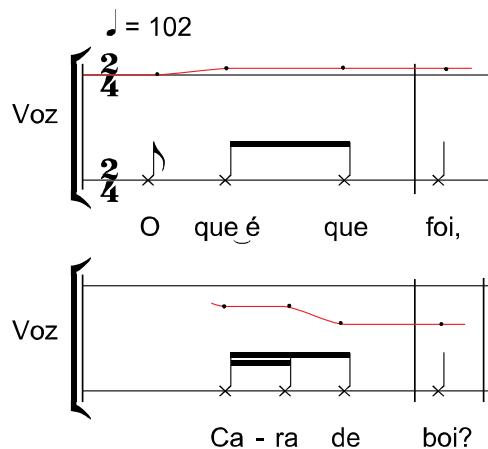


Fig. 98 – “O que é que foi”, parlenda, Guarulhos-SP, 1999.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

As adivinhas, perguntas ou problemas que trazem desafios na solução, apesar de não serem classificadas como parlendas, muitas vezes, possuem metrificação e rima para facilitar a memorização, incluindo-se no repertório ritmado:

Um mororó cinzento

Procedência: Maranhão
 Informante: Jucimara Lopes dos Santos, 1978
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2012
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

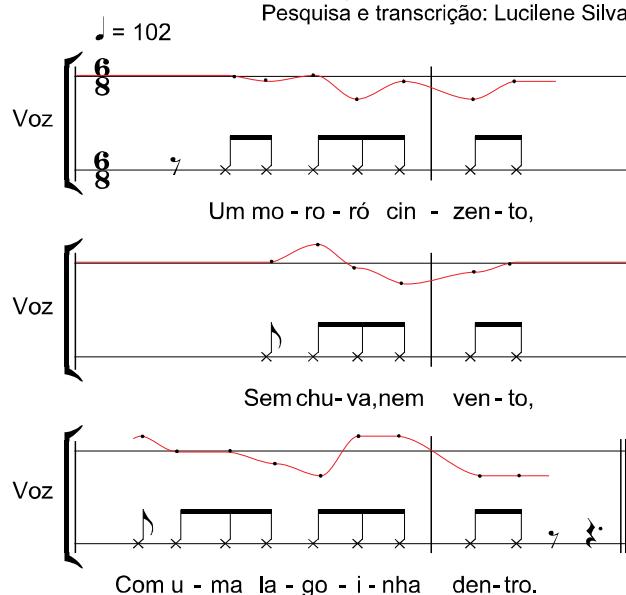


Fig. 99 – “Um mororó cinzento”, adivinha, Maranhão, 2012.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Além do repertório cantado e do ritmado, há um número significativo de brincadeiras que combinam as duas formas: o canto/melodia e a palavra recitada/ritmo. São as brincadeiras melódico-ritmadas e as ritmo-melódicas. As melódico-ritmadas são compostas por trechos cantados e ritmados, com predominância do trecho cantado. Um exemplo é a brincadeira de mão “Lacin vermelho”, de Olinda-PE, que corresponde a uma variante de “Papai Ferreira” e “Popeye Ferreira”, apresentadas nas figuras 47 e 48.

Lacin vermelho

Procedência: Olinda-PE

Informante: Maria do Carmo Lima, 1976

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2004

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 80$

Vozes Mão

Vozes Mão

Vozes Mão

Vozes Mão

Vozes

1. Mei - a vol - ta, vol - ver.
2. Vou ca - sar com vo - cê.
3. Ter um lin - do be - bê.
4. Que se cha- ma Nes - tlé.
5. Pa - raa gen- te lam - ber.
6. E o di - a vai ser.
7. Vin - tee um de a - bril.
8. Su - a cal - ça ca - iu
9. Lá no fun - do do rio.
10. E o lei - te coa - - Ihou

Mãos

Na ca-re-ca do vo-vô.

Vozes

Mãos

Fig. 100 – “Lacin vermelho”, brincadeira de mão, Olinda-PE, 2004.
Fonte: SILVA, 2014, p. 95

As brincadeiras ritmo-melódicas são compostas por trechos rítmicos e melódicos, com predominância dos rítmicos. Como exemplo citamos a brincadeira de movimentação específica “Maria Madalena”, registrada em Carapicuíba-SP.

Maria Madalena

Procedência: Carapicuíba-SP

Informantes: crianças da comunidade da Aldeia de Carapicuíba

Local e data da gravação: Carapicuíba - SP, 2003

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

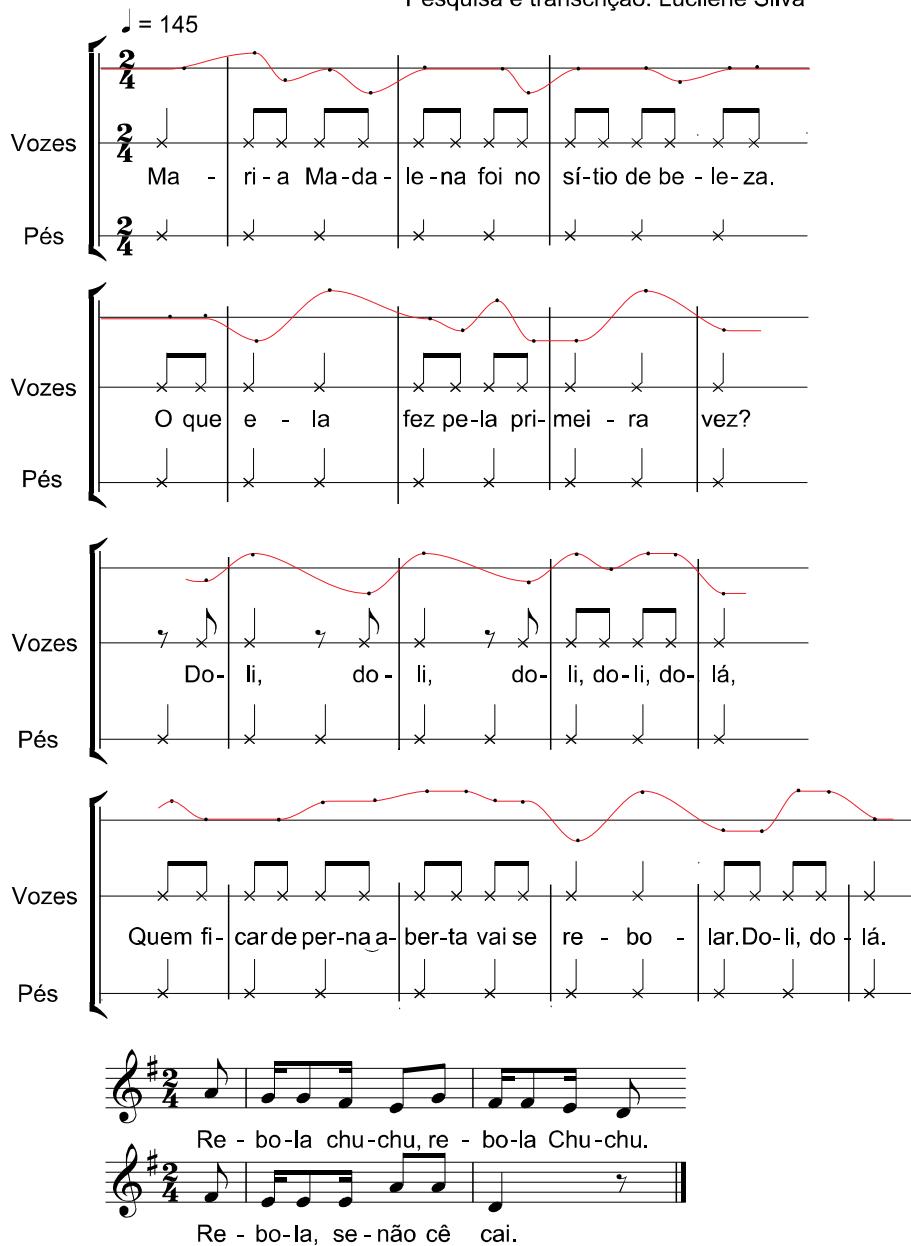


Fig. 101 – “Maria Madalena, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2008.
Fonte: SILVA, 2014, p. 108.

Todo esse repertório percorre as fases de desenvolvimento da criança, trazendo, além da música e da poesia, desafios que são experimentados dia a dia. Passamos agora a discorrer sobre a classificação do repertório da música tradicional da infância quanto aos gêneros, que incluem as brincadeiras cantadas, ritmadas, ritmo-melódicas e melódico-ritmadas.

2.3. Gêneros da música tradicional da infância

O repertório da música tradicional da infância é subdividido em grupos, que se classificam de acordo com a movimentação, ação, desafio e objeto brinquedo utilizado. Os desafios que aparecem de formas diferentes em cada grupo poderiam levar-nos a classificá-los por idade, a partir das possibilidades corporais de cada fase da infância, porém, na prática, crianças de diversas idades são incluídas nas brincadeiras e aquelas menores, ou as que não cumprem os níveis de dificuldades com a mesma desenvoltura que as demais, também brincam juntas. Para essas, denominadas em muitos municípios brasileiros “cafés com leite”, as regras são maleáveis, o que lhes possibilita aprender com base na prática e na observação. Isto nos leva a ter cuidado na sistematização do repertório, para não o engessarmos em padrões de idade, gênero e número. O criativo, flexível e variável presentes na infância nos mostram que nada é estático e padronizado na cultura que lhe pertence. A classificação por gênero aqui apresentada segue os passos da infância, considerando os desafios que vão sendo acrescidos no processo de desenvolvimento da criança, sem deixar de considerar, é claro, que cada uma delas percorre esses degraus de forma distinta, à sua maneira. Baseiam-se no objeto brinquedo e na movimentação/ação indicadas pelos verbos: adormecer, acalentar, balançar; entreter, divertir, andar, sacudir, tocar, equilibrar; ouvir, contar; rodar, escolher, representar, imitar; jogar, tirar; sortear; passar, abrir, fechar, parar, pular. As características musicais do repertório foram descritas ao longo do trabalho e serão reafirmadas em mais este bloco de exemplos.

2.3.1 Acalantos

O primeiro grupo do repertório da música tradicional da infância é composto pelos acalantos, ou canções de ninar, música da primeira infância que conjuga os verbos adormecer, acalentar, balançar. O repertório predominantemente cantado apresenta melodias simples, em geral em graus conjuntos e andamentos lentos. Onomatopeias e repetições de vogais favorecem a monotonia, que leva ao sono. Os intervalos de segundas e terças maiores, e menores, são os mais frequentes. Diferentemente de grande parte do repertório da infância, que se apresenta em tonalidade maior, nos acalantos a tonalidade menor é bastante comum. Alguns exemplos foram apresentados ao longo do trabalho, conforme as figuras 8, 23, 24, 37 e 38. Acrescentamos mais um exemplo: “Dorme, neném”, em tonalidade menor harmônica; predominância dos intervalos de segunda maior e menor descendentes, terças menores ascendentes e descendentes e andamento lento. Ela traz a repetição da interjeição “ah” a cada estrofe.

Dorme, neném

Procedência: Pesqueira - PE
 Informante: Madalena da Silva(1924 - 2014)
 Local e data do registro: Pesqueira - PE, 2013
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 58$

Ah, ah, ah!
 Me-ni-no que cho-ra me-re- ce_a pa- nhar.

Dor - me, - ne né-m,
 Que a noi - te a - í vem.

O pa - pai foi à ca - ça
 Ea ma - mae _ lo - go vem.

Vai dormir, menino,
 Que é de madrugada.
 Papai dormiu tanto
 E a mamãe não dormiu nada.

Vai dormir, menino,
 Que eu tenho o que fazer:
 Vou lavar, vou engomar
 A roupinha pra você.

Que mal eu fiz ao sol
 Pra ele não vir na minha rua.
 Eu vou me vestir de branco
 Pra mostrar meu filho à lua

Fig. 102 – “Dorme Neném”, acalanto, Pesqueira – PE, 2013.
 Fonte: SILVA, 2014, p. 9.

2.3.2 Brincos

Os brincos, brincadeiras para entreter e divertir as crianças pequenas, correspondem ao segundo momento da música tradicional da infância. São sempre feitos por um ou mais adultos. A eles se relacionam os gestos de balançar, esconder, fazer cócegas, ajudar nos primeiros passos, equilibrar a criança na palma da mão, sacudi-la e tocá-la de maneira delicada. Por corresponder a um repertório executado por adultos, com frequência são encontrados nele fragmentos de cantos de trabalho, cantos religiosos e cantos de outras manifestações populares, o que pode ser visto na figura 50.

Neste grupo encontramos de forma equilibrada o repertório cantado e ritmado, conforme apresentado nas figuras 36, 50, 66, 69 e 75. Mais um exemplo é a “Cadeirinha”, brinco no qual dois adultos fazem uma cadeira com os braços para a criança se sentar, ser balançada e ao final da cantiga ou parlenda, ser colocada no chão.³⁰ Segundo Alberto Faria, esse brinco corresponde a uma imitação infantil do

³⁰Um dos adultos coloca a mão direita sobre o seu braço esquerdo e o outro adulto, a mão esquerda sobre o seu braço direito. De frente para o outro, a mão esquerda de um segura o antebraço direito do

trabalho escravo dos negros, que no período colonial transportavam nos ombros uma cadeira que levava a sinhá velha³¹. A versão cantada é do município de Gandu-BA e a versão ritmada de Aracaju- SE:

Maria as cadeira

Procedência: Gandu-BA

Informante: Vagner Viana, 1979, que aprendeu
com sua cunhada Lúcia

Local e data do registro: São Paulo-SP, 2009

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 75$

Ma - ri-a as ca - dei - ra foi, foi

Na ca - sa do ca - pi - tão.

Ca - pi - tão não es - ta - va lá.

Jo-ga Ma - ri-a as ca - dei - ra no chão.

Chão, chão, sa-quim de li - mão.

Fig. 103 – “Maria as cadeira”, brinco, Gandu-BA, 2009.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

outro e vice-versa. A criança se senta na cadeirinha e no pulso da parlenda é balançada para um lado e para o outro. Ao final é colocada no chão.

³¹ Luís da Câmara Cascudo, *Antologia do folclore brasileiro*, 2011, vol. 2, p. 154.

Cadeirinha de algodão

Procedência: Aracaju - SE

Informante: Fátima Oliveira, 1963

Local e data da gravação: São Paulo, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 72$

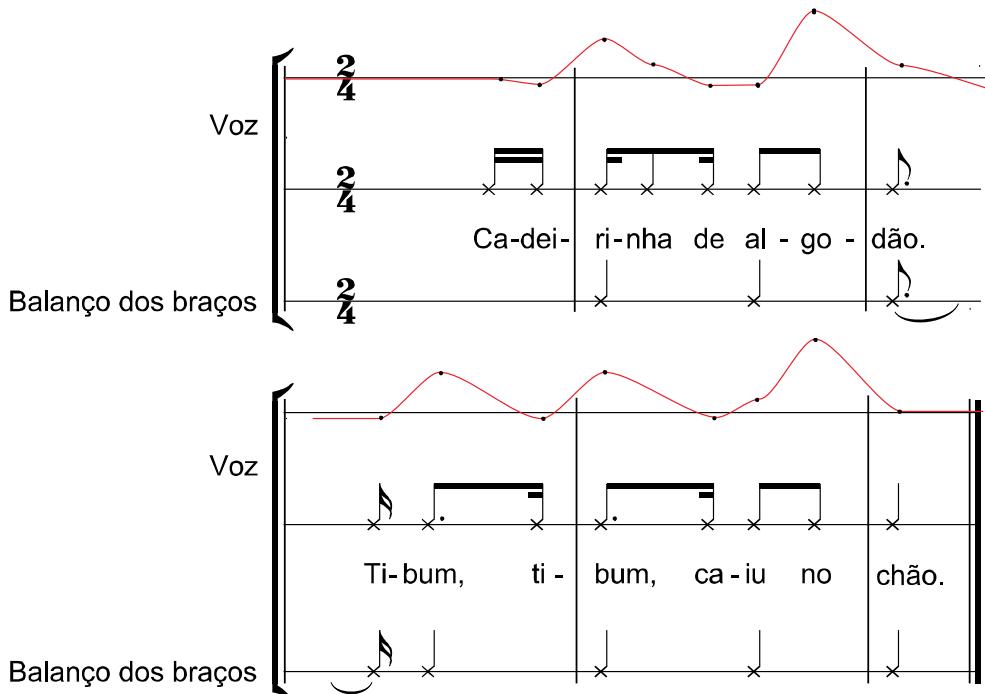


Fig. 104 – “Cadeirinha de algodão”, brinco, Aracaju-SE, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.3 Contos tradicionais

Os contos tradicionais estão situados como terceiro grupo do repertório pelo fato de serem apreciados pelas crianças desde muito pequenas e ao longo de boa parte da infância. Neles há muitos exemplos de contos com trechos cantados ou recitados, sendo os trechos cantados mais frequentes. Além desses há os contos inteiramente cantados, muitas vezes provenientes de antigos romances.

Os trechos cantados e recitados trazem nos desenhos melódicos e no ritmo o perfil da personagem e a ambiência do fato narrado. Intercalam-se à narrativa, reproduzindo muitas vezes a fala de bichos, meninas e outras personagens: a figura 16, por exemplo, apresenta trechos cantados correspondentes às falas das personagens Aninha, o pai da Aninha e o cego/príncipe; a figura 17, exemplo de uma história inteiramente cantada, apresenta as falas de Anna, da sua mãe e do cego/príncipe; nas figuras 27, 28 e 29 constam exemplos de trechos cantados que representam a fala de uma menina na “História dos brinquinhos de ouro”; a figura 71 corresponde a um trecho recitado por todos os bichos quando tentam descobrir o nome de uma fruta na “História da missonga”; a figura 76 contém a fala de uma das personagens da “História do toco de pau” o coelho. Mais um exemplo é a “História de uma bodinha”, que fala de uma menina que, ao cair num buraco, é atacada por uma

enorme cobra. Cantando, ela pede ajuda à sua inseparável “bodinha”, um animal. A bodinha também canta respondendo a sua dona.

História de uma bodinha

Procedência: Maranhão

Informante: Rosemeire Pereira, 1962,

professora da rede municipal de ensino

Local e data da gravação: Serra Pelada-PA, 2002

Pesquisa: Lydia Hortélio e Lucilene Silva

Transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 102$

Menina

Bo - di - nha, mi nha bo - di - nha,
Vá di - zer à ma mae - zi - nha,
Pa - ra vir - me ti - rar.

Bodinha

Be - e be - e be - e
Be be - e be

Fig. 105 – “História de uma bodinha”, Maranhão, 2002.
Fonte: Acervo Lucilene Silva e Lydia Hortélio.

2.3.4 Brincadeiras de roda

As brincadeiras de roda são predominantemente cantadas e contemplam as muitas idades: desde a fase em que a criança começa a ter mais mobilidade corporal, a partir dos 3 anos de idade, à adolescência. Durante muitas décadas foram as mais brincadas e, pelo visto, as preferidas das meninas. Por esse motivo constata-se que nessa pesquisa correspondem a uma média de 45% do repertório levantado. Conforme já mencionado, a partir da década de 1970 as brincadeiras cantadas, e consequentemente as rodas, são brincadas com menos frequência pelas crianças brasileiras.

Diferentemente de Veríssimo de Melo³², que as classificou considerando principalmente o tema: amorosas, satíricas, imitativas, religiosas e dramáticas, optamos aqui por classificá-las com base na movimentação e na maneira de brincar, conforme adotado pela pesquisadora Lydia Hortélio: rodas de escolha, rodas dramáticas, rodas de movimentação específica e rodas de verso.

2.3.4.1 Rodas de escolha

Nas rodas de escolha uma ou mais crianças escolhem outra ou outras para substituí-las no centro da roda ou na execução de algum gesto ou tarefa determinada pela brincadeira. Não se restringem a rodas, são feitas também em filas horizontais, verticais, serpenteadas e semicírculos. Quando não acontecem em círculo, são denominadas brincadeiras de escolha. Muitos são os exemplos e alguns já foram apresentados ao longo deste trabalho, exemplificando aspectos da música tradicional da infância, conforme figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 19, 25, 26, 32, 33 e 34. Mais um exemplo é “Peregrina”, de Montes Claros-MG, roda com uma criança ao centro, que ao final da cantiga escolhe quem a substituirá para recomeçar a brincadeira.

Peregrina

Procedência: Montes Claros - MG
 Informantes: professoras da Rede Municipal de Ensino
 Local e data do registro: Montes Claros - MG, 2007
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by an eighth note, then a series of eighth-note pairs. The lyrics are: "A po-breda pe - re - gri - na," "An- dan-do de por-ta em por - ta," "Com a su - a per - na tor - ta," and "Pe - din-do ca - ri - da - de." The second staff continues with a quarter note followed by an eighth note, then a series of eighth-note pairs. The lyrics are: "Por ca - ri - da-de hu-ma - na," "Que a pe - re - gri - na é po - bre," "Pe - co so - cor - ro," and "Por ca - ri - da - de."

Fig. 106 – “Peregrina”, roda de escolha, Montes Claros-MG, 2007.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

³² Veríssimo de Melo, *Folclore infantil*, 1985, pp. 163-258.

Outro exemplo é “O camaleão”, brincadeira de escolha realizada em fila. As crianças ficam dispostas umas atrás das outras numa fila vertical. A primeira costurará a fila, passando na frente e atrás de cada criança. Ao final da cantiga, tocará a mão sobre a cabeça da mais próxima e esta segurará na cintura da primeira, que fará todo o percurso novamente, escolhendo uma segunda criança. Assim seguem até que todas sejam escolhidas. Cada vez que a música é repetida, a criança que conduz a brincadeira faz alterações na forma de caminhar e no andamento da cantiga, até que, ao final, num andamento acelerado, todos caiam no chão.

O camaleão

Procedência: Carolina-MA

Informante: dona Irene Novaes, 1952

Local e data do registro: Carolina-MA, 2002

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four staves of music for a single melody. The tempo is indicated as quarter note = 92. The key signature is one sharp (F#). The time signature varies between common time (4/4) and 2/4. The lyrics are written below each staff:

- Ca - ma - le - ão,
- Pe-ga_o ra - bo de - le,
- Te se - gu - ra ne - le,
- Que se - não tu cais.

Fig. 107 – “O camaleão”, brincadeira de escolha, Carolina-MA, 2002.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.4.2 Rodas dramáticas

As rodas dramáticas correspondem àquelas em que há representação. São rodas que contam histórias, nas quais as crianças assumem papéis de personagens que compõem o enredo. Um exemplo é a tão disseminada “A linda rosa juvenil”, com as personagens: linda rosa juvenil, a princesa; a bruxa má, que faz a princesa adormecer; o tempo, que passa; o mato que cresce enquanto a princesa adormece e o

rei, que desperta a princesa e dança com ela ao final da brincadeira. Cada personagem é representado por uma criança diferente.

A linda rosa juvenil

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 84$



Vivia alegre em seu lar, em seu lar, em seu lar.
Vivia alegre em seu lar, em seu lar.

O mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor.
O mato cresceu ao redor, ao redor.

Um dia veio uma bruxa má, muito má, muito má.
Um dia veio uma bruxa má, muito má.

Um dia veio um belo rei, belo rei, belo rei.
Um dia veio um belo rei, belo rei.

E adormeceu a rosa assim, bem assim, bem assim.
E adormeceu a rosa assim, bem assim.

E despertou a rosa assim, bem assim, bem assim.
E despertou a rosa assim, bem assim.

O tempo passou a correr, a correr, a correr.
O tempo passou a correr, a correr.

Os dois puseram-se a dançar, a dançar, a dançar
Os dois puseram-se a dançar, a dançar.

E batam palmas para o rei, para o rei, para o rei.
E batam palmas para o rei, para o rei.

Fig. 108 – “A linda rosa juvenil”, roda dramática, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.4.3 Rodas de movimentação específica

As rodas de movimentação específica correspondem às brincadeiras de roda que não se enquadram no perfil das demais descritas por apresentarem características particulares na forma de brincar, ou por integrarem características de mais de uma brincadeira. Nas figuras 35 e 51, apresentamos dois exemplos nos quais a movimentação corresponde à imitação dos gestos sugeridos na música. Em “Linda

"pastora", figura 109, as crianças, em roda e com uma delas ao centro, caminham no pulso da cantiga, repetindo os gestos sugeridos. Ao final, param com as palmas das mãos voltadas para cima e a criança do centro tenta bater nas mãos de uma delas. Quem tiver a mão batida a substituirá no centro, recomeçando a brincadeira.

Linda pastora

Procedência: Registro - SP
Informante: Débora Bonato Ynada, que aprendeu
com os alunos da Escola Estadual Prof. Joaquim Goulart
Local e data do registro: São Paulo, 2007
Transcrição: Lucilene Silva

Tradicional. Euclides Silveira

$\text{♩} = 92$

Eu era linda pasto - ra

Que pas - se - a - va lá no po - mar.

Por is - so que me cha - ma - vam

Lin - da pas - to - ra po - rom, pom pom.

Mo - re - na,

Me - xe a ci - tu - ra.

Mo - re - na,

Me - xe o po - rom,

Po - ro - rom pom - pom, mo - re - na!

Fig. 109 – “Linda pastora”, roda de movimentação específica, Registro-SP, 2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.4.4 Rodas de verso

As rodas de verso são compostas por refrão, cantado em grupo, e verso, cantado individualmente. Popularmente usam-se as expressões “jogar” ou “tirar” versos, que correspondem às quadrinhas: quadras, com versos de sete sílabas e rima encadeada do segundo e quarto (ABCB), forma poética mais comum na poesia popular brasileira, inclusive na cultura da infância.

Em número infinito por todo o território nacional, traz uma diversidade incrível de melodias que se integram aos mais variados gêneros e ritmos da música brasileira. São classificadas como rodas satíricas ou de despike e rodas líricas. As satíricas ou de despike tratam de temas engraçados, desafors e zombarias, o que dá muitas vezes o caráter de desafio às rodas, isto é, um diz um verso e o outro responde, defendendo-se. As rodas líricas, falam principalmente de amor.

Esse repertório recebe diferentes denominações, como “ratoeira” em Santa Catarina e “foguete de roda” no sertão de pernambucano, e corresponde a 42% das rodas levantadas nessa pesquisa. Fazem parte do repertório da adolescência e idade adulta, porém muitos são os exemplos incorporados à cultura da infância. Um deles é a tradicional “Ciranda Cirandinha”, uma das rodas que mais ficou na memória dos brasileiros. Therezinha Roza Silva, 1932, em Minas Gerais, por exemplo, a brincava quando criança, como roda de verso: a roda caminhava no andamento da música e a criança escolhida pelo grupo ia ao centro, cantava um verso e retornava ao seu lugar, dando lugar à próxima:

Ciranda cirandinha

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Therezinha Roza Silva, 1932

Local e data do registro: João Monlevade - MG, 1932

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 102$

Refrão

$\text{♩} = 102$

Ci - ran - da, ci - ran - di - nha,

Va - mos to - dos ci - ran - dar.

Va - mos dar a mei - a vol - ta,

Vol - ta e mei - a va - mos dar.

Verso

O a - nel que tu me des - tes
E - ra vi - dro e se que - brou.
O a - mor que tu me ti - nhas,
E - ra pou - co e se a - ca - bou.

Por is - so do - na The - re - zi - nha
En - tra den - tro des - sa ro - da.
Di - ga um ver - - so bem bo - ni - to,
Di - ga a - deus e vá - se em bo - ra.

Fig. 110 – “Ciranda, cirandinha”, roda de verso, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A roda “Dalina”, registrada na comunidade São João de Baixo, município de Francisco Badaró, Vale do Jequitinhonha-MG, como a “Ciranda Cirandinha” é brincada em roda, com uma pessoa ao centro, que canta o verso. Esta escolhe outra, que a substituirá ao centro para cantar o próximo verso. Na comunidade, é brincada por adolescentes, adultos e crianças.

Dalina

Procedência: Francisco Badaró, Vale do Jequitinhonha-MG

Informante: comunidade São João de Baixo

Local e data do registro: Comunidade São João de Baixo, 2004

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Refrão

$\text{♩} = 88$

Verso

Fig. 111 – “Dalina”, roda de verso, Francisco Badaró-, Vale do Jequitinhonha-MG, 2004.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.5 Fórmulas de escolha

As fórmulas de escolha, geralmente com ritmos e melodias simples, são um meio democrático utilizado pelas crianças para: escolher, sortear quem será o pegador, o capitão do time, o dirigente da brincadeira; o primeiro, ou último da fila, ou jogo, entre outras. Apresentam um maior número de variantes ritmadas, porém as cantadas são também comuns. O que pode ser visto nas figuras: 20, 30, 31, 53, 56, 58, 63, 67, 68, 77 e 80.

Há variações na maneira de escolher:

- 1- Uma criança oculta em uma das mãos uma pedra, moeda ou folha; coloca as mãos cruzadas e fechadas em punho, na altura do abdômen; Outra criança, recitando a parlenda, bate nas duas mãos de forma alternada e escolhe uma delas, tentando acertar onde está o objeto.³³
- 2- As crianças ficam em volta de quem escolhe com as mãos fechadas em punho. Aquela que escolhe vai batendo de mão em mão até terminar a parlenda. A escolha é feita por exclusão, o último que fica será o pegador ou assumirá o papel descrito na brincadeira.
- 3- As crianças ficam em semicírculo. Quem escolhe aponta para cada um no ritmo da parlenda. A escolha é feita por exclusão, o último que fica é quem vai ser o pegador.
- 4- As crianças juntam as mãos na altura do peito, entrelaçando os dedos. A criança que escolhe recita a parlenda batendo numa mão depois na outra, mantendo o ritmo.
- 5- As crianças se colocam em círculo, bem próximas umas das outras. A criança que faz a escolha se agacha para tocar no pé de cada uma enquanto recita a parlenda. A escolha é feita por exclusão. Aquela que perde um pé coloca o outro, e assim prossegue até ficar apenas um, o do ganhador.

Mais um exemplo é “Bico siririco”, do município de Ibirapitanga-BA, que tem como forma de escolher a descrição número dois:

³³ Fórmula de escolha “Folhinha de abacate”, figura 56.

Bico siririco

Procedência: Povoado Tanques de Ibirapitanga, Ibirapitanga-BA,
 Informante: dona Nega, 1955
 Local e data do registro: Barra Grande - BA, 2006
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 76$

The musical score consists of six staves, each containing a vocal line (Voz) and a hand drum line (Mão). The tempo is indicated as $\text{♩} = 76$. The key signature is one sharp (F#). The time signature alternates between $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}$.

Voz (Soprano):

- Bi - co, si - ri - ri - co,
- Quem te deu ta - ma - nho bi - co?
- Foi o rei do meu se - nhor,
- Ca - ti - va - le, ca - ti - vem,
- Na me - lo - ba de Be - lém,
- De Be - lém se - ja de pra - ta,
- Pra - ta fi - na, ou - ro tem.

Mão (Hand Drum):

The hand drum part features a simple pattern of strokes and rests, primarily using a single stick. It includes vertical bar markings above the staff to indicate specific beats or accents. The pattern follows the vocal line, with the hand drum part starting on the first beat of each measure.

Voz A ga - li - nha po - e - dei - ra
Mão $\frac{2}{4}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$

Voz Pôs o pé na ba - na - nei - ra,
Mão $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & \\ \hline \end{array}$ $\frac{3}{4}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

Voz Pôs um, pôs dois, pôs três.
Mão $\frac{3}{4}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\frac{2}{4}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

Voz Fui na ca - sa de vo - vó,
Mão $\frac{2}{4}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

Voz Tá a - mar - ra - da de ci - pó,
Mão $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

Voz O ca - fé tá de mo - ran - do,
Mão $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

Voz Por que não tem pó.
Mão $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|} \hline x & x \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|} \hline \end{array}$

The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled 'Voz' (Voice) and has a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. It contains lyrics: 'Fui na ca - sa de Ber - na - bé,' with measure 5 indicated above the last note. The middle staff is labeled 'Mão' (Hand) and shows hand movements: a vertical bar with a '2' below it, followed by a vertical bar with an 'x', a horizontal bar with an 'x' at each end, another vertical bar with an 'x', and finally a vertical bar with a '1'. The bottom staff is also labeled 'Voz' and has a treble clef, one sharp key signature, and a time signature of 2/4. It contains lyrics: 'En - con -trei um boi mor - to,' followed by 'Be - bé ti - ra es - se pé.' The 'Mão' staff below it shows corresponding hand movements: a vertical bar with an 'x', a horizontal bar with an 'x' at each end, another vertical bar with an 'x', and finally a vertical bar with a '1'.

Fig. 112 – “Bico siririco”, fórmula de escolha, Ibirapitanga-BA, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.6 Brincadeiras de movimentação específica

Assim como as rodas de movimentação específica, o grupo de brincadeiras de movimentação específica abrange o repertório que não se enquadra nos demais grupos por apresentarem características distintas na forma de brincar, ou por integrarem características de mais de uma brincadeira. Incluem gestos como passar anel; passar debaixo da ponte ou túnel; pular sela ou mula; pisar no pé; repetir movimentos sugeridos pelo texto, abrir e fechar as pernas, virar estátua, pular, esconder um lencinho ou chicotinho, entre muitos outros. De forma equilibrada, o repertório apresenta brincadeiras cantadas e ritmadas. O “passa anel”, por exemplo, consiste em passar um anel ou pedrinha de mão em mão: um grupo de crianças sentadas em roda, com as mãos postas, e uma criança de pé, também com as mãos postas, passa um anel de mão em mão, enquanto cantam a cantiga. Sem que as outras saibam, coloca o anel nas mãos de uma das crianças da roda e pergunta para uma criança escolhida: “Com quem está o anel?” A criança responde. Se acertar, é ela quem o passará quando recomeçar a brincadeira. Se errar, levará “bolos” daquela que imaginou estar com o anel. O tipo e a quantidade de “bolos” serão estipulados pela criança que os dará: “Bolo de pai”: tapa na palma da mão; “Bolo de mãe”: carícia na palma da mão; “Bolo de anjo”: sopro na palma da mão.

A pedrinha vai

Procedência: Governador Valadares - MG
 Informante: Rogério Modesto Pereira, 1973
 Local e data do registro: São Paulo - SP, 2009
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of four lines of music. The first line starts with a quarter note followed by an eighth note, then a sixteenth-note triplet, another sixteenth-note triplet, and a sixteenth note. The lyrics "A pe - dri-nha vai, oi," are written below the notes. The second line starts with a quarter note, followed by a sixteenth-note triplet, another sixteenth-note triplet, and a sixteenth note. The lyrics "Vai de - va - ga - ri - nho, oi." are written below. The third line starts with a quarter note, followed by a sixteenth-note triplet, another sixteenth-note triplet, and a sixteenth note. The lyrics "Vai bem de man-si - nho, oi," are written below. The fourth line starts with a quarter note, followed by a sixteenth-note triplet, another sixteenth-note triplet, and a sixteenth note. The lyrics "Vai pro lu - gar - zi - nho, oi." are written below.

Fig. 113 – “A pedrinha vai”, brincadeira de movimentação específica, Governador Valadares-MG, 2009.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

No “pisa pé”, as crianças tentam pisar umas nos pés das outras. Aquela que tem o pé pisado é eliminada. Esse repertório é predominantemente ritmado e, pelos registros realizados nesta pesquisa, é frequente nas infâncias das últimas duas décadas. Um exemplo é “Pic gá”, que integra duas brincadeiras diferentes: brincadeira de mão e brincadeira de pé: em roda, cada criança coloca a mão esquerda em cima da mão direita da que estiver do seu lado esquerdo e a mão direita embaixo da mão daquela que estiver do seu lado direito. No ritmo da parlenda, uma de cada vez bate na mão de quem estiver do seu lado esquerdo. Quem receber a batida na mão no fim da parlenda será o primeiro a tentar pisar no pé de alguém, dando um passo apenas. Se conseguir pisar, quem tem o pé pisado é eliminado, e quem pisou “ganha uma vida”, ou seja, terá outra chance para tentar eliminar alguém. Se não conseguir pisar, permanece no seu lugar e pisca, escolhendo outra criança, que será a próxima a tentar. Assim a brincadeira segue até que fique apenas uma, a vencedora.

Pic gá

Procedência: Campinas - SP
 Informante: Mikaeli Santos Silva, 1998
 Local e data do registro: São Paulo - SP, 2006
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

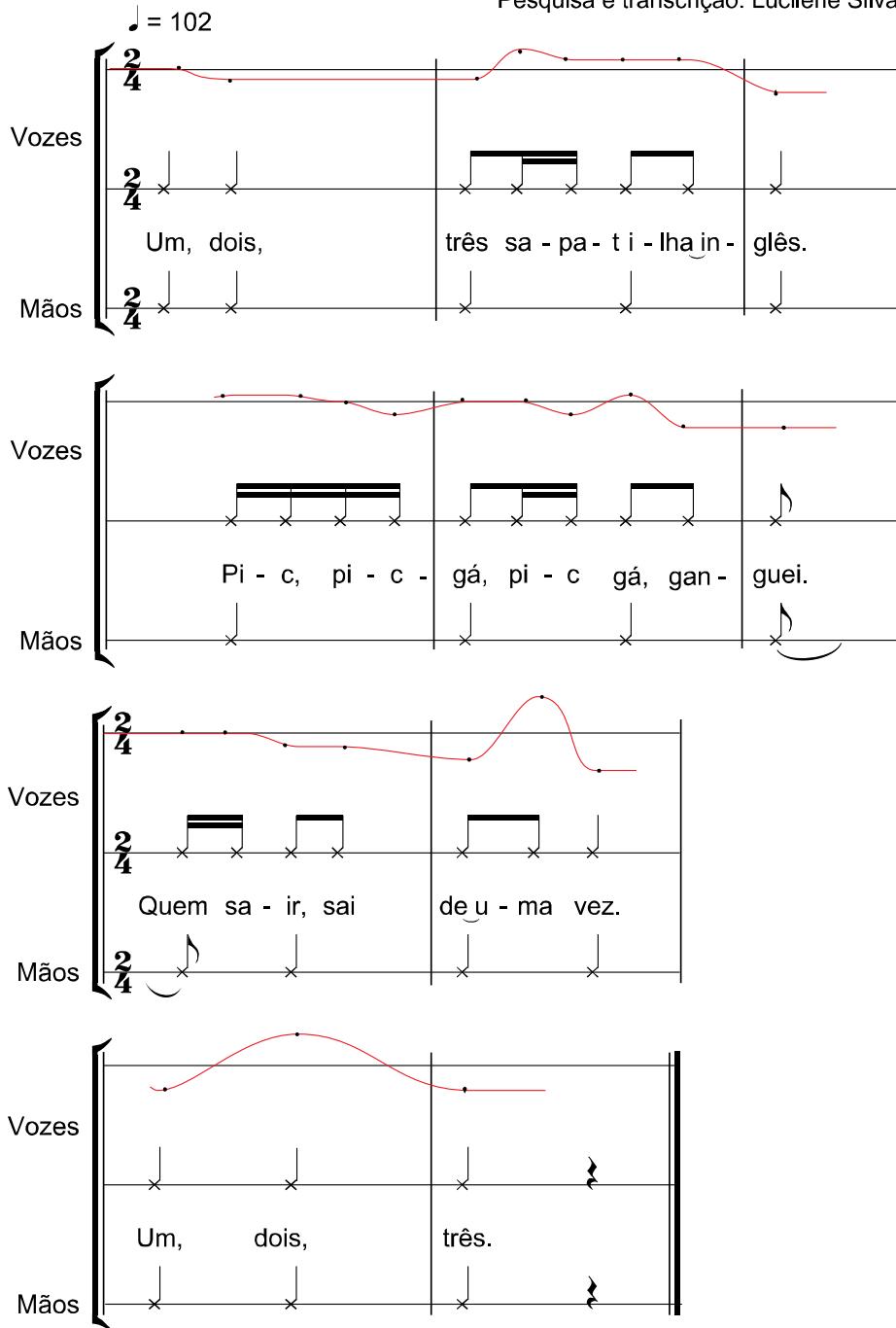


Fig. 114 – “Pic gá”, brincadeira de movimentação específica, Campinas-SP, 2006.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Adoleta”, apresentada na figura 72, é semelhante a “Pic gá” na maneira de brincar, com a diferença de que quem tem a mão excluída sai da brincadeira: em roda, cada criança coloca a mão esquerda em cima da mão direita da criança do lado

esquerdo e a mão direita embaixo da mão esquerda da criança do lado direito. No ritmo da parlenda, uma de cada vez bate na mão de quem estiver do seu lado esquerdo. Quem receber a batida na mão no fim do trecho recitado sai da brincadeira. Se a criança tirar a mão antes de ser batida, aquela que não conseguiu bater é quem sai. Assim a brincadeira segue até que fique apenas uma criança, que será a ganhadora. Bastante disseminada em todo o Brasil, apresenta muitas variantes, sendo “Adoleta” a mais conhecida. “Acentopi, registrada no município de Garça-SP é mais uma:

Acentopi

Procedência: Graça-SP

Informante: Daniel Souza, 1993

Local e data do registro: Garça-SP, 2005

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The figure consists of three vertically aligned musical staves. Each staff has a clef, a tempo marking of 102, and a key signature of one sharp. The first staff is labeled 'Vozes' above the top line and 'Mãos' below the bottom line. It features vertical bar lines and a '2/4' time signature. The lyrics 'A - cen - to - pi, po-ri - ri po-ri - ra.' are written below the notes. The second staff also has 'Vozes' above and 'Mãos' below, with a '2/4' time signature and vertical bar lines. The lyrics 'A-cen-to - pi, po-ri - ri po-ri - ra.' are written below the notes. The third staff has 'Vozes' above with a red wavy line indicating pitch and 'Mãos' below with vertical bar lines. The lyrics 'A - ca-de - mi-a faz puf paf.' are written below the notes.

Fig. 115 – “Acentopi”, brincadeira de movimentação específica, Garça-SP.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Nas brincadeiras de “túnel” ou “ponte”, as crianças formam um arco com os braços, sob o qual as demais passam. Um exemplo é “O bimbolo da cruz”, registrada em Garça-SP: duas crianças combinam entre si dois nomes de frutas, um para cada uma delas. Uma de frente para a outra, com os braços levantados, formam um túnel. As demais crianças formam uma fila e, quando se inicia a cantiga, passam por debaixo do arco. Ao fim da cantiga, o arco se fecha prendendo uma das crianças, que deverá escolher entre uma das duas frutas, falando baixinho no ouvido de uma das crianças do túnel. Em seguida, se coloca atrás daquela que representa a fruta escolhida. Quando todas tiverem passado, contam-se quantas crianças há em cada fila e ganha a fila que tiver o maior número.

O bimbolo da cruz

Procedência: Garça-SP

Informante: Nídia Motta, 1964

Local e data do registro: Garça-SP, 2006

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 102$

O bím-bo-lo da cruz por a - qui que - ro pas - sar.

Por a - qui eu pas-sa - rei a me - ni - na dei-xa - rei.

Qual de - las se - rá? A da fren - te ou a de trás?

A da fren-te cor-re mui-to a de trás fi - ca - rá.

Pas-sa da qui, pas-sa da - li, a úl - ti-ma há de fi car. 1. 2.

Fig. 116 – “O bimbolo da cruz”, brincadeira de movimentação específica, Garça-SP, 2006.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Um exemplo ritmado da mesma brincadeira foi registrado no município de Araraquara-SP, que tem uma variação na maneira de brincar: duas crianças combinam entre si quem é garfo e quem é colher, quem representa o céu e quem representa o inferno. De frente uma para a outra, com os braços levantados, formam um arco. As demais crianças formam uma fila e, quando se inicia a música, vão

passando por debaixo do arco. Ao fim da cantiga, o arco se fecha prendendo uma das crianças, que deverá escolher entre garfo e colher, falando baixinho nos seus ouvidos. Em seguida, se coloca atrás da criança que representa o que escolheu. Quando todas tiverem passado as duas revelam quais foram para o céu e quais foram para o inferno.

Passa, passa, cavaleiro

Procedência: Araraquara-SP
 Informantes: professoras da rede municipal de ensino
 Local e data do registro: Araraquara-SP, 2010
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

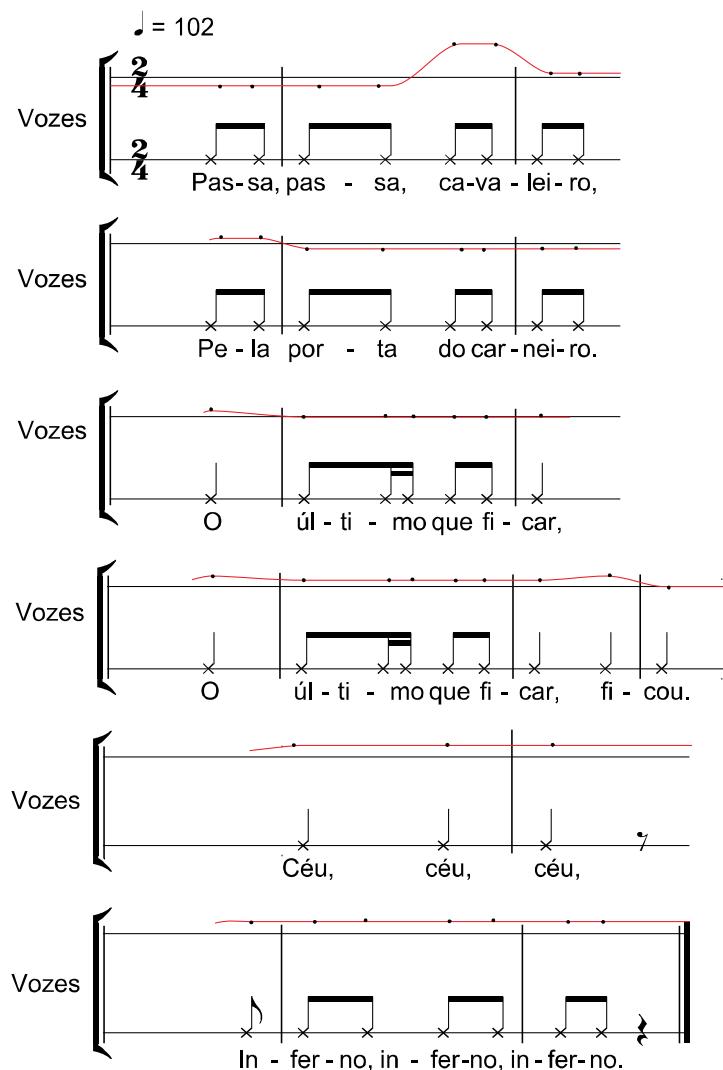


Fig. 117 – “Passa, passa cavaleiro”, brincadeira de movimentação específica, Araraquara-SP, 2010.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Corre cotia”, “Lencinho atrás” e “Chicotim queimado” consistem em esconder um objeto atrás de uma das crianças sentadas em roda. Esta, ao verificar que o objeto

se encontra atrás dela, deverá correr e tentar pegar quem o escondeu, que, para não ser pego, corre e senta-se no lugar do outro. Se for pego, fica sentado no centro da roda “chocando”, isto é, esperando a próxima vez que a brincadeira recomeçar.

Chicotim queimado

Procedência: Guaiú, Porto Seguro-BA
 Informantes: crianças da comunidade de Guaiú
 Local e data do registro: Guaiú, Porto Seguro-BA, 2004
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

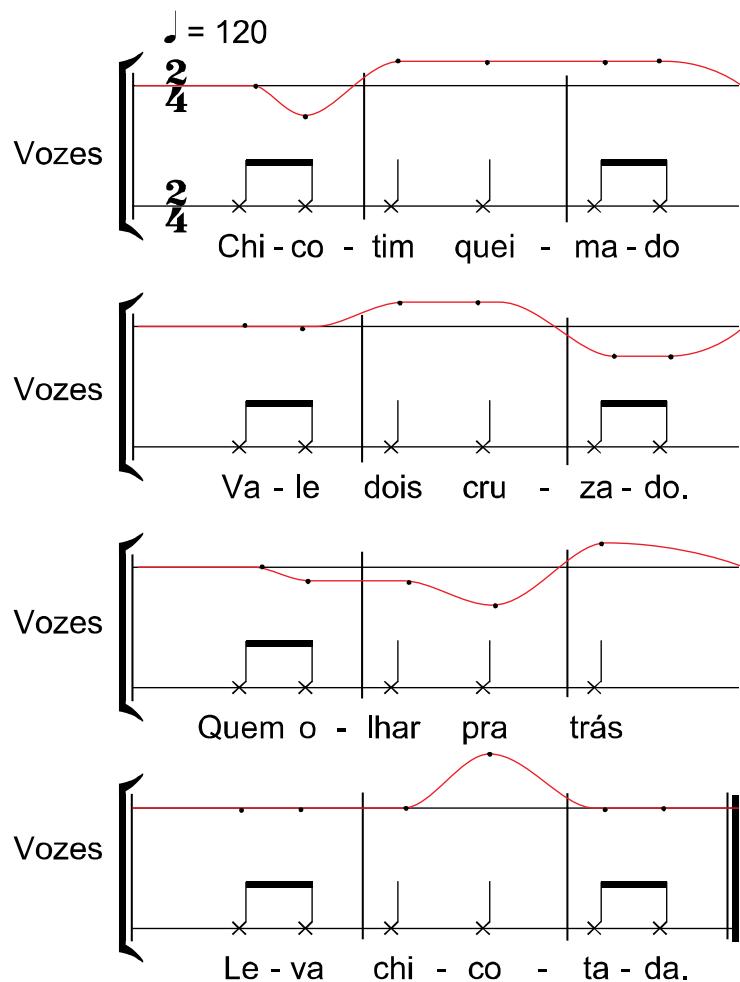


Fig. 118 – “Chicotim queimado”, brincadeira de movimentação específica, Guaiú, Porto Seguro-BA, 2004.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Estes são alguns exemplos das brincadeiras de movimentação específica, entre os muitos existentes. Novidades surgem a cada dia a partir da necessidade criativa e de experimentação da criança.

2.3.7 Brincadeiras de corda

Uma das prediletas das crianças, a brincadeira de corda, que integra meninas e meninos de diversas idades, possibilita desafios que vão desde simplesmente pular a corda na altura do chão, ou passar por debaixo dela, até pular grandes alturas. De acordo com a idade, esses desafios crescem e cada vez mais novas formas de brincar são acrescidas ao repertório, respondendo à necessidade da criança de se superar: se agachar e voltar a pular sem errar; pular e encostar a mão no chão; pular mais rápido; pular com um pé só; pular e colocar no chão, ou pegar do chão uma pedrinha; dar um giro, enquanto pula; entrar e sair da corda sem errar; pular enquanto duas, três, ou mais cordas são batidas ao mesmo tempo; trocar de lugar com outra criança na corda, enquanto pula; realizar brincadeiras de mão com outra criança, enquanto pula; brincar de pega-pega na corda, entre outras possibilidades. Como um sorteio, pulam também para saber com quantos vão se casar, qual a letra, ou cor do namorado (a) e em que casa vai morar.

São predominantemente recitadas e os exemplos cantados trazem em geral melodias simples. A poliritmia entre o trecho recitado ou cantado, os pés, que tocam o chão no tempo forte, e a corda, que bate no chão no contratempo dos pés, é mais um desafio. Na brincadeira “Sapo sapinho”, as crianças começam a recitar a parlenda, enquanto a corda balança de um lado para o outro. Uma criança fica no meio e pula, deixando-a passar sob os pés. A cada quatro meses muda o movimento da corda, alternando-se entre o bater da corda no chão e o bater da corda no ar, por cima da cabeça da criança. A parlenda segue de janeiro a janeiro, e, quando quem estiver pulando errar, outra criança entra em seu lugar. As crianças pequenas, que ainda estão aprendendo a pular, realizam apenas a primeira parte da brincadeira, isto é, pulam quando, no balanço, a corda passa sob seus pés.

Sapo, sapinho

Procedência: Carapicuíba-SP

Informantes: crianças da comunidade da Aldeia de Carapicuíba

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2003

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled "Vozes" and has a tempo of $\text{♩} = 145$. It contains four measures of lyrics: "Sa - po, sa- pi - nho, mar- re - co, mar - re - qui - nho," with a red wavy line indicating pitch. The bottom staff is divided into three sections: "Corda" (bass clef), "Pés" (bass clef), and "Corda" (bass clef). The "Corda" section shows vertical strokes (quarter notes) on the first and third beats of each measure. The "Pés" section shows vertical strokes on the second and fourth beats. The second "Corda" section shows vertical strokes on the first and third beats. The lyrics "Va - mos pu - lar o a - no in - tei - ri - nho:" are aligned with the notes in the "Vozes" staff.

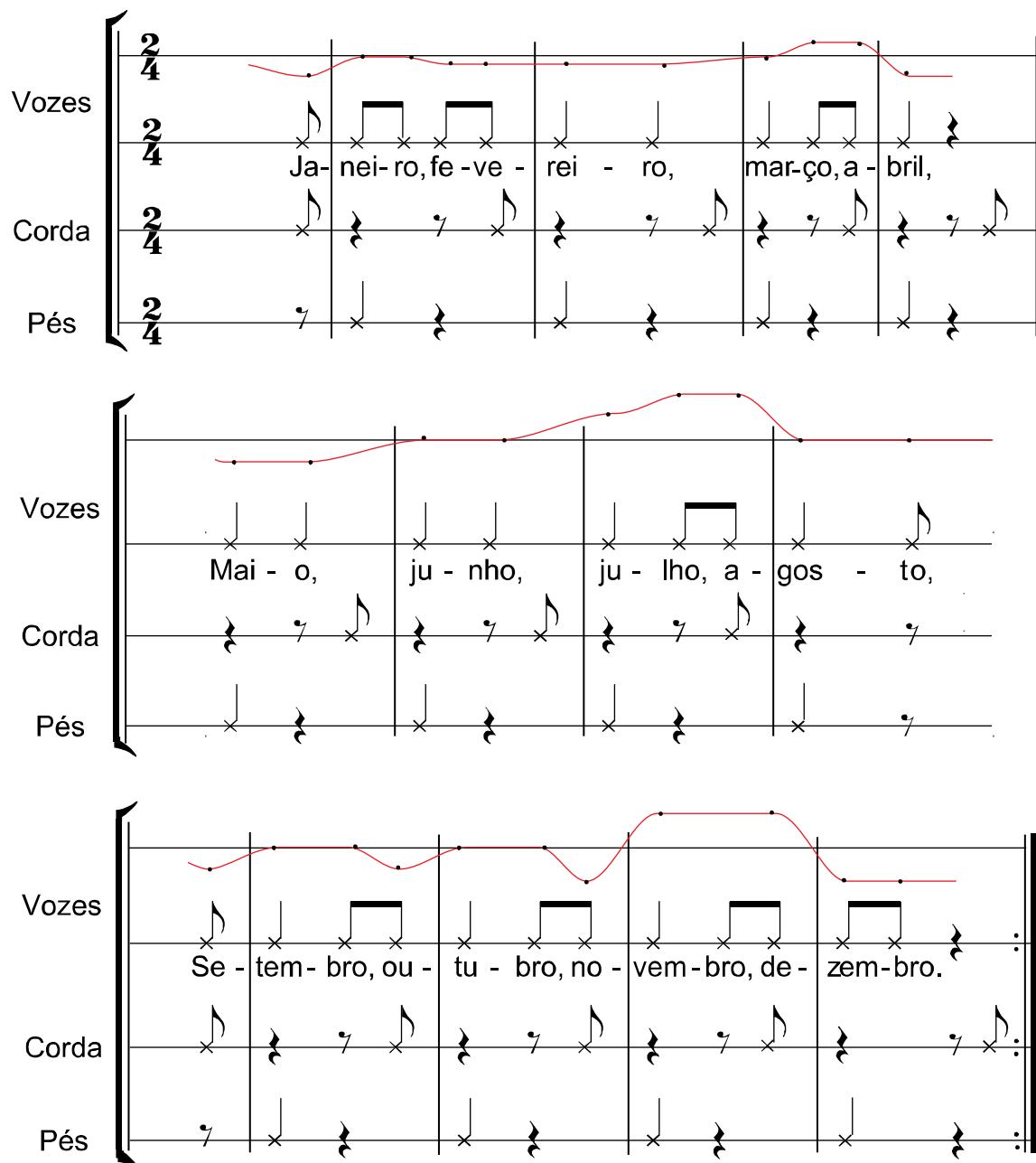


Fig. 119 – “Sapo, sapinho”, brincadeira de corda, Carapicuíba-SP, 2003.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Na brincadeira “Areia no fundo do mar”, a criança pula e, na sílaba “fun-“, encosta uma das mãos no chão, voltando a pular normalmente em seguida. Ela pula até errar. Quando erra, dá lugar à próxima da fila. O desafio é abaixar-se no momento certo:

Areia no fundo do mar

Procedência: Campina Grande-PB
 Informante: Maria de Fátima Silva, 1954
 Local e data do registro: Embu das Artes-SP
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

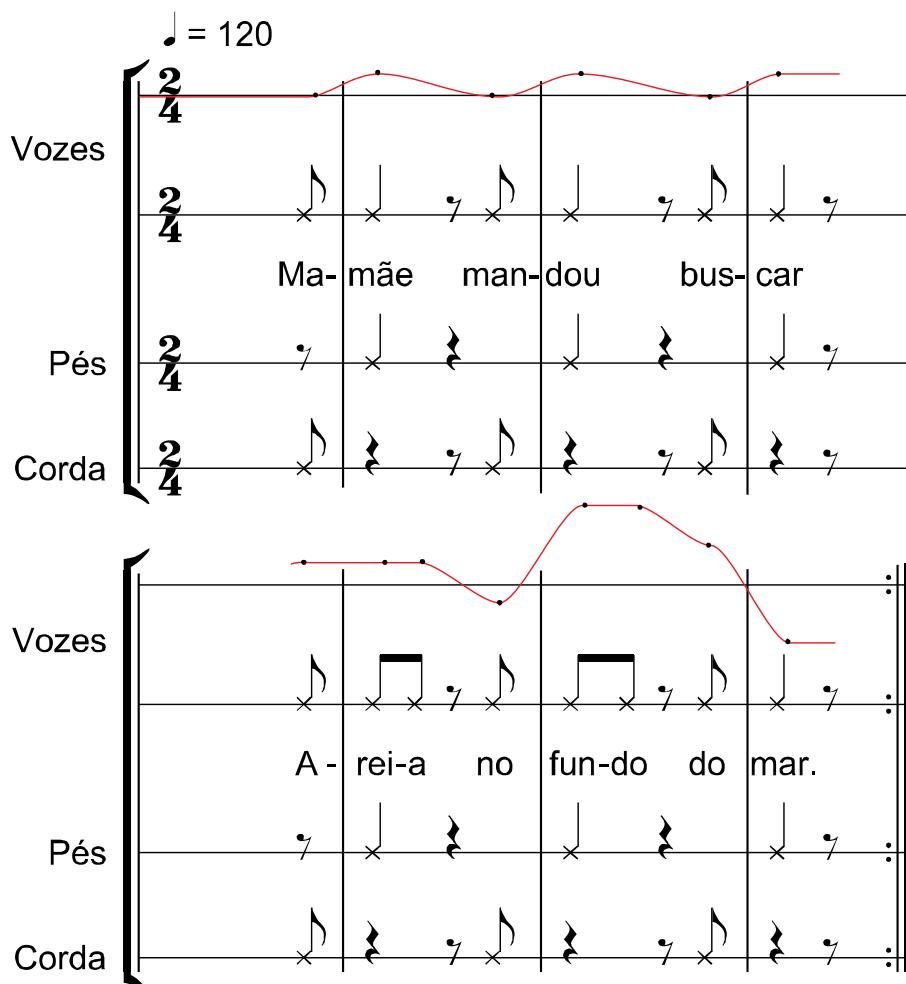


Fig. 120 – “Areia no fundo do mar”, brincadeira de corda, Campina Grande-PB, 2006.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Trepei na roseira” apresenta um trecho cantado com melodia de apenas quatro notas e um trecho recitado. Aqui o desafio é a aceleração do andamento no trecho recitado a cada vez que se repete. Quando a criança erra, dá lugar à próxima da fila:

Trepei na roseira

Procedência: Joanésia-MG

Informante: Alzira Pereira de Pinho, 1954

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2013

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{♩} = 93$

Vozes

Corda

Pés

Vozes

Corda

Pés

Vozes

Corda

Pés

The image displays three staves of musical notation for the song "Trepei na roseira".

- Vozes (Top Staff):** Treble clef, 2/4 time. Notes include quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The lyrics are: "Se - gu - ra se - não cê cai."
- Corda (Second Staff):** Bass clef, 2/4 time. Notes are marked with 'x' and 'y'. The lyrics are: "Tre-pei na ro - sei - ra, que-breiu m - ga - lho."
- Pés (Bottom Staff):** Bass clef, 2/4 time. Notes are marked with 'x' and 'y'. The lyrics are: "Se - gu - ra ro - sei - ra, se - não cê cai. (Acelera a cada repetição)"

Red dots above the vocal staff indicate pitch inflections. The notation uses vertical bar lines to separate measures.

Fig. 121 – “Trepei na roseira”, brincadeira de corda, Joanésia-MG, 2013.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.8 Brincadeiras de mão

As brincadeiras de mão, mais frequentes entre as meninas, trazem os desafios da: agilidade e complexidade dos gestos com as mãos; integração entre as mãos e outros movimentos corporais e polirritmia entre o texto recitado ou cantado e as palmas e batidas das mãos, que variam entre: palma consigo mesma; palma com a outra criança em frente; mão esquerda bate na mão esquerda da outra em frente; mão direita bate na mão direita da outra em frente; com os dedos entrelaçados para fora, bate nas mãos da outra em frente; mão direita para cima e esquerda para baixo; costas das mãos batem nas costas das mãos da outra em frente, entre outras. Um

exemplo é “Topê, topada”, que tem como desafio a aceleração do andamento a cada vez que se repete a parlenda.

Topê, topada

Procedência: Arapiraca-AL

Informante: crianças da comunidade Sítio Fernandes
Local e data do registro: Sítio Fernandes, Arapiraca-AL, 2007
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

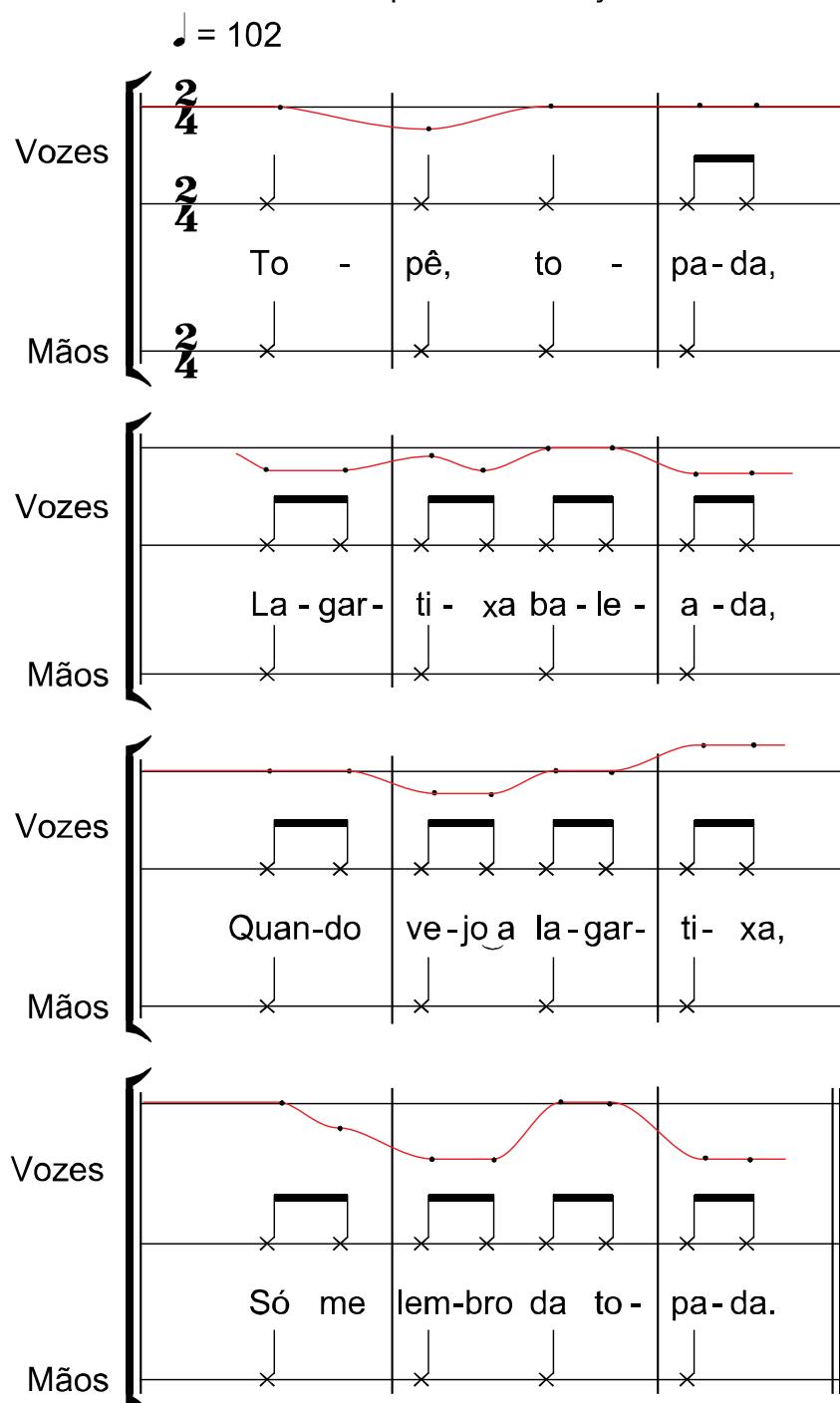


Fig. 122 – “Topê, topada”, brincadeira de mão, Arapiraca-AL, 2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

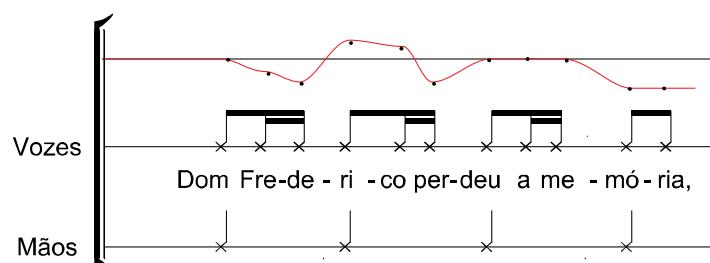
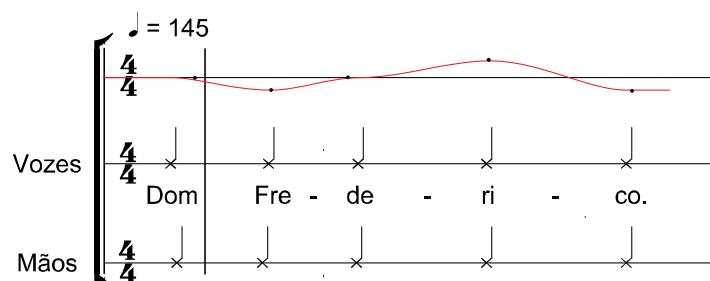
Os outros movimentos corporais integrados às brincadeiras acrescentam os desafios de: girar, pular, tocar na cabeça do outro, ficar parado, sem se mexer, imitar gestos sugeridos pelo texto e muito mais. Ocorre também a integração da brincadeira de mão com brincadeiras pertencentes a outros grupos, como “Dom, dom baby”, figura 79, em que há a movimentação da fórmula de escolha e da brincadeira de mão: em roda, realizam a movimentação das mãos - direita para cima, esquerda para baixo (2x); com a outra em frente(2x); consigo mesma (2x); com as duas mãos abertas, fazem um movimento para baixo na frente do corpo (2x); quando se canta: “Equador xeique”, as crianças deixam as mãos fechadas em punho na última sílaba. Repete-se a parlenda como fórmula de escolha e uma criança bate em cada mão fechada em punho, excluindo a última que foi batida. Essa mão excluída passa a ficar escondida nas costas da criança e não retorna à brincadeira. A batida da palma no peito substitui a palma consigo mesma. Será vencedor o “dono” da mão que ficar até o final da brincadeira.

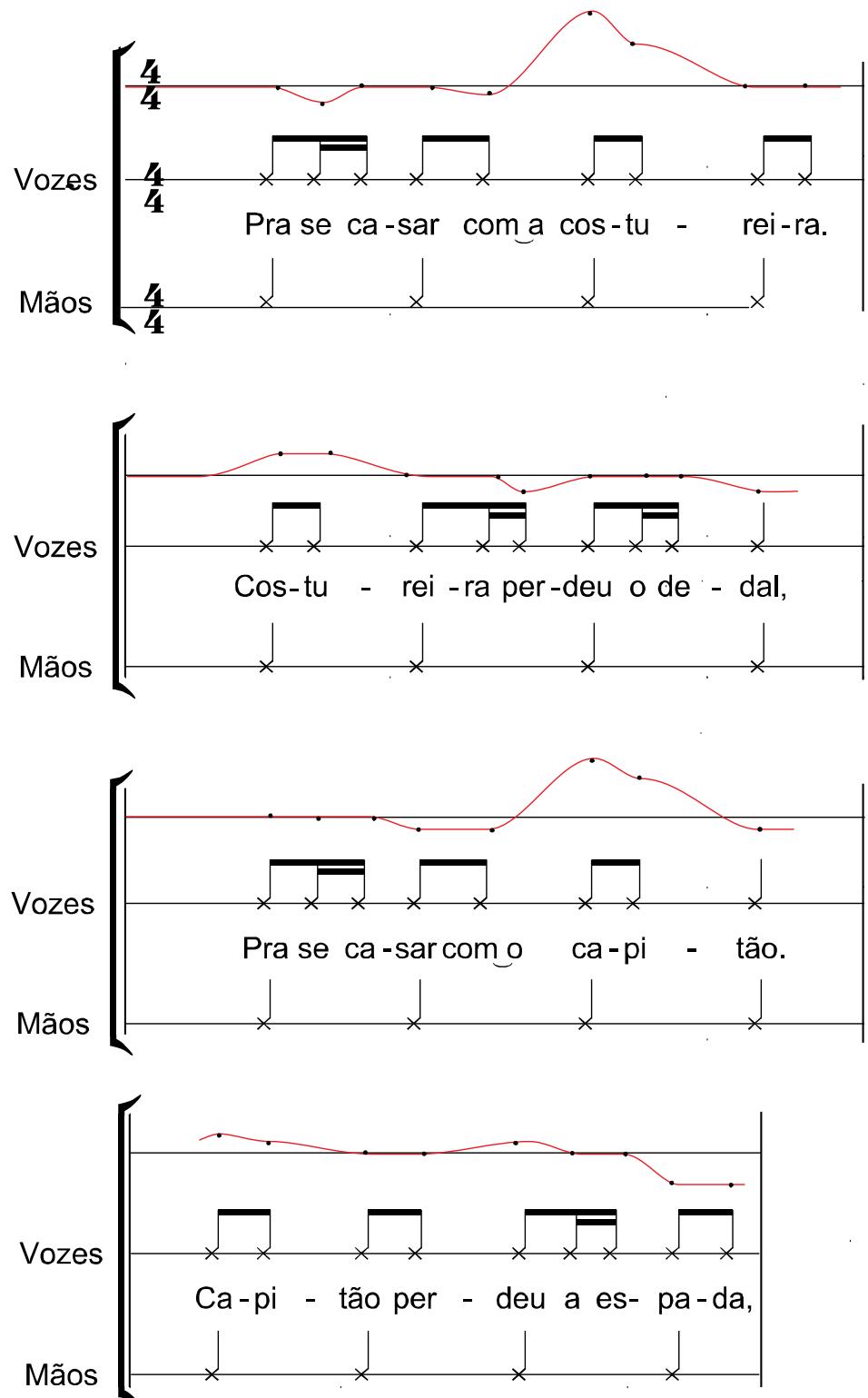
Os textos e gestos integram-se às mãos, narrando histórias, como em “Dom Frederico”, registrada em Carapicuíba-SP, com versões em Portugal e Cuba encontradas no decorrer desta pesquisa. Cada fato, objeto e personagem é representado por um gesto distinto.

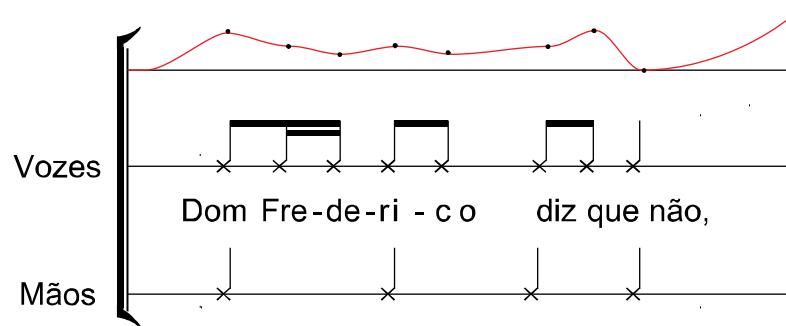
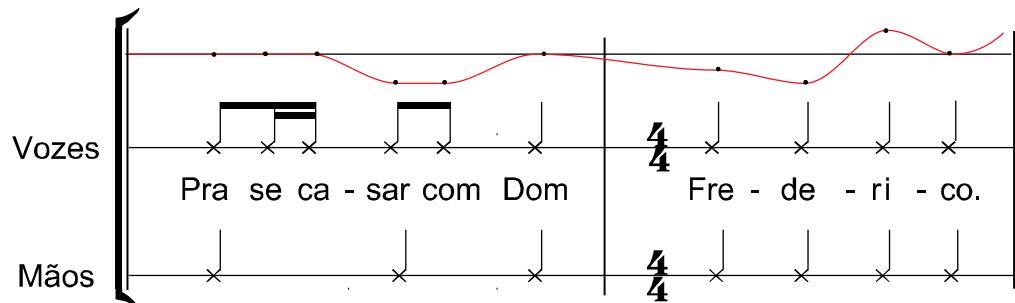
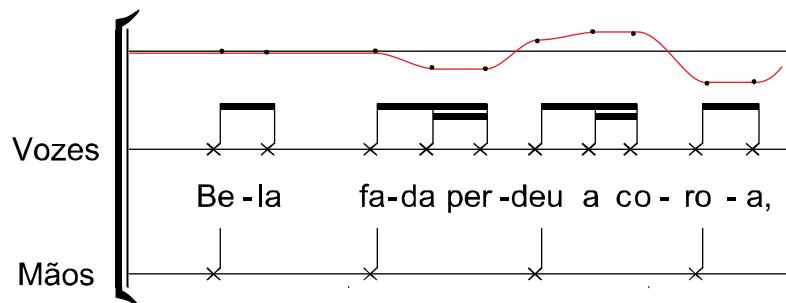
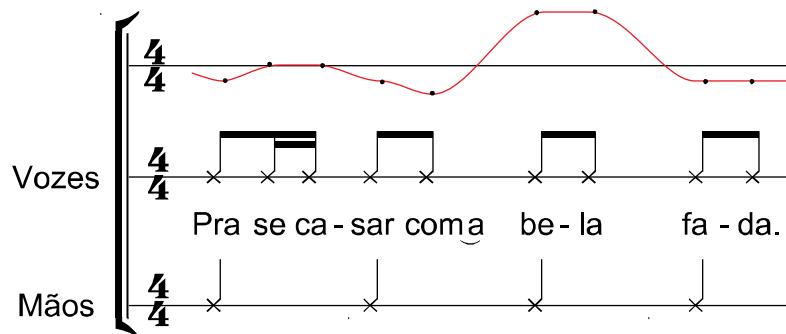
*Dom Frederico perdeu a memória
 Pra se casar com a costureira.
 Costureira perdeu o dedal
 Pra se casar com o capitão.
 Capitão perdeu a espada
 Pra se casar com a bela fada.
 Bela fada perdeu a coroa
 Pra se casar com Dom Frederico.
 Dom Frederico diz que não,
 Bela fada caiu no chão.
 Dom Frederico diz que sim,
 Bela fada faz assim.*

Dom Frederico

Procedência: Carapicuíba -SP
 Informante: Jaqueline Alves da Silva, 1993
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2004
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva







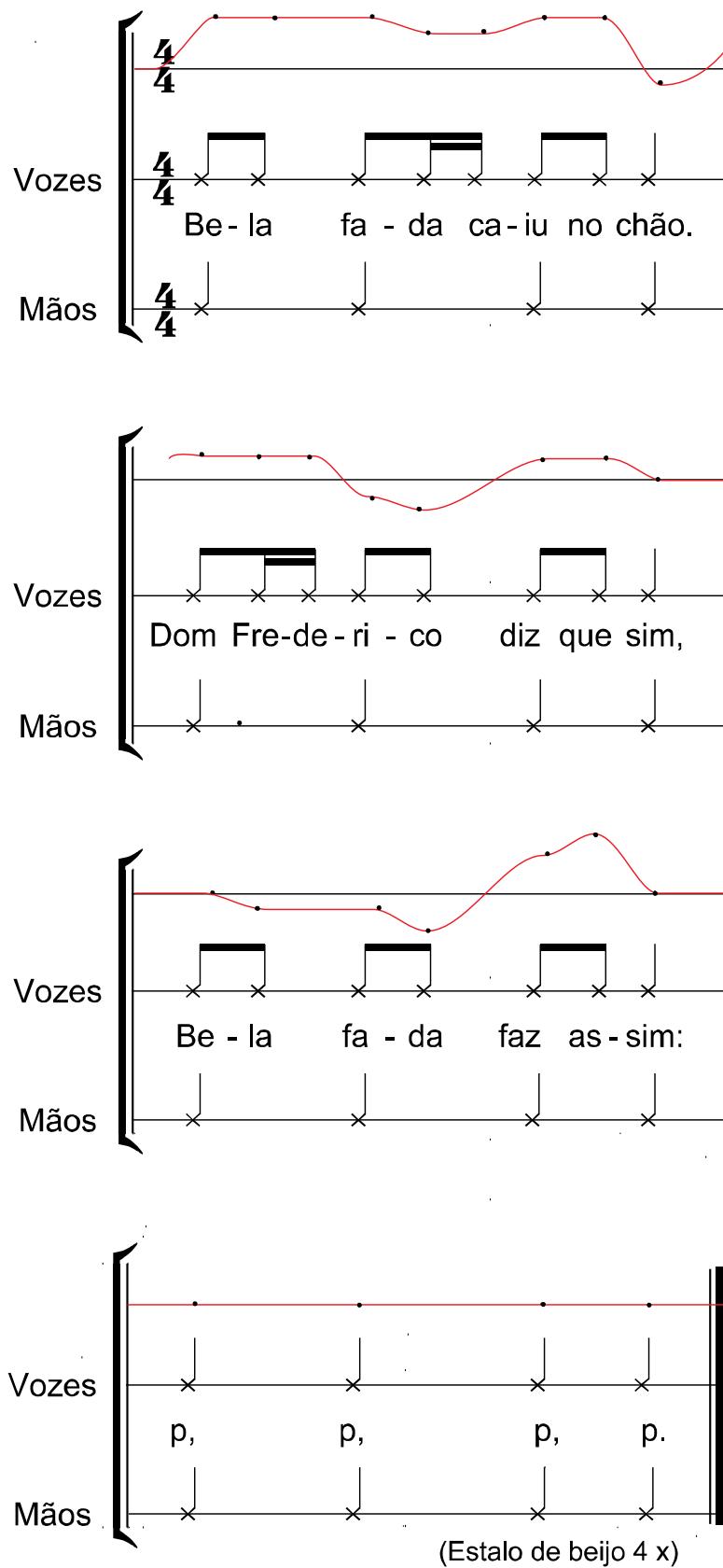


Fig. 123 – “Dom Frederico”, brincadeira de mão, Carapicuíba-SP, 2004.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Em maior escala as brincadeiras de mão são recitadas, porém muitos são os exemplos com melodias, geralmente simples. O ritmo executado pelas mãos corresponde à subdivisão das colcheias ou ao pulso. Tais características podem ser vistas nas figuras: 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 73, 74, 79 e 100.

Na atualidade a brincadeira de mão corresponde a uma das prediletas das meninas, fazendo páreo com as brincadeiras de corda. É interessante observar que entre as entrevistadas dessa pesquisa, a maior parte das que nasceram entre as décadas de 1920 e 1960 não tiveram brincadeiras de mão em seu repertório da infância. Aquelas que tiveram, o número é insignificante quando comparado com as brincadeiras de roda. Lydia Hortélio, 1932, por exemplo, que passou sua infância no município de Serrinha-BA, tem lembrança de apenas uma, da qual registramos, em 2009, uma variante no município de São Gabriel, sertão da Bahia, com a seguinte movimentação: mão direita para cima e esquerda para baixo; palma consigo mesma; palma com a outra criança em frente e, no final, quando se diz “A mais velha que ganhou”, as duas crianças dão-se os braços, isto é, braço direito de uma se entrelaça ao braço esquerdo da outra:

Uma ré

Procedência: São Gabriel-BA
Informantes: crianças da Rede Municipal de Ensino
Local e data do registro: São Gabriel-BA, 2009
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

$\text{J} = 145$

Vozes

1. U - ma ré, ou - tra ré,
 2. Mi - nei - rão, mi - nei- rão,
 3. Pan - ca - da, pan- ca - da,
 4. Ar - re - pio, ar - re - pi - o,
 5. Do - meu bem, do meu bem,
 6. Ter - ra - de, ter - ra de,
 7. Bo - ni - to, bo - ni - to,
 8. Foi o mo - çó da Ba - hi - a
 9. Mar - ga - ri - da foi à fon - te,
 10. A mais no - va, a mais velha,

Mãos

2

Vozes

Bem me- lhor do que meu ti - o.
 Mi - nei - rão to - ca pan- ca - da.
 Pan - ca - da, de ar - re - pi - o.
 Ar - re - pi - o do meu bem.
 Do meu bem, da mi - nha terra.
 Ter - ra de mo - çó bo - ni - to.
 Bo - ni to, quem bo - ni - to.
 Que com e - la se ca - sou
 No es - pi - nho se espin - hou.
 A mais no - va que ga - nhou.

Mãos

::

Fig. 124 – “Uma ré”, brincadeira de mão, São Gabriel-BA, 2009.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.9 Brincadeiras com bola

Com um repertório predominantemente ritmado, as brincadeiras com bola trazem parlendas de rítmica geralmente simples, que acompanham os desafios de jogá-la um para o outro sem deixar cair no chão, tentar acertá-la em outra criança, escondê-la, jogá-la na parede, entre outros. Além deste repertório com música, há uma infinidade de jogos que compõe o repertório das brincadeiras silentes, ou seja, sem música.

“Pare bola”, registrada em João Monlevade-MG é um exemplo: as crianças, em círculo, jogam a bola aleatoriamente, passando-a de uma para o outra no pulso da parlenda. Quando alguma criança a deixa cair no chão, todos correm e aquela que a deixou cair pega. Quando tem a bola na mão diz “Pare bola e todos param de correr. Com a bola na mão, dá sete passos, soletrando a parlenda e tenta acertar a bola em alguém. Se acertar, a criança atingida sai da brincadeira, se não acertar, é ela quem sai.

Pare bola

Procedência: João Monlevade - MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data da gravação: João Monlevade - MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

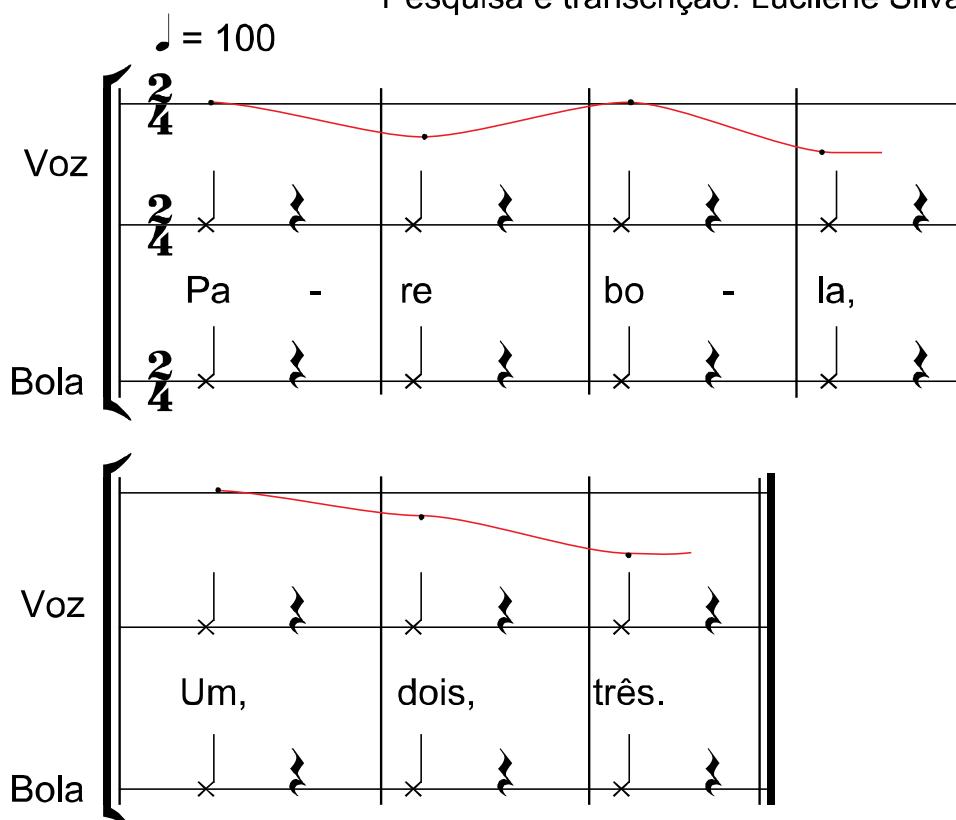


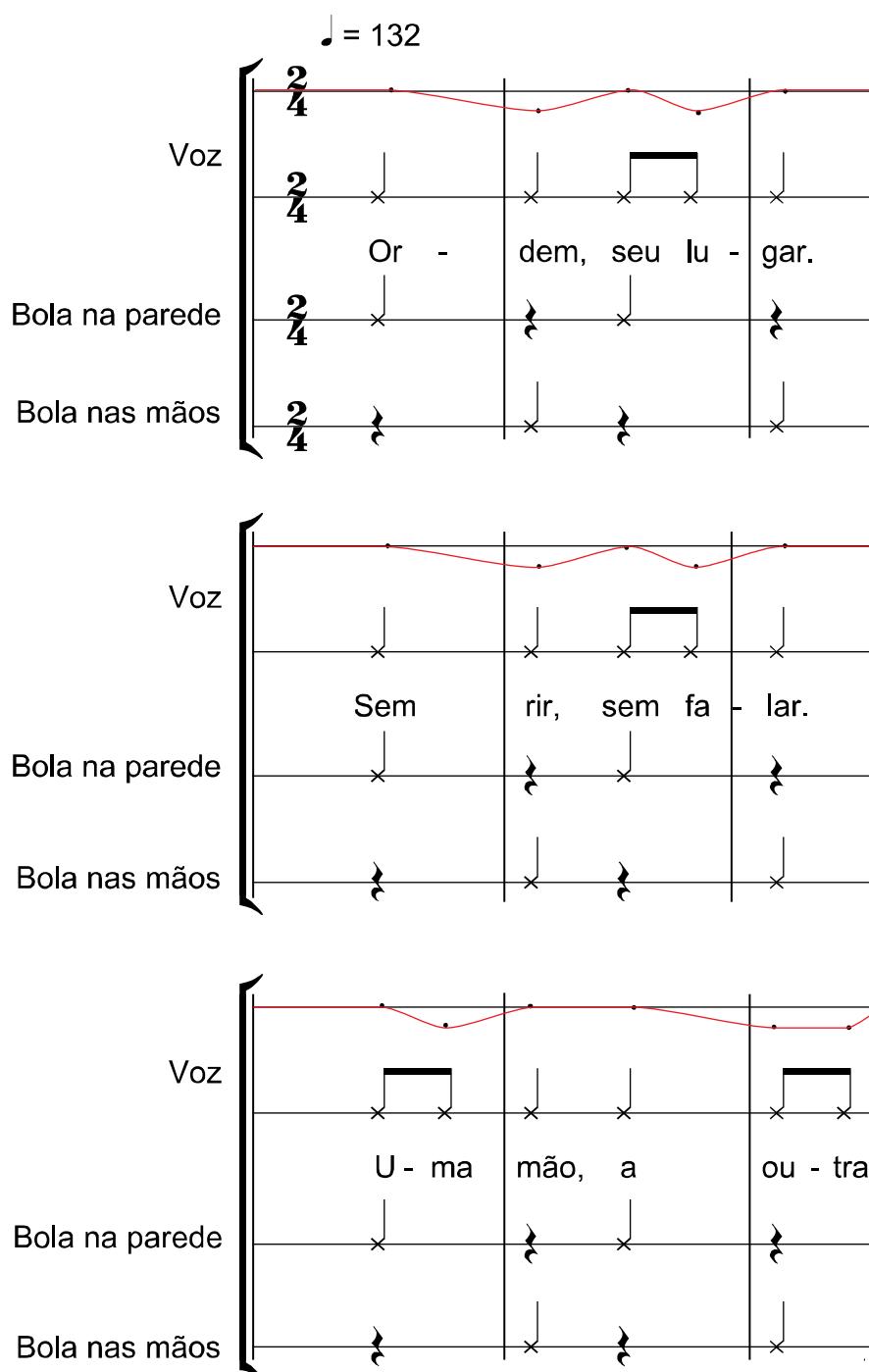
Fig. 125 – “Pare bola”, parlenda de brincadeira com bola, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Outro exemplo é “Ordem, seu lugar”, que consiste em jogar a bola na parede. No intervalo entre a batida na parede e o retorno às mãos da criança, esta faz o gesto

mencionado na parlenda: ordem, começo da brincadeira; seu lugar, sem sair do lugar; sem rir; sem falar; uma mão, mão direita; a outra, mão esquerda; um pé, pé direito; o outro, pé esquerdo; bate palma; frente e trás, bate palma na frente e atrás, na altura do abdômen; sete quedas, abaixa-se; pirueta, na horizontal, a mão direita gira sobre a mão esquerda.

Ordem, seu lugar

Procedência: João Monlevade - MG
 Informante: Lucilene Silva
 Local e data da gravação: João Monlevade - MG, 1998
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva



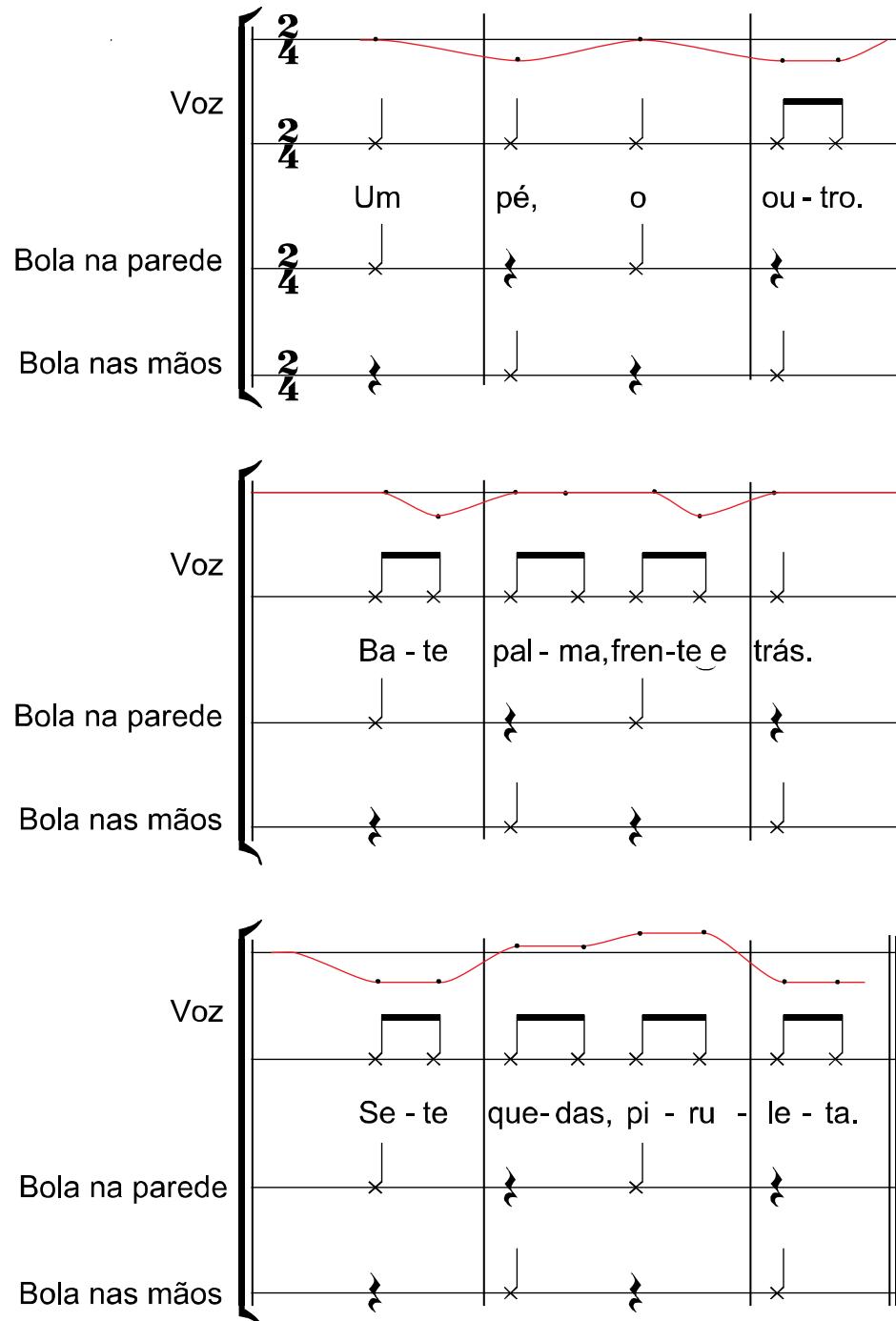


Fig. 126 – “Ordem, seu lugar”, parlenda de brincadeira com bola, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2.3.10 Amarelinhas e brincadeiras de elástico

As amarelinhas e brincadeiras de elástico, como as brincadeiras de corda, são regidas pelo verbo pular. Possuem muitas variantes com regras e formas diferentes de brincar. As amarelinhas, além da diversidade dos desenhos gráficos riscados no chão, apresentam variações nos nomes: academia em Pernambuco e Bahia, amarelão em Londrina, amarelinha em São Paulo e Rio de Janeiro, avião no Rio Grande do Norte, cancão no Maranhão, capsola em Morro de São Paulo-BA, macaca no Amazonas e

Pará, macaco em Tocantins, maré em Minas Gerais, macaquinha em Brasília e sapata no Rio Grande do Sul.

As brincadeiras desses dois grupos geralmente não possuem cantigas ou parlendas, o que nos leva a classificá-las genericamente como brincadeiras silentes, porém, há algumas variantes que possuem pequenos trechos ritmados. É o caso de “Maê”, amarelinha encontrada nos municípios de Carapicuíba-SP e Ribeirão de Baixo-BA, na qual a criança chuta a pedrinha de casa em casa e ao final, com os olhos fechados, passa por todas as casas para em seguida “comprar” uma, isto é, de costas e novamente com os olhos fechados, joga a pedra para trás. A casa onde cair a pedra pertencerá somente à criança que a jogou. Ali ela escreve seu nome e somente ela poderá pisar. Nesta fase em que passa por todas as casas com os olhos fechados, pergunta: “Maê”? E as crianças respondem “Tô”, o que significa: “Pisei?”, “Não”.

Maê

Procedência: Carapicuíba-SP
Informantes: crianças da comunidade
da Aldeia de Carapicuíba
Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2004
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

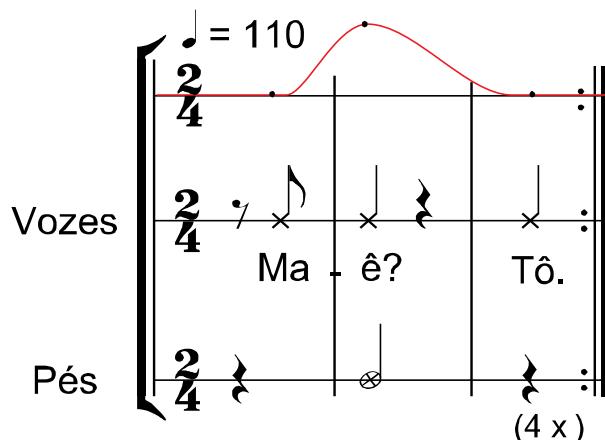


Fig. 127 – “Maê”, amarelinha, Carapicuíba-SP, 2004.
Fonte: SILVA, 2014, p. 50.

Também nas amarelinhas, quando jogam a pedra e ela cai sobre a linha, as crianças fazem um sorteio para tentarem ganhar o direito de continuar jogando: quem estava pulando fica de costas, enquanto outra, no ritmo da parlenda, encosta a pedrinha do lado de dentro e de fora da amarelinha. Ao final, aquela que estava de costas responde “dentro” ou “fora”, tentando acertar onde parou a pedra. Se acertar, continua jogando, se errar, dá lugar à próxima da fila:

Meia-lua

Procedência: Campo Grande-MS

Informantes: crianças da aldeia indígena urbana

Marçal de Souza, Campo Grande-MS

Local e data do registro: Campo Grande -MS, 2005

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

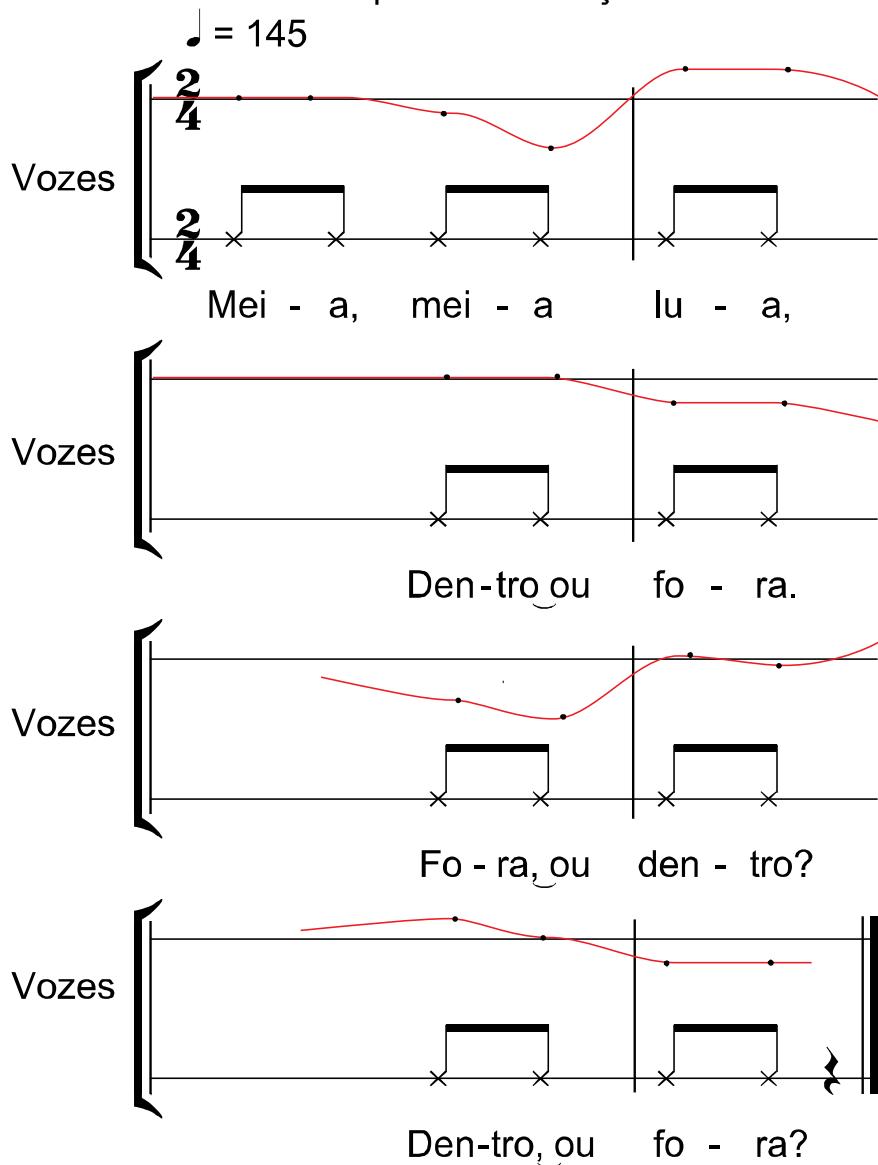


Fig. 128 – “Meia-lua”, parlenda usada na amarelinha, Campo Grande-MS, 2005.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Ono um” e “Moranguinho”, brincadeiras de elástico do município de Ubaitaba-BA e Carapicuíba-SP, também têm a movimentação dos pés acompanhada de pequenos textos recitados:

Ono um

Procedência: Ubaitaba-BA
 Informante: Eliene Cardoso dos Santos, 1982
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2013
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

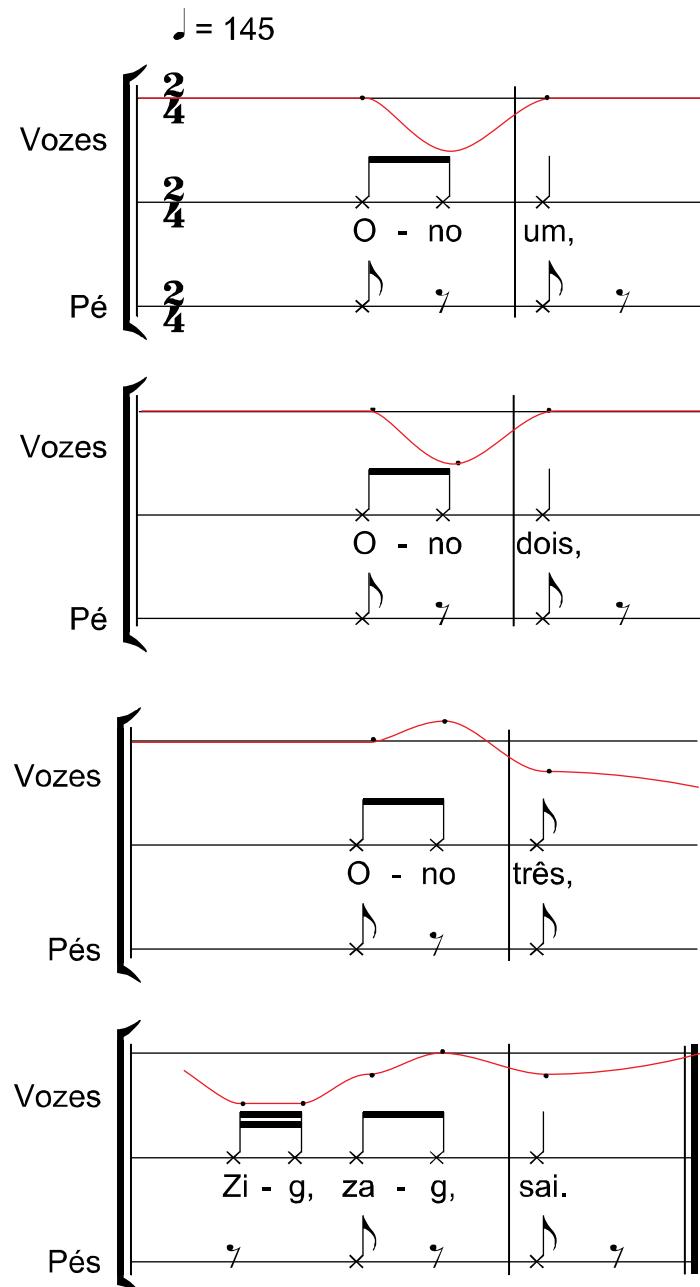


Fig. 129 – “Ono um”, brincadeira de elástico, Ubaitaba-BA, 2013.
 Fonte: SILVA, 2014, p. 74.

Moranguinho

Procedência: Carapicuíba-SP
 Informante: Isabela Rodrigues, 2005
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2013
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

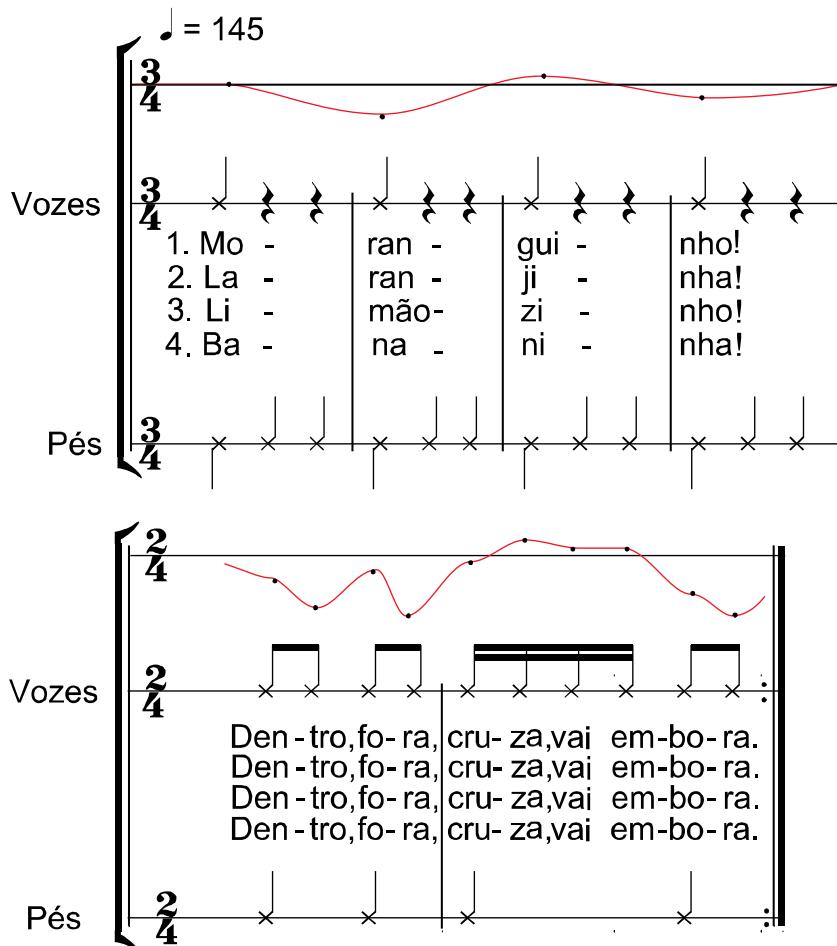


Fig. 130 – “Moranguinho”, brincadeiras de elástico, Carapicuíba-SP, 2013.
 Fonte: SILVA, 2014, p. 73.

2.3.11 Esconde-esconde e pega-pega

As brincadeiras de esconder e pegar são na maioria silentes, mas há alguns exemplos ritmados, geralmente com sequências rítmicas simples, como o esconde-esconde denominado “Balança caixão”. Neste uma criança se senta e uma segunda, agachada, esconde o rosto sobre seu colo. As demais, umas atrás das outras, também agachadas, escondem o rosto nas costas da criança que está à sua frente. A parlenda é recitada enquanto as crianças se balançam para a frente e para trás no tempo forte de cada compasso. A cada vez que é repetida, em ordem, as crianças uma a uma batem no bumbum daquela que estiver à sua frente e vão se esconder. A primeira da fila, que estava com a cabeça sobre o colo da criança sentada, é quem vai procurar:

Balança caixão

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

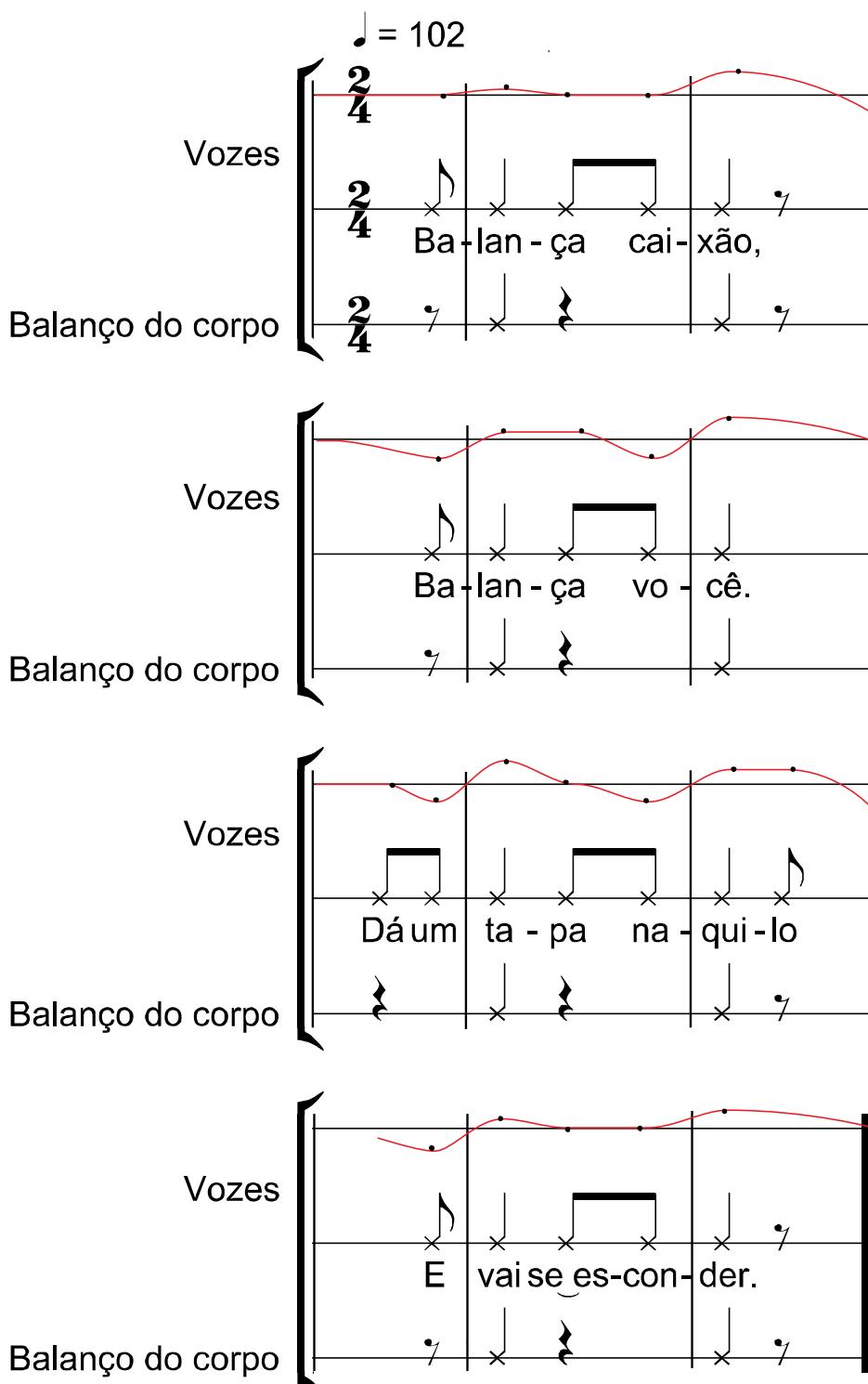


Fig. 131 – “Balança caixão”, esconde-esconde, João Monlevade-MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

No “Pic Salva”, registrado em Carapicuíba-SP, uma criança “bate a cara” no “pics”, isto é, esconde o rosto numa parede para realizar a contagem, enquanto as demais se escondem. Depois de a terceira criança ser localizada, a próxima pode salvar as demais que ainda não foram encontradas, batendo com a mão no “pics” dizendo: “Um, dois, três, salvo o mundo!”.

Pic salva

Procedência: Carapicuíba-SP
 Informantes: crianças da comunidade
 da Aldeia de Carapicuíba
 Local e data do registro: Carapicuíba-SP
 Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

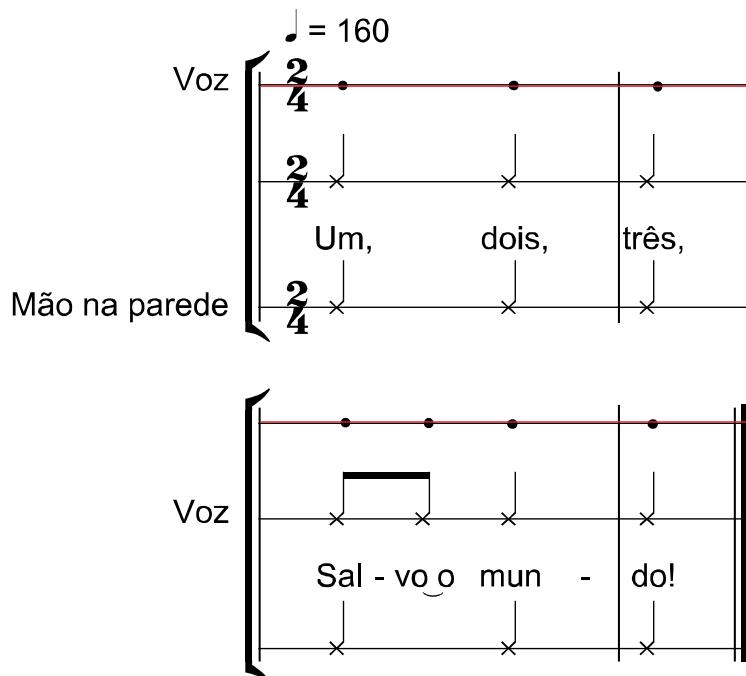


Fig. 132 – “Pic salva”, esconde-esconde, Carapicuíba-SP, 2013.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Em “A corrente que mata a gente”, brincadeira de pega-pega, o pegador recita a parlenda enquanto caminha no pulso. Aos poucos vai acelerando o andamento para começar a pegar. Cada criança pega se junta ao pegador, segura em sua mão e forma uma corrente, passando então a ajudá-la a pegar as outras crianças:

Pega-pega corrente

Procedência: João Monlevade-MG

Informante: Lucilene Silva, 1972

Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

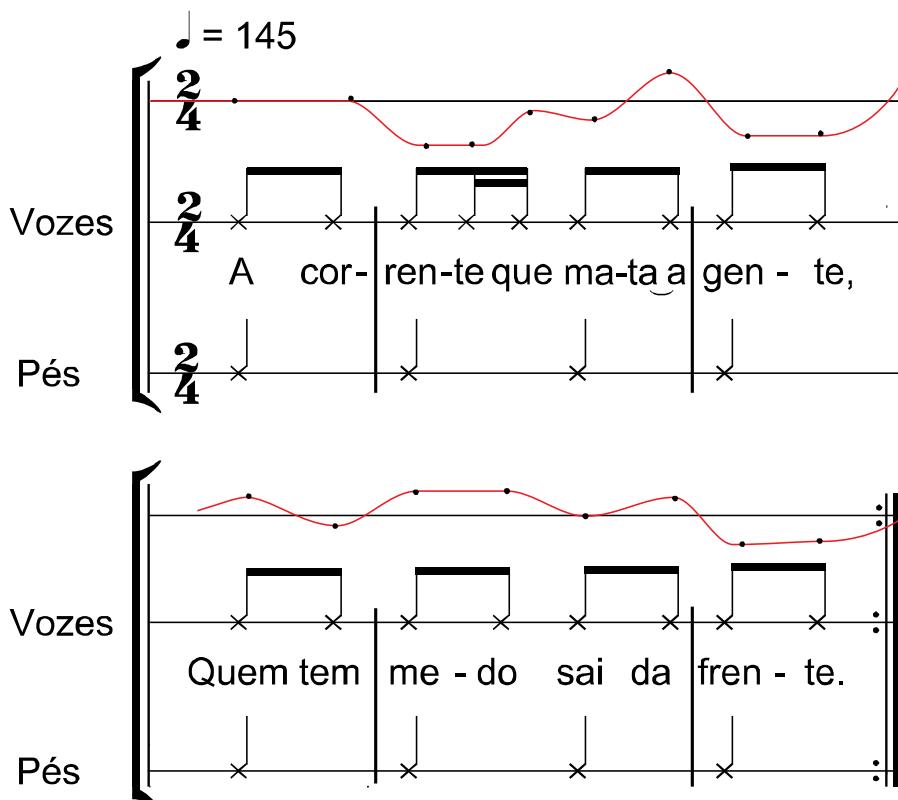


Fig. 133 – “Pega-pega corrente”, João Monlevade-MG, 1998.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

“Uma velha muito velha” é outro pega-pega que se inicia em roda e as crianças, com mãos fechadas em punho, recitam a parlenda. Ao final desta, quem teve a mão escolhida por último é o pegador e todos saem correndo para fugir dele:

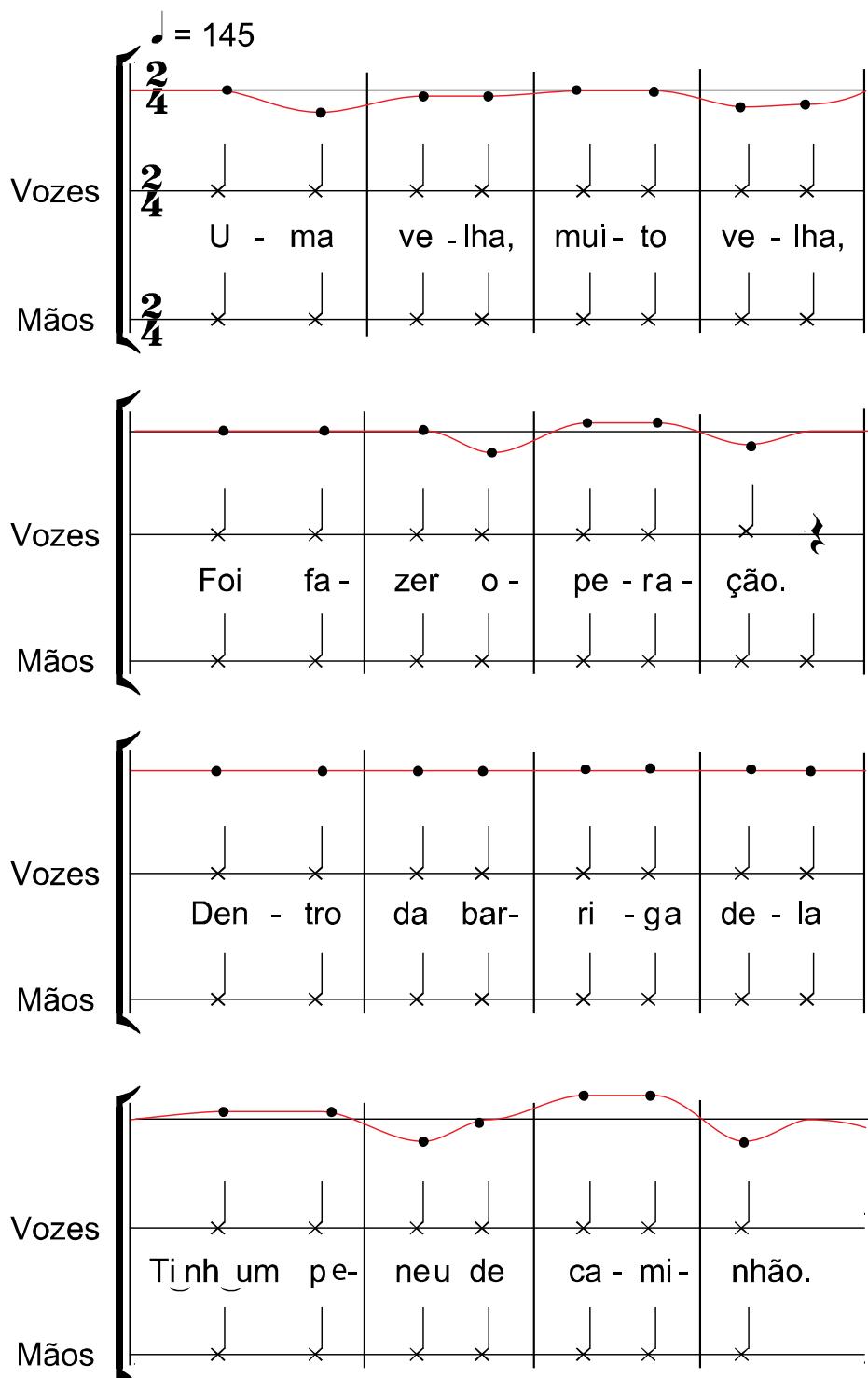
Uma velha, muito velha

Procedência: Carapicuíba-SP

Informante: Mayara da Silva, 1994

Local e data do registro: Carapicuíba-SP, 2004

Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva



Vozes

Mãos

The image displays four sets of musical staves, each consisting of a vertical bar on the left, a red line with black dots representing pitch, and a horizontal line with black 'x' marks representing hand positions. The first staff has a 2/4 time signature at the top. The second staff has a 2/4 time signature at the top. The third staff has a 2/4 time signature at the top. The fourth staff has a 2/4 time signature at the top.

Set 1: Vozes 2/4, Mãos 2/4. The lyrics are "Sa - bão, sa-bo - ne-te,". The red line starts at a low pitch, goes up to a dot, stays flat, goes up to another dot, stays flat, goes up to a third dot, stays flat, goes down to a fourth dot, stays flat, and ends at a fifth dot. The hand pattern consists of vertical 'x' marks.

Set 2: Vozes 2/4, Mãos 2/4. The lyrics are "Cal-ci-nha, al - fi - ne - te.". The red line starts at a middle pitch, goes up to a dot, stays flat, goes up to another dot, stays flat, goes up to a third dot, stays flat, goes down to a fourth dot, stays flat, and ends at a fifth dot. The hand pattern consists of vertical 'x' marks.

Set 3: Vozes 2/4, Mãos 2/4. The lyrics are "Vo-cê gos-ta de brin-car? Gos-to.". The red line starts at a middle pitch, goes up to two dots, stays flat, goes down to one dot, stays flat, goes up to another dot, stays flat, goes up to a third dot, stays flat, goes down to a fourth dot, stays flat, goes up to a fifth dot, stays flat, and ends at a sixth dot. The hand pattern consists of vertical 'x' marks.

Set 4: Vozes 2/4, Mãos 2/4. The lyrics are "Se vo-cê ca - ir não cho-ra não? Não.". The red line starts at a high pitch, goes down to a dot, stays flat, goes up to another dot, stays flat, goes down to a third dot, stays flat, goes up to a fourth dot, stays flat, goes up to a fifth dot, stays flat, goes down to a sixth dot, stays flat, goes up to a seventh dot, stays flat, and ends at a eighth dot. The hand pattern consists of vertical 'x' marks.

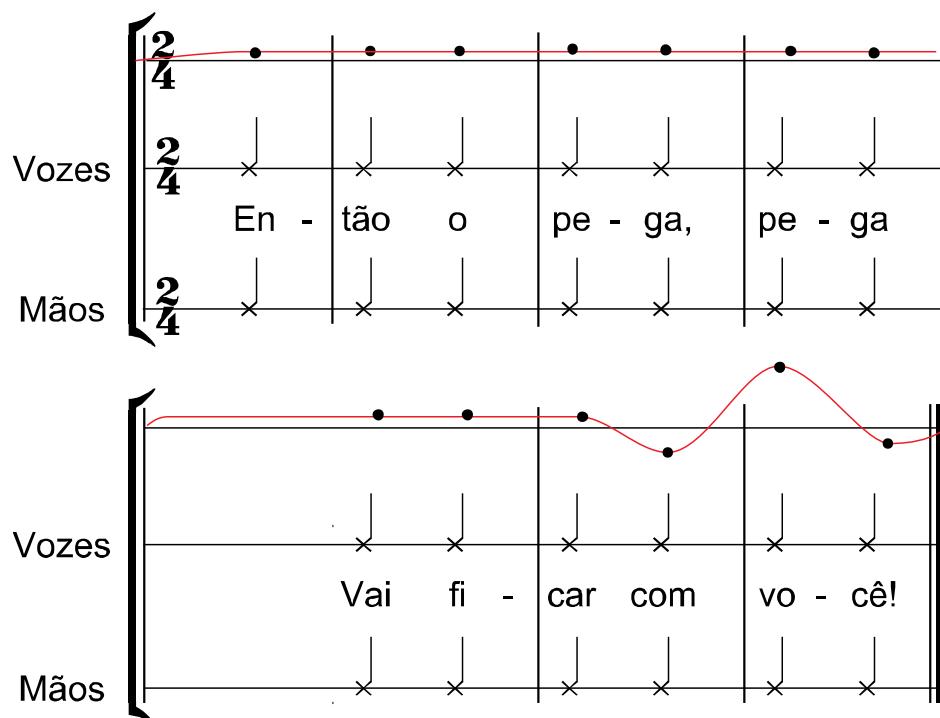


Fig. 134 – “Uma velha, muito velha”, fórmula de escolha usada no pega-pega, Carapicuíba-SP, 2004.

Fonte: SILVA, 2004, pp. 81-83.

Esse tão diverso material levantado sinaliza o quanto a música está contida na infância de forma muito simples e natural. Da mesma maneira que a criança transforma uma caixa de fósforos ou um pequeno pedaço de papel em um brinquedo, transforma movimentos, sons, palavras e objetos em música e poesia. Analisar cada uma dessas preciosas brincadeiras nos possibilita pensar sobre o quanto possível é uma educação musical para crianças alicerçada na mesma leveza, simplicidade, naturalidade e beleza da infância e da música tradicional da infância. Esse desejo é o que vem movendo desde 1998 a pesquisa e catalogação de brincadeiras de algumas gerações, com o intuito de sistematizar um material sólido para nossa prática na educação musical com crianças. Esse processo de pesquisa e sistematização do material levantado entre 1998 e 2015 são os temas sobre os quais passamos a discorrer.

2.4 Metodologia, percurso e documentação da pesquisa

A pesquisa de campo foi a principal metodologia neste projeto, desenhada com o objetivo principal de conhecer mais profundamente a cultura da infância e seu repertório, a música tradicional da infância brasileira, suas características e atributos para a inclusão nas práticas de educação musical de crianças no Brasil. Num segundo momento, a revisão bibliográfica possibilitou a comparação entre o material levantado nesta pesquisa realizada entre 1998 e 2015 e nas pesquisas de outros estudiosos do final do século XIX à segunda década do século XXI.

A partir do objeto de estudo, foi elaborado um roteiro para a obtenção de informações detalhadas do repertório e informantes. No início da pesquisa o registro

destas informações foi feito em áudio e fotografia e, a partir de 2003, com a maior acessibilidade das câmeras filmadoras, passou a ser registrado em áudio, vídeo e fotografia. Os áudios e vídeos foram minutados a fim de facilitar a organização e localização. As mudanças de tecnologia que ocorreram ao longo das últimas duas décadas exigiram cuidados no armazenamento das mídias e na conversão de seus formatos para evitar a perda de dados. O diário de bordo foi outra ferramenta que nos possibilitou detalhar as informações e fazer observações relacionadas ao material registrado. Diante dos muitos sotaques e regionalismos no Brasil, ele foi também utilizado para apontar os termos desconhecidos, seus significados, bem como os trechos ininteligíveis das gravações. Alguns dos informantes, com os quais houve uma pesquisa continuada, foram orientados na adoção de cadernos de registro que estiveram sempre à mão para a anotação das lembranças. Setenta e três cadernos, noventa e duas fitas K7, vinte e cinco minidiscos, 1200 arquivos digitais de áudio, cinquenta e quatro fitas VHS, cento e cinquenta e seis fitas mini-DV, 1500 arquivos digitais de vídeo; cento e trinta e nove álbuns de fotografia e trinta mil, duzentos e trinta e quatro arquivos digitais de fotografia guardam detalhes de todo o processo, totalizando cerca de seiscentas horas de registro.

ROTEIRO DE PESQUISA DE CAMPO - CULTURA INFANTIL / MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA		
INFORMANTE		
Nome completo da(o) informante:	Data de nascimento: ____ / ____ / ____	
Local de nascimento: Município: _____	Estado: _____	Comunidade/Lugarejo: _____
Profissão: _____	Escolaridade: _____	
Viveu em outros lugares? Sim () Não ()	Se sim, onde viveu? _____	
Local onde brincava: Município: _____	Estado: _____	Comunidade/Lugarejo: _____
Local do registro: Município: _____	Estado: _____	Comunidade/Lugarejo: _____
Idade/ano em que brincava:	Data do registro: ____ / ____ / ____	
BRINCADEIRA		
Nome da brincadeira: _____	Gênero: () meninos () meninas () misto	
Faixa etária: _____	Quantidade de participantes: _____ meninos _____ meninas	
() Brincadeira sonora	Classificação () Brincadeira cantada () Brincadeira ritmada	
() Brincadeira silente	Lugar onde a brincadeira acontece/acontecia: _____	
Gênero da brincadeira:	Descrição da brincadeira:	
() Acalanto	() Roda de escolha	
() Adivinha	() Roda de movimentação específica	
() Amarelinha	() Roda dramática	
() Bola	() Roda de verso	
() Bolinha de gude	() Trava-língua	
() Brinco	() Outra _____	
() Brinquedo		
() Cinco pedrinhas		
() Conto		
() Corda		
() Elástico		
() Escolha		
() Esconde-esconde		
() Fórmula de escolha		
() Jogo		
() Mão		
() Movimentação específica		
() Parlenda		
() Pega-pega		

Fig. 135 – Questionário da pesquisa de campo - cultura infantil e música tradicional da infância.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

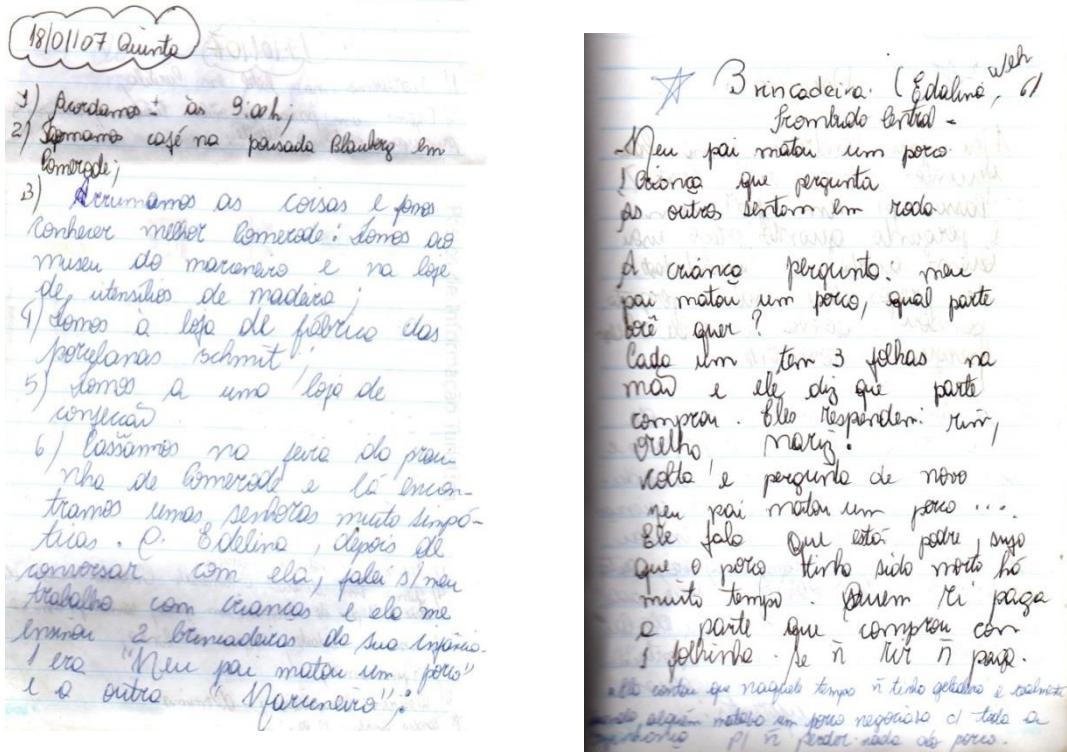


Fig. 136 – Páginas do diário de bordo 2007 das pesquisas de campo de Lucilene Silva.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Nº DA FITA	TC IN			TC OUT			TEMA
	H	M	S	H	M	S	
	S	M	S	S	M	S	
B_LUC_01	00	16	54	00	17	39	Dança - PERU
B_LUC_01	00	19	54	00	20	27	Tear - PERU
B_LUC_01	00	29		00	29	43	Tingimento Natural Tecido - PERU
B_LUC_01	00	54	54	00	56	11	Brincadeira - PERU
B_LUC_02	00	34	00	00	34	20	Brincadeira - PERU
B_LUC_15	00	03	43	00	04	18	Brincadeira Arapiraca-AL
B_LUC_16	00	34	16	00	35	57	Coco - Arapiraca-AL
B_LUC_16	00	55	21	00	56	34	Colheita do fumo - Arapiraca-AL
B_LUC_17	00	01	08	00	01	55	Destalando Fumo Arapiraca-AL
B_LUC_17	00	36	07	00	37	29	Pilão - Arapiraca-AL
B_LUC_17	00	38	21	00	39	02	Bata de feijão - Arapiraca-AL
B_LUC_19	00	02	23	00	02	55	Guerreiro - Igreja Nova-AL
B_LUC_19	00	20	01	00	20	20	Guerreiro - Igreja Nova-AL
B_LUC_24	00	10	28	00	11	49	Ratoeira Pântano do Sul, Florianópolis-SC
B_LUC_27	13	58		00	14	17	Rodas de verso e Batuque, Joanésia-MG
B_LUC_28	19	15		19	56		Brincadeira de roda - Ipoema-MG P
B_LUC_28	00	23	40	00	25	20	Ipoema-MG Pastoril
B_LUC_28	00	35	40	00	36	54	Ipoema-MG Pastoril

Fig. 137– Minutagem de algumas fitas de vídeo das pesquisas de campo realizadas por Lucilene Silva em 2005, 2007 e 2009.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

NR DA FITA	TC IN H M S S M S	TC OUT H M S S M S	TEMA	PALAVRA CHAVE	DESCRIÇÃO	FALAS	LOCALIDADE
B_OCA_008					Lu Brincadeiras Esmeralda Becker		
B_OCA_008			0' 01" a 0' 18"		Jogo com tampinhas		
B_OCA_008			26'15" a 27'00"		Adolescentes jogam cinco pedrinhas		
B_OCA_008			27'57" a 28'20"		Meninas entre 11 e 12 brincam de cinco pedrinhas		
B_OCA_008a			1'15" a 2'49"		Escolher alguns momentos do pão que são legais		
B_OCA_008a			4'04" a 4'22"		Adolescentes jogando bola		
B_OCA_008a			17'06" a 17'49"		Pular elástico é um ensina para o outro como se pulas		
B_OCA_008b			4'23" a 4'40"		Juntos jogam bilboquê		
B_OCA_008b			8'04" a 8'35"		Meninas brincam de "Pisa pé"		
B_OCA_008b			19'11" a 20'30"		Escolher alguns minutos das meninas brincando de casinha e se fantasiando		
B_OCA_008b			25'21" a 25'51"		Crianças e adolescente pintam juntos		
B_OCA_008c			07'54" a 8'04"		Vários pulando corda		
B_OCA_008c			53'06" a 53'40"		Meninos jogam bolinha de gude		
B_OCA_009	00 10'35	00 11'12			Confeção de pipas		
B_OCA_010	00 15'39	00 16'00			Menina faz uma boneca para um menino		
B_OCA_10 a B_OCA_010b	00 01'00	00 17'58	OCA	Brincadeiras OCA, pipas,	Brincadeiras OCA, confecção de pipas e explicação de como se faz, confecção de bonecas com coisas da natureza	OCA Jun2004	
B_OCA_010c	00 10'35	00 11'12			Confeção de pipas		
B_OCA_012	00 01'06	00 01'11	Brincadeiras de Corda ,	Brincadeiras de corda	Pulando corda sentada (até 01 11)	cenário bonito da festa junina, na OCA	
B_OCA_012	00 01'30	00 01'57	Brincadeiras de Corda ,	Brincadeiras de corda	Pulando corda e fazendo brincadeiras de mão (até 1 57)	cenário bonito da festa junina, na OCA	
B_OCA_012	00 03'40	00 03'55	Brincadeiras de Corda ,	Brincadeiras de corda	Trocaram de lugar na corda (até 3 55)	cenário bonito da festa junina, na OCA	
B_OCA_012	00 06'09	00 06'44	Brincadeiras de Corda ,	Brincadeiras de corda	Em roda pula "Um homem bateu em minha porta"	cenário bonito da festa junina, na OCA	
B_OCA_12 a	00 10'00	16 00'00	Brincadeiras no parque	Brincadeiras no parque	Brincadeiras no parque, imagens muito bonitas.	Galpão OCA Jun 2004	

Fig. 138 – Minutagem de algumas fitas de vídeo das pesquisas de campo realizadas por Lucilene Silva em Carapicuíba-SP em 2004.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A primeira etapa da pesquisa iniciada em 1998, sob a orientação de Lydia Hortélio, foi a catalogação do repertório de nossa vivência no município industrial de João Monlevade-MG, entre 1972 e 1984. Neste levantamento houve o registro de sessenta e nove brincadeiras, predominantemente ritmadas: 61 % ritmadas, 29% cantadas e 10% silentes.

Informante: Lucilene Silva		Data de Nascimento: 12/01/1972
Procedência: João Monlevade-MG Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998		
TIPO	GÊNERO	NOME
1 Cantada	Acalanto	Boi da cara preta
2 Cantada	Acalanto	Dorme neném
3 Cantada	Mão	Pirulito que bate bate
4 Cantada	Mão	O trem de ferro
5 Cantada	Movimentação específica	Atirei o pau no gato
6 Cantada	Movimentação específica	Carneirinho, carneirão
7 Cantada	Movimentação específica	Escravos de Jó
8 Cantada	Movimentação específica	Fui na Espanha
9 Cantada	Movimentação específica	Galinho
10 Cantada	Movimentação específica	Pai Francisco
11 Cantada	Movimentação específica	Passa, passa, gavião
12 Cantada	Roda	Samba lê lê
13 Cantada	Roda de escolha	A carrocinha pegou
14 Cantada	Roda de escolha	A dança da carranquinha
15 Cantada	Roda de escolha	Caranguejo
16 Cantada	Roda de escolha	Fui no tororó
17 Cantada	Roda de escolha	Lindas laranjas maduras
18 Cantada	Roda de escolha	Piranha
19 Cantada	Roda de verso	Ciranda cirandinha
20 Cantada	Roda dramática	A linda rosa juvenil
21 Ritmada	Bola	Ordem, seu lugar
22 Ritmada	Bola	Pare bola
23 Ritmada	Bola	Sete pecados
24 Ritmada	Brinco	Cadê o toucinho
25 Ritmada	Brinco	Cadeirinha de fom fom
26 Ritmada	Brinco	Durin
27 Ritmada	Brinco	Serra, serra, serrador
28 Ritmada	Corda	Quantos anos você tem
29 Ritmada	Corda	Salada, saladinha
30 Ritmada	Corda	Um homem bateu em minha porta
31 Ritmada	Corda	Zerinho
32 Ritmada	Esconde-esconde	Balança caixão
33 Ritmada	Esconde-esconde	Pique esconde

34	Ritmada	Fórmula de escolha	Folhinha de abacate
35	Ritmada	Fórmula de escolha	Lá em cima do piano
36	Ritmada	Fórmula de escolha	Pimponeta
37	Ritmada	Mão	Ai uantiu celou
38	Ritmada	Mão	Bate máster som
39	Ritmada	Mão	Nós quatro
40	Ritmada	Mão	Papai Ferreira
41	Ritmada	Mão	Parara, parati
42	Ritmada	Movimentação específica	ABC de passeio
43	Ritmada	Movimentação específica	Adoleta
44	Ritmada	Movimentação específica	Cai no poço
45	Ritmada	Movimentação específica	Chicotim queimado
46	Ritmada	Movimentação específica	Xote, xote
47	Ritmada	Parlenda	Amanhã é domingo
48	Ritmada	Parlenda	Belém, Belém
49	Ritmada	Parlenda	Bem me quer
50	Ritmada	Parlenda	Cafifa erra
51	Ritmada	Parlenda	Enganei um bobo
52	Ritmada	Parlenda	O que é isto?
53	Ritmada	Parlenda	Quem cochica
54	Ritmada	Parlenda	Saiu do ar
55	Ritmada	Parlenda	Santa Luzia
56	Ritmada	Parlenda	São Longuinho
57	Ritmada	Parlenda	Sol e chuva
58	Ritmada	Parlenda	Tá com calor
59	Ritmada	Parlenda	Tá com fome
60	Ritmada	Parlenda	Tá com frio
61	Ritmada	Parlenda	Vaca amarela
62	Ritmada	Pega-pega	Corrente
63	Silente	Amarelinha	Maré
64	Silente	Bola	Queimada
65	Silente	Corda	Alturinha
66	Silente	Jogo com pedras	Belisco
67	Silente	Movimentação específica	Rouba bandeira
68	Silente	Pega-pega	Mãe da rua
69	Silente	Pega-pega	Pique Altinha

Fig. 139 – Catalogação de brincadeiras da informante Lucilene Silva, 1972, João Monlevade-MG.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

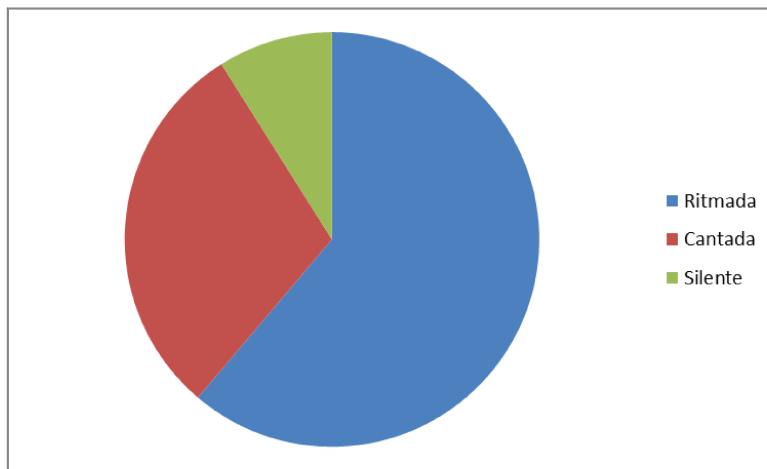


Fig. 140 – Porcentagem de brincadeiras cantadas, ritmadas e silentes da informante Lucilene Silva, 1972.

A segunda etapa da pesquisa, ainda em 1998, correspondeu à catalogação do repertório da infância de nossa progenitora Therezinha Roza Silva, 1932, natural do município de Dom Silvério-MG, que informou cinquenta brincadeiras: 66% cantadas, 18% ritmadas e 16% silentes, prevalecendo as brincadeiras de roda. É interessante observar que o registro das brincadeiras dessa informante iniciou-se em 1998 e ainda continua sendo feito. Na primeira entrevista lembrou-se de apenas seis brincadeiras. Ao longo dos dezessete anos que se seguiram, lembrou-se de mais quarenta e quatro, sendo que oito dessas lembranças ocorreram recentemente em 2015.

Informante: Therezinha Roza Silva		Data de nascimento: 18/10/1932
Procedência: Dom Silvério-MG		Local e data do registro: João Monlevade-MG, 1998 a 2015
TIPO	GÊNERO	NOME
1 Cantada	Acalanto	Boi da cara preta
2 Cantada	Acalanto	Dorme neném
3 Cantada	Acalanto	Fui na espanha
4 Cantada	Acalanto	Nana neném
5 Cantada	Acalanto	Sapo cururu
6 Cantada	Acalanto	Sururu
7 Cantada	Brinco	Serra, serra, serrador
8 Cantada	Brincadeira de escolha	Mando tiro tirolá
9 Cantada	Movimentação específica	Carneirinho, carneirão
10 Cantada	Movimentação específica	Minha pombinha
11 Cantada	Movimentação específica	Pai Francisco
12 Cantada	Movimentação específica	Senhora Dona Sancha
13 Cantada	Roda	O cravo e a rosa
14 Cantada	Roda de escolha	A canoa virou
15 Cantada	Roda de escolha	A dança da carranquinha
16 Cantada	Roda de escolha	Aguinhinha
17 Cantada	Roda de escolha	Caranguejo não é peixe
18 Cantada	Roda de escolha	Chora piranha
19 Cantada	Roda de escolha	Constância
20 Cantada	Roda de escolha	Eu sou pobre, pobre, pobre
21 Cantada	Roda de escolha	Fui na Espanha
22 Cantada	Roda de escolha	Fui no tororó
23 Cantada	Roda de escolha	Lindas laranjas maduras
24 Cantada	Roda de escolha	Machadinha
25 Cantada	Roda de escolha	Terezinha de Jesus
26 Cantada	Roda de escolha	Onde está a Margarida
27 Cantada	Roda de escolha	Você gosta de mim, ô Maira
28 Cantada	Roda de verso	Ciranda cirandinha
29 Cantada	Roda de verso	Meu limão, meu limoeiro
30 Cantada	Roda de verso	O limão andou de roda
31 Cantada	Roda de verso	Ô luar, ô luarinho
32 Cantada	Roda de escolha	Senhora viúva
33 Cantada	Roda dramática	Bela Lila
34 Ritmada	Brinco	Cadeirinha de fom fom
35 Ritmada	Corda	Corda
36 Ritmada	Fórmula de escolha	Bico surubico
37 Ritmada	Fórmula de escolha	Par ou ímpar
38 Ritmada	Movimentação específica	Boca de forno
39 Ritmada	Movimentação específica	Chicotim queimado
40 Ritmada	Movimentação específica	Meu direito está vago
41 Ritmada	Movimentação específica	Varre, varre, vassourinha
42 Ritmada	Parlenda	Uma, duna, tena catema
43 Silente	Brinquedo	Boi de sabugo
44 Silente	Brinquedo	Boneca
45 Silente	Brinquedo	Peteca
46 Silente	Esconde-esconde	Pic esconde
47 Silente	Movimentação específica	Belisco
48 Silente	Movimentação específica	Doze pedras
49 Silente	Movimentação específica	Passa anel
50 Silente	Pega-pega	Pic pega

Fig. 141 – Catalogação de brincadeiras da informante Therezinha Roza Silva, 1932, Dom Silvério-MG.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

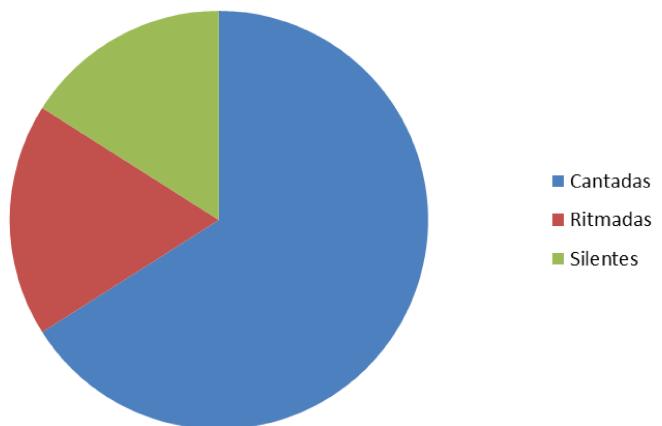


Fig. 142- Porcentagem de brincadeiras cantadas, ritmadas e silentes da informante Therezinha Roza Silva, 1932.

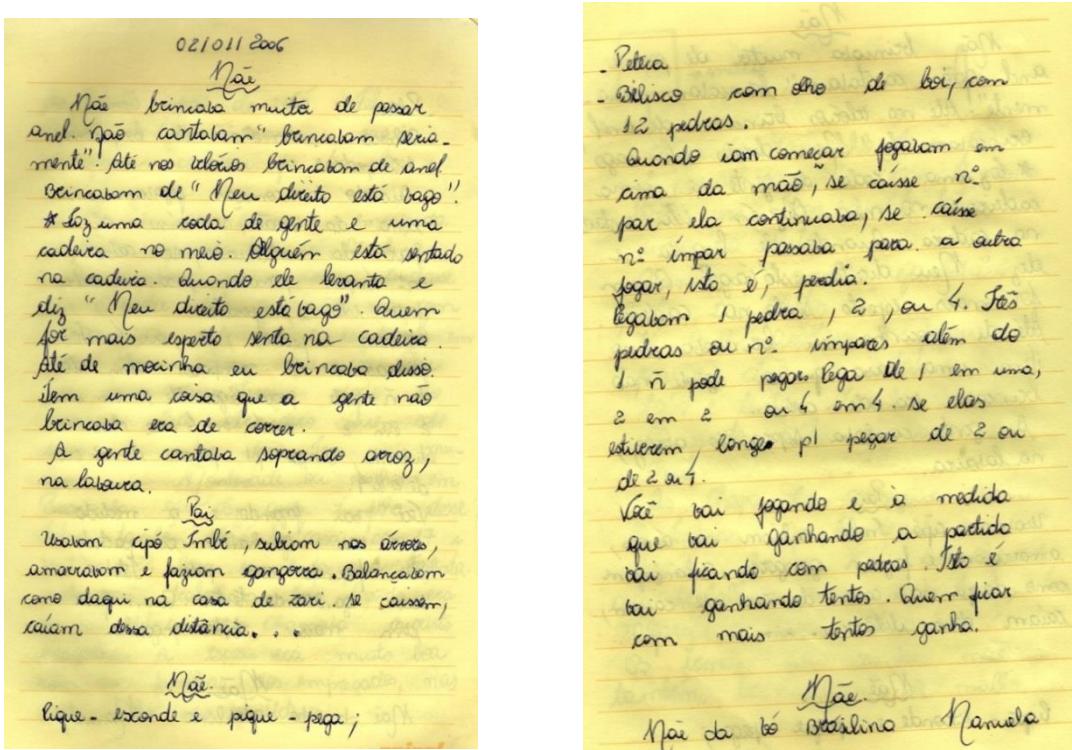


Fig. 143 – Trecho da transcrição da entrevista dos informantes Therezinha Roza Silva, 1932, e Joaquim Ferreira da Silva, 1929, realizada em João Monlevade-MG em janeiro de 2006.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A terceira etapa ainda aconteceu no município de João Monlevade-MG, contemplando outras informantes das décadas de 1930, 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000. Uma delas foi dona Mariazinha Vieira (1896-2000), que com 102 anos de idade, na ocasião dos registros, informou um repertório 100% cantado. A continuidade da pesquisa no mesmo município nos possibilitou traçar um panorama da cultura infantil e música tradicional da infância do lugar e nos ensinou muito sobre o repertório, a forma de abordagem aos informantes, a metodologia de pesquisa e as diferenças no repertório de uma geração e outra. Também serviu de base para a pesquisa com o mesmo perfil realizada na comunidade da Aldeia de Carapicuíba, no município de Carapicuíba-SP entre 2003 e 2015.

Paralelamente às pesquisas, o material levantado foi sendo transcrito, analisado e inserido em nossas práticas com crianças e adolescentes. Assim como os áudios, vídeos e fotografias, as transcrições foram sendo catalogadas, organizadas e digitalizadas, a fim de facilitar o manuseio. Os materiais musicais transcritos com fidelidade aos registros originais, foram dispostos nas partituras segundo o fraseado, facilitando a visualização da forma poética, das rimas e da estrutura musical. Além da melodia e ritmo, foram grafados os acompanhamentos rítmicos dos gestos e movimentos corporais das brincadeiras. A transcrição foi feita nas tonalidades de dó maior, sol maior e lá menor, de acordo com a tessitura vocal das crianças e a facilidade de leitura. Nos textos, optamos por manter a forma como as palavras e expressões são pronunciadas pelos informantes, respeitando assim sua rítmica particular e rimas, elementos essenciais do repertório. Tais transcrições nos levaram a muitas descobertas, ao mesmo tempo em que trouxeram perguntas que nos motivaram a continuar pesquisando.

A Dança da Carranquinha

Procedência: Dom Silvério - MG
Informante: Therezinha Rozz Silva
Local e data da gravação: Jóia Monteiro-MG, 2008
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Sente:

A dança da carranquinha A
B uma dança estranha B
que põe o folho embaixo C
faz o povo falar palmo D

Maria põe de saia A
Maria levanta os braços B
Maria por ti eu morro C
Maria me dá um abraço D

Torno se bairra:
uma roda com uma caixa no centro.
A roda gira em torno de meia hora, apoiando-se,
junto com a mesma, o movimento suspenso na
1ª parte: "põe o folho embaixo" (tudo se apoiava,
claro!) dos folhos no chão.
"põe o folho embaixo" (tudo bater
palma no chão) 7.

A minha do centro dalei aos corações da 2ª
parte de roda: saiu o saio, levantou os braços e
na "me dá um abraço" ela levou alguém que
írá substituí-la no centro, abraçando-a.

A dança da carranquinha

Procedência: Dom Silvério-MG
Informante: Therezinha Rozz Silva
Local e data da gravação: Jóia Monteiro-MG, 2008
Pesquisa e transcrição: Lucilene Silva

Tempo: 2 *102*

A dança da car - ran - qui - nha
É u-ma dan - ca es - tron - go - la - da,
Que põe o jo - e-lho em ter - ra,
Faz o po - vo fi - car pal - ma - do.

B (T-S)
C (D-T)
D (D-T)

A (T-S)
B' (D-T)
C' (D-T-Sr)
D (D-T)

Material Sonoro:

[Musical notation staff]

Fig. 144 – Caderno 1 de estudos de transcrições da música tradicional da infância, pp. 89 e 90

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

	Cantiga/Brincadeira	Procedência	Gênero	Data Pesquisa	Data da Transcrição	Caderno/Página
500	Bom barqueiro	Carolina-MA	Fila	2004	27/07/2004	2004/31
501	Berais de Mariazinha	Comunidade São João de Baixo - Francisco Badaró -MG	Vilão	2004	06/10/2004	2004/45
502	Caboclinho	Comunidade São João de Baixo - Francisco Badaró -MG	Roda de Verso	2004	08/03/2005	2004/65
503	Aprendi dançar vilão	Comunidade São João de Baixo - Francisco Badaró -MG	Vilão	2004	17/05/2005	2004/87
504	Besouro	Comunidade São João de Baixo - Francisco Badaró -MG	Roda de Verso	2004	06/06/2005	2005/11
505	Boi da cara preta	Serra Pelada- PA	Acalanto	2002	14/06/2005	2005/15
506	Agulinha	Pedra Bonita-MG	Fila/Escolha	2006	21/02/2006	2006/20
507	Acentopi	Garça-SP	Mão	2006	25/04/2006	2006/52
508	Abra a roda tindô-lê-lê	Guaiú-BA	Roda/Verso	2004	10/10/2005	2005/54
509	A Dança da Carranquinha	Dom Silvério-MG	Roda/Escolha	1998	25/04/2006	2006/60
510	Agulinha	Dom Silvério-MG	Fila/Escolha	2006	25/04/2006	2006/61
511	História da bodinha	Maranhão	História	2002	30/05/2006	2006/70
512	Arroz deu cacho	Jequitinhonha-MG	Roda/Verso	2006	22/08/2006	2006/93
513	Bico sirioco	Tanques de Ibirapitanga- BA	Fórmula de Escolha	2006	24/10/2006	2006/116
514	As a odori masy ou	Japão	Mão	2006	27/02/2007	2007/7
515	Atirei o ovo no gato	Brasil	Roda	2007	27/02/2007	2007/10
516	A Mão direita	Ocauçu-SP	Roda/Escolha	2006	27/02/2007	2007/13
517	Antagatadokosa	Japão	Roda/Movimento	2006	27/02/2007	2007/17
518	Arancia, limone	Itália	Corda	2005	27/02/2007	2007/18
519	Adoleta	Bairro Perus, São Paulo- SP	Mão	2006	06/03/2007	2007/20
520	A Canoa virou	Serra Pelada-PA	Roda/Escolha	2002	17/04/2007	2007/34
521	Aelle baelle	Dinamarca	Fórmula de Escolha	2006	06/03/2007	2007/22
522	Batatinha frita 1, 2, 3	Bairro Perus, São Paulo- SP	Outros	2007	13/03/2007	2007/29
523	Bicho mau papão	Porto Alegre	Acalanto		12/06/2007	2007/46
524	Boi na hora	Arapiraca-AL	Roda/Verso	2007	20/12/2007	2007/63
525	As nuvens brancas no céu	Berilo-Vale Jequitinhonha- MG	Roda/Verso	2004	15/05/2008	2007/92
526	Ataca papai	Pântano do Sul, Florianópolis-SC	Acalanto	2007	10/04/2008	2007/86
527	A pedrinha vai	Governador Valadares- MG	Passa anel	2009	01/03/2009	2009/26

Fig. 145 – Arquivo de catalogação das transcrições feitas por Lucilene Silva.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

A partir de 1999 a pesquisa de campo foi significativamente ampliada e, além de João Monlevade, mais cento e cinquenta e um municípios de dezessete estados brasileiros foram visitados. Foi também estendida para outros países da América Latina, como Bolívia, Peru, Argentina, Chile, Cuba, e Uruguai, o que nos possibilitou realizar um comparativo com o repertório dos vários países de língua hispânica. Nesse processo, o diálogo constante com a pesquisadora Lydia Hortélio e o seu acervo, bem como as constatações feitas no percurso inicial da pesquisa, sinalizaram que:

- Nas cidades do interior e zonas rurais o repertório de brincadeiras é mais diverso musicalmente e original do que o dos grandes centros;
- A música tradicional da infância é mais frequente no repertório feminino;
- As informantes nascidas em décadas anteriores à década de 1970 têm no repertório muito mais brincadeiras cantadas do que ritmadas ou silentes;
- Nas gerações nascidas entre 1990 e 2015, o número de brincadeiras cantadas é frequentemente pequeno, correspondendo a uma média de 5% do total do repertório de cada informante;
- A cultura da infância é viva. O repertório da atualidade traz outras configurações gestuais, poéticas e musicais, porém mantém a mesma essência que perpassou a infância de gerações anteriores. Isto é, as crianças continuam inventando e reinventando nas brincadeiras.

Tais constatações, corroboradas pelas constatações feitas por Béla Bartók em sua pesquisa de campo, foram consideradas na seleção dos locais e informantes para a continuidade da pesquisa de campo(tradução nossa):

Com relação ao “aparato espiritual”, está claro que o pesquisador deve possuí-lo. Ele pode ser benéfico até na seleção da zona de trabalho, que justamente se baseará na valorização de critérios históricos, etnográficos, etc. Os melhores resultados, por exemplo, podem ser obtidos nas aldeias distantes de toda influência estrangeira ou unicamente urbanas. Uma área de mineração oferece possibilidades muito pequenas do registro de um bom material de pesquisa porque o grande tráfego de pessoas de todos os países, inevitavelmente corrompe a sua característica popular original.

Um princípio que se deve ter em mente é a necessidade do trabalho no local, ou seja, nas aldeias. [...] aqui se tem o verdadeiro exemplo do que a música na vida da comunidade significa, somente assim registra-se sua característica própria de manifestação coletiva.

Em geral, as mulheres sabem mais músicas do que os homens. Suas performances também são dignas de maior confiança. Há muitas razões para esta diferença, e de fato a diversidade de trabalho não é a última delas e os trabalhos executados pelos homens não constituem um fácil estímulo ao canto. Também contribui para isto a atitude zombeteira frequente nas canções. [...] A tudo isso se associa a ocorrência de certas músicas populares ligadas às tradições, que nos tempos antigos eram cantadas apenas por mulheres. (BARTÓK, 1987, pp. 49 e 56.)³⁴

³⁴ En cuanto al “aparato espiritual” de que he hablado arriba, está claro que el recolector debe poseerlo más que perfecto. Ello puede ser beneficioso hasta en la elección de la zona de trabajo, que justamente se basará en la valoración de criterios históricos, etnográfico, etc. Los resultados más brillantes, por ejemplo, pueden obtenerse en las aldeas y extrañas a toda influencia extranjera o sólo ciudadana. En cambio, una zona

Com base nesses dados, a pesquisa centrou-se:

- Nas informantes do sexo feminino nascidas entre o início do século XX e o fim da década de 1960;
- Nos municípios localizados no interior dos estados, em comunidades de zonas rurais e comunidades de pescadores de áreas litorâneas;
- Em comunidades urbanas ao invés de informantes isolados, por essas comunidades, na maioria das vezes, abrigam pessoas vindas do interior e de zonas rurais;
- No repertório de várias gerações de um mesmo lugar, na expectativa de traçar um paralelo entre as gerações.

minera ofrecerá muy escasas probabilidades de buen material, porque el tránsito intenso de gente de todos los países corrompe inevitablemente su característica folklórica originaria.

Un principio que debe tenerse presente es las necesidades de realizar el trabajo en el lugar mismo, vale decir en las aldeas. [...] aquí si tiene el verdadero ejemplo de qué significa el canto en la vida de la comunidad, solo si se lo escucha así y se lo toma en su justa características de manifestación colectiva.

En general, las mujeres conocen más cantos que los hombres. Sus ejecuciones, además, son dignas de mayor confianza. Hay muchas razones que justifican esta diferencia, y por cierto la diversidad del trabajo no es la última de las, en cuanto el propio del hombre no constituye un fácil estímulo al canto. También contribuye a ello cierta actitud de burla, muy frecuente en nuestros días, respecto de aquellas "tonterías" que son los cantos. [...] Y a todo anotado se asocia el hecho muy frecuente de cantos ligados a determinada usanzas populares que, en tiempos más antiguos debían ser cantados solo por mujeres.(BARTÓK, 1987, pp. 49 e 56.)

PERCURSO DA PESQUISA DE CAMPO - CULTURA INFANTIL E MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA		
LUCILENE SILVA - 1998-2015		
MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA		
1998	João Monlevade	MG
	São Paulo	SP
	Guarulhos	SP
1999	João Monlevade	MG
	Jordânia; Vale do Jequitinhonha	MG
2000	João Monlevade	MG
	Jundiaí	SP
2001	Recife	PE
	Olinda	PE
	João Monlevade	MG
2 0 0 2	Lencóis	BA
	Imbassai	BA
	Itaparica	BA
	Aracaju	SE
	Laranjeiras	SE
	Mangue Seco	SE
	Idiaroba	SE
	Carajás	PA
	Parauapebas	PA
	Serra Pelada	PA
	Alcântara	MA
	Atins	MA
	Carolina	MA
	Imperatriz	MA
	São Luís	MA
	Salvador	BA
	João Monlevade	MG
	Aiuruoca	MG
	Caxambu	MG
2 0 0 3	João Monlevade	MG
	Tiradentes	MG
	Prados	MG
	São João Del Rey	MG
	Paraty	RJ
	Penedo	RJ
	Carapicuíba	SP
	Embu	SP
	Guarulhos	SP
	São Paulo - Bairro Jardim Ângela	SP
	São Paulo - Bairro Santana	SP
	São Paulo - Bairro Campo Limpo	SP
2 0 0 4	Araçuaí - Vale do Jequitinhonha	MG
	Berilo - Vale do Jequitinhonha	MG
	Chapada do Norte - Vale do Jequitinhonha	MG
	Francisco Badaró - Vale do Jequitinhonha	MG
	Minas Novas - Vale do Jequitinhonha	MG
	Montes Claros - Vale do Jequitinhonha	MG
	Jequitinhonha - Vale do Jequitinhonha	MG
	Santa Isabel - Vale do Jequitinhonha	MG
	Turmalina - Vale do Jequitinhonha	MG
	São Gonçalo do Rio Preto - Vale do Jequitinhonha	MG
	Itaobim - Vale do Jequitinhonha	MG
	Canavieiras	BA
	Porto Seguro - Comunidade Guaiú	BA
	João Monlevade	MG
	Carapicuíba	SP

2	Aguas Calientes	Peru
0	Cuzco	Peru
0	Puno	Peru
5	Taquile	Peru
	Copacabana	Bolívia
	Bermejó	Bolívia
	Camargo	Bolívia
	Iscayachi	Bolívia
	La Paz	Bolívia
	Potosi	Bolívia
	Tarija	Bolívia
	Salta	Argentina
	Anicud	Chile
	Chiloé	Chile
	Puerto Varas	Chile
	Santiago	Chile
	São Pedro do Atacama	Chile
	Valparaíso	Chile
	Víña del Mar	Chile
	Guararema	SP
	João Monlevade	MG
	Carapicuíba	SP
2	Ipoema	MG
0	Alvinópolis	MG
0	Dom Silvério	MG
6	Jequitinhonha - Vale do Jequitinhonha	MG
	Carává	BA
	Porto Seguro	BA
	Morro de São Paulo	BA
	Maruá	BA
	Camamu	BA
	Santa Cruz Cabrália	BA
	Valença	BA
	Ubaitaba	BA
	Santa Isabel	RJ
	Rio de Janeiro	RJ
	Campo Grande	MS
	São Paulo - São Bernardo do Campo	SP
	São Paulo - Bairro Santo Amaro	SP
	São Paulo - Bairro Perus	SP
	São Paulo - Bairro Butantã	SP
	Embu	SP
	Suzano	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
2	Curitiba	PR
0	Morretes	PR
0	Guaratuba	PR
7	Florianópolis	SC
	Joinville	SC
	Blumenau	SC
	São Francisco do Sul	SC
	Pomerode	SC
	Guaramirim	SC
	Jaraguá do Sul	SC
	Massaranduba	SC
	Arapiraca	AL
	Maceió	AL
	Penedo	AL
	Piaçabu	AL
	Igreja Nova	AL
	Guararema	SP
	São Bernardo do Campo	SP
	São José dos Campos	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG

Fig. 146 – Registro do percurso da pesquisa de campo de Lucilene Silva, 1998-2007.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

2 0 0 8	Florianópolis	SC
	Feira de Santana	BA
	Serrinha	BA
	São Paulo - Zona Norte	SP
	Presidente Prudente	SP
	Dracena	SP
	São Manuel	SP
	Porto Alegre	RS
	Araxá	MG
	Suzano	SP
	São Caetano	SP
	São Paulo - Bairro Santo Amaro	SP
	São Paulo - Bairro São Caetano	SP
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
	São Gabriel	BA
	Fortaleza	CE
2 0 0 9	Lins	SP
	São Roque de Minas	MG
	Joanésia	MG
	Dom Silvério	MG
	Alvinópolis	MG
	Ipoema	MG
	Rio de Janeiro	RJ
	Brasília	DF
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
2 0 1 0	João Monlevade	MG
	Diamantina	MG
	Milho Verde	MG
	Fortaleza	CE
	Araraquara	SP
	Poços de Caldas	MG
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
	Havana	Cuba
2 0 1 1	Varadero	Cuba
	Trinidad	Cuba
	Camaguey	Cuba
	Santa Lucia	Cuba
	Bayamo	Cuba
	Santiago de Cuba	Cuba
	Holguí	Cuba
	Rio de Janeiro	RJ
	Ipoema	MG
	Caxambu	MG
	Campo Grande	MS
	Santa Bárbara D'Oeste	SP
	Araraquara	SP
	São Paulo - Bairro Butantã	SP
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
2 0 2 5	Natal	RN
	São Miguel do Gostoso	RN
	Tibau do Sul	RN
	Bananeiras	RN
	João Pessoa	PB
	Conde	PB
	Salvador	BA
	Maceió	AL
	Mangue Seco	SE
	São Paulo - Bairro Butantã	SP
	São Paulo - São Caetano	SP
	Freiburg	Alemanha
	Stuttgart	Alemanha
	Frankfurt	Alemanha
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
	Florianópolis	SC
	Gramado	RS
	Canela	RS
	São Francisco de Paula	RS
	Nova Petrópolis	RS
2 0 1 3	Porto Alegre	RS
	São Joaquim da Serra	RS
	Curitiba	PR
	Pesqueira	PE
	Poção	PE
	Caruaru	PE
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	SP
	João Monlevade	MG
	Santo André	BA
	Rio de Janeiro	RJ
	São Paulo	SP
2 0 1 5	Carapicuíba	RJ
	João Monlevade	MG
	Florianópolis	SC
	Novo Hamburgo	RS
	Porto Alegre	RS
	Pelotas	RS
	Chuí	RS
	Colonia del Sacramento	Uruguai
	Montevideo	Uruguai
	Punta del Este	Uruguai
	Cabo Polonio	Uruguai
	Buenos Aires	Argentina
	Rio de Janeiro	RJ
	Diamantina	MG
	Turmalina - Vale do Jequitinhonha	MG
	Francisco Badaró - Vale do Jequitinhonha	MG
	Jenipapo de Minas - Vale do Jequitinhonha	MG
	Bauru	SP
	São Paulo	SP
	Carapicuíba	RJ
	João Monlevade	MG
	Maceió	AL

Fig. 147 – Registro do percurso da pesquisa de campo de Lucilene Silva, 2008-2015.
 Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 148 – Pesquisa de campo, Dom Silvério-MG, 1998: encontro da informante Therezinha Roza Silva, 1932, e sua comadre Ercília, 1910, realizado com a finalidade de registro de suas memórias da infância.

Foto: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 149 e 150 – “Escravos de Jó” e “Piriquitim Maracanã”. Encontro de formação de educadores com a participação de Lydia Hortélio. Pesquisa de campo, Serra Pelada-PA, 2002.

Foto 149 – Lydia Hortélio. Foto 150 – Maria José Nansen.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 151– “Cata-vento de palha de buriti”. Pesquisa de campo, Alcântara-MA, 2002.

Foto: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 152 e 153. "Adoleta" e "Pique altinha". Pesquisa de campo, João Monlevade-MG, 2003.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.

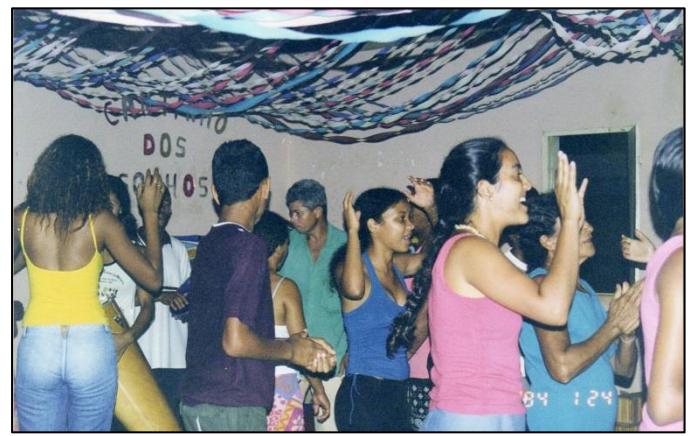


Fig. 154 e 155 – Carrinho de madeira, Santa Isabel e roda de verso, Francisco Badaró, comunidade São João de Baixo. Pesquisa de campo, Vale do Jequitinhonha-MG, 2004.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 156 e 157 – "Ex", variante da amarelinha, Amantani-Peru e "Cabo-de-guerra" realizado ao final de uma brincadeira de movimentação específica, distrito de Chinchero-Peru. Pesquisa de campo Peru 2005.

Foto 156: Lucilene Silva. Foto 157: Julio Bond.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 158 e 159 – “Laranja madura” e “Abalou do meio”, comunidade Gamboa de Cima, Morro de São Paulo-BA. Pesquisa de campo 2006.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 160 e 161 – informantes dona Ilda Martinha Vieira, 1923, e dona Ema Jocelina Martins, 1939, comunidade de pescadores, Pântano do Sul, Florianópolis-SC. Pesquisa de campo 2007.

Foto 160: Julio Bond. Foto 161: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva



Figs.162 e 163 – Crianças da comunidade Sítio Fernandes, Arapiraca-AL e da comunidade Cipó, Igreja Nova-AL. Pesquisa de campo Alagoas, 2007.

Foto 162: Rosinalva Gonçalves. Foto 163: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 164 e 165 – Feira de Serrinha e brincadeira de elástico na feira de Serrinha. Pesquisa de campo Serrinha-BA, 2008.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 166 e 167 – “Xote, xote”, roda de movimentação específica ensinada por dona Nazinha, 1949, e outras informantes. Dança do pau-de-fita que acontece no final do pastoril.

Pesquisa Ipoema-MG, 2009.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 168 e 169 – “Trompo” e “Futebolito”, Havana-Cuba. Pesquisa de campo Cuba, 2011.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 170 e 171 – Senhor Valter do Prado Mendonça, 1948, artesão de barquinhos e informante dona Railda Hipólito dos Santos, 1958. Pesquisa de campo Mangue Seco-SE, 2012.

Fotos: Lucilene Silva.

Fonte: Acervo Lucilene Silva.



Fig. 172, 173 e 174 – Crianças e mãe da comunidade da Aldeia de Carapicuíba. Pesquisa de campo Carapicuíba-SP, 2013 - 2015.

Fotos: Rinaldo Martinucci.

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural.

Em diversas comunidades do interior do Brasil as brincadeiras, as festas e o trabalho ainda acontecem de forma integrada e entre as gerações. Essa característica possibilitou em alguns lugares o registro de outras manifestações, além da cultura infantil e música tradicional da infância: pastoril, folia de reis, marujada, taieiras, bacamarteiros, guerreiro, coco, samba de roda, frevo, marchinha, caboclinho, boi de mamão, bumba meu boi, banda de pífanos, maracatu, dança de São Gonçalo, batuque, vilão, nove, terço cantado, cantos de trabalho, tradições manuais, entre outras.

O repertório pesquisado vem sendo compartilhado com crianças através de diversas ações que objetivam levar a brincar e da inserção do repertório em nossas práticas de educação musical. Vem também sendo compartilhado com educadores através de cursos de formação e publicações. Muitos educadores tornaram-se informantes da pesquisa ao compartilharem conosco suas brincadeiras de infância e as aprendidas no contato com crianças. Nos cursos de formação, a integração entre professores e equipe de apoio das escolas, como merendeiras, faxineiras e porteiros, nos possibilitou o registro de um precioso repertório, que em algumas escolas foi incorporado às práticas com as crianças.

Alguns cuidados foram essenciais para os resultados da pesquisa, cuidados esses que incluíram:

- Tempo de permanência em cada lugar com a finalidade de conhecer os informantes, ter um mínimo de convívio e construir uma relação de confiança;
- Esclarecimentos feitos aos informantes sobre as características e objetivos da pesquisa;
- Solicitação de licença para os registros em áudio, vídeo e fotografia.
- Início dos registros apenas depois de um tempo de convivência com a comunidade ou informante;
- Crédito dos informantes em qualquer trabalho que envolva o material coletado, com todas as informações possíveis conforme questionário de pesquisa apresentado na figura 135;
- Fidelidade aos registros originais;
- Devolução às comunidades e informantes do material registrado e dos resultados relacionados a ele: cópia dos registros; distribuição dos recursos captados para execução do projeto e/ou venda, em benefício da comunidade ou informante; participação das comunidades e informantes no material final gerado pela pesquisa; recursos, incentivo e orientações para que a comunidade fortaleça e dê continuidade aos registros das tradições do seu lugar de origem; em caso de publicação, tiragem destinada aos informantes e à comunidade;
- Possibilidade de acesso à pesquisa para instituições educativas e culturais.

O resultado do trabalho é um magnífico acervo que vem sendo cuidadosamente estudado e sistematizado, fase da pesquisa denominada por Bartók de “folclore musical descritivo” (BARTÓK, 1987, p. 46). Depois do estudo do material levantado, passamos ao que ele denomina “folclore musical comparado”, isto é, a comparação do repertório recolhido nos vários municípios.

Realizamos também a revisão bibliográfica, o que nos permitiu: comparar as metodologias de pesquisa utilizadas por outros pesquisadores e comparar o repertório registrado por eles com os da nossa pesquisa, analisando suas transformações ao longo dos tempos, que segundo Béla Bartók, deveria ser a primeira tarefa de um bom pesquisador:

A primeira tarefa de um bom pesquisador é preparar-se para um bom trabalho: deve estudar o material eventualmente já recolhido por outros estudiosos, justo nesse território ou entre as populações sobre as quais se propõe a dirigir sua atenção. Assim poderá descobrir as lacunas dos pesquisadores precedentes, melhorando sua própria pesquisa com base nas experiências já realizadas. (BARTÓK, 1987, p. 48).³⁵

Comiseram a revisão bibliográfica alguns autores brasileiros com estudos da música tradicional da infância que variam entre: estudos literários do repertório; sociologia e antropologia do brinquedo e do brincar; características e denominações; transcrição musical e descrição; organização do repertório a partir das características musicais e comparação entre variantes registradas no Brasil, países da Europa e outros países da América Latina. A partir da revisão, consideramos que os estudos mais aprofundados e que contemplaram conceitos, denominações e características, foram realizados por Veríssimo de Melo, Jackeline Heylen e Lydia Hortélio.

2.5 Sistematização do repertório

A prática de educação musical com crianças a partir de 2 anos de idade iniciada em 1997 levou-nos à busca de um material musical condizente com a infância, que trouxesse a possibilidade do diálogo entre música e corpo – diante das necessidades de movimento inerentes à infância –, e o contato com a música brasileira. O encontro em 1998 com a pesquisadora Lydia Hortélio e o vasto material sobre cultura infantil, música tradicional da infância e música de manifestações populares brasileiras documentado por ela ao longo de quase cinquenta anos em todo o Brasil, sinalizaram um caminho que mudaria definitivamente nossa prática. Esse caminho possibilitou a visita a muitos lugares, o encontro com muitas infâncias e o reencontro com nossa própria infância, que foi o primeiro lugar visitado.

Lydia Hortélio em seus estudos na Europa foi aluna de Sándor Veress, que foi aluno de piano de Béla Bartók e composição de Zoltan Kodály, nomes significativos no seu processo de estudo. O aprendizado com a pesquisadora, dentre outros benefícios, nos aproximou da obra, pedagogia e pesquisas de campo realizadas por Bartók e

³⁵ La primer tarea de un buen recolector es la de prepararse para el trabajo: debe estudiar el material eventualmente recogido ya por otros estudiosos, justo en esos territorios o entre esas poblaciones sobre las que se propone dirigir su atención. Así, podrá descubrir las lagunas de los recolectores precedentes, planteando en consecuencia su propia investigación sobre la base de experiencias ya cumplidas (BARTÓK, 1987, p. 48).

Kodály, que, juntamente com Lydia Hortélio, muito inspiraram a pesquisa aqui apresentada.

Bartók considerava como principais características da música tradicional a sua capacidade de transformação e o aspecto coletivo: "A música popular é como um ser vivente que se transforma a cada minuto [...] é uma verdadeira manifestação coletiva, não é uma arte individual"³⁶(BARTÓK, 1987, p. 44. Tradução nossa). Ele considerava que um pesquisador ideal de música tradicional deveria ser um especialista em muitas áreas: boa preparação linguística e fonética, coreógrafo suficientemente hábil, ter conhecimento sobre o folclore geral, sociologia, história, línguas e, sobretudo, ser um músico dotado de ótimo ouvido e boa capacidade de observação.

A par das exigências e responsabilidades da pesquisa, traçamos uma metodologia e fomos a campo. Esta pesquisa foi subsidiada pelos nossos próprios recursos e contou com o apoio da Casa das 5 Pedrinhas, fundada pela pesquisadora Lydia Hortélio.

A extrema seriedade e cuidado com que foi realizada a coleta, registro e sistematização da música tradicional húngara por Bartók e Kodály nos mostraram caminhos que indicaram inclusive o quanto há por se fazer com relação à música da tradição brasileira. Na publicação *Gyermekjátékok*, que trata exclusivamente da música tradicional da infância húngara, os dois autores apresentaram a transcrição e movimentação de mil, cento e sessenta e uma brincadeiras. A partir das características do repertório: melodias predominantemente pentatônicas, compasso binário e estrutura rítmica baseada principalmente em semínimas, colcheias e suas respectivas pausas, a sistematização do material foi feita a partir do núcleo melódico das canções, e a maior parte delas foi transcrita com a nota final sol, conforme figuras 171 a 175:

I. A dallam magva [m r d]

A. [r d]-hangkészlet

1.

E- ke, hā, nē, ki- je-, ti, tī- e, ti- ke,
ti-hā, ti-nē, ti-ō, ti-hu, ti-hē, timyō, ti-ki-je-hā,
hu-e, hu-ke, lu-hā, lu-nē, hu-ō, hu-hu, hu-hē, hunyō.

A gyermekkörökhez vagy sorba állnak, egy pedig sorra számonja őket. Akire a „hunyó” szó esik, az lez a *hunyó*.
Debrecen—Nyulas (Hajdú).

K. L. 8. I.

2.

No netz bá-ta, jón a fa-kas, tū-zet visi a mar-ká-ba.

A gyermekkörökhez állnak, s mindenügyük maga körülük kört rajzol a földre. Egy gyermek a közöttük álló csomorra kötött kendővel, azt valakinek a háta mögött lelobja a futni kezd. Az ötödik felkörig a kendőt, és kergeti, mik csak a futó be nem lép a másik direkt mentén. A második felkörig járak az üjj körüljáróval tűr kezdetéből. Binnetéssel zártják lez, azaz be kell álljanak a kötött kendőben: 1. annak a futónak, akit a kergető kendőjével meglé, a. aki futás közben belép a kötöt területére, 3. aki nem veszi észre a háta mögött ledobott kendőt, 4. az a szomszéd, aki erre figyelmezteti társainjét. minden újabb zártjának felváltja az előzőt.
Karád (Somogy), 10—14 éves gyermekek.

Kerényi, 1950. VII.

I. A nyugyr nézene tárta I. — 28/16

Fig. 175 – Brincadeiras registradas por Béla Bartók e Zoltán Kodály em Debrecen, Nyulas (Hajdú) e Karád, Somogy, Hungria em 1950.
Fonte: BARTÓK, 1951, p. 1.

³⁶"La música popular es como un ser vivente que cambia minuto a minuto."; [...] una verdadera manifestación colectiva e no un arte individual.(BARTÓK, 1987, p. 44.

A dallamok részletes áttekintése	
I. A dallam magva [m r d]	
A. [r d]-hangkészlet	1—34.
1. d-kezdet	1—2.
2. r-kezdet	3—34.
a) r-d-végű ütempárok	3—22.
b) r dr-kezdetek	3—10.
c) r dr-kezdetek	11—15.
d) r dr-kezdetek	16—17.
e) 3 dr-kezdetek	18—22.
f) d — vagy d-végű ütempárok	23—28.
g) rddr-motívumok	29—30.
d) rr-végű ütempárok	31—34.
B. r-kezdet, 'teljes' [m r d]-hangkészlet	35—40.
C. m r d r-kezdet	41—74.
a) a) m r d r	41—53.
b) m r d r	54—56.
c) Bövülés előt: t, i, s	57.
d) Bövülés felül: t, i, s	58—60.
e) Bövülés felül: s és alul	61—63.
f) Bövülés felül	64—74.
D. m r m r-kezdet	75—86.
a) m r m r-kezdet	75—83.
b) Változtatott kezdetek	84—86.
E. m r m r m r d r-kezdet	87—103.
a) Az első ütempár ismételése is	87—91.
b) A második ütempár változatára	92—93.
c) Hárrom ütemesek	94.
d) Bövülés: t	95—97.
e) 2x3 ütempárok száma 5	98.
f) Bövülés: f	99.
g) Az első ütempár változatára	100—101.
h) Az ütempárok száma 10-nél több	102—103.
F. m rd m rd m rm d r-kezdet	104—111.
a) Tisztán	104—106.
b) Csak az első ütempár m d	107.
c) Az első ütempár: m dr m dr	108.
d) Az első ütempár: m dr m dr	109.
e) Más kezdetet	110—111.
G. m rd fm r-kezdet	112—122.
a) Tisztán	112—116.
b) Csak az első ütempár m fm	117—118.
c) fm rm fm	119.
d) fm rm fm	120—122.
H. A dallam magva (kezdete): m r dm d	123—140.
a) Innén, enannen ... Előzte leghibbször egy bevezető sor: Hol járunk ... (l. it. I. E.)	123—128.
b) Egely szövegek, bevezető sor nélkül	129—140.
I. m r m d-kezdet	141—150.
a) Tisztán	141—144.
b) m mr m d	145—146.
c) m r m	147—149.
d) m r m	150.
II. A dallam magva [s l s m]	
A. [s l s m]	151—303.
1. [s l s m]	151—165.
a) Szem, szem gyűrű	151—158.
b) Csip-csip csóka	159—161.
c) Borsót fűztem	162—164.
d) Egely	165.
2. [s l s l s m]	166—221.
a) Kis kacsa fürdik	166—183.
b) Kis kacsa fürdik	(Síkes a talpa)
c) Kis kacsa fürdik	Aranys a lista
d) Kis kacsa fürdik	Fujjadj a sítot
e) Kis kacsa fürdik	Zibit, zábor
f) Kis kacsa fürdik	Lengyel, kengyel
g) Kis kacsa fürdik	Hajlott ága
h) Kis kacsa fürdik	Más, hasonló kezdet

Fig. 176 – Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico.

Fonte: BARTÓK, 1951, pp. XXX e XXXI

b) Érik a meggifa	184—199.
c) Egy arany alma	200—203.
d) Most jöttem Bécsből	204—206.
e) Mir látszunk, lányok?	207—211.
f) Egely	212—221.
3. [s s s s m]	222—248.
a) Fehér liliomszál	222—229.
b) A piinkosdi rózsa	230—236.
c) Egyeb	237—248.
4. [s s s s s m]	249—254.
5. [s l s m s l s s l s m]	255—279.
a) Tisztán	255—272.
b) Más kezdetet	273—279.
6. [s s l s m s l s m]	280—281.
7. [s l s m s s s l s m]	282—286.
8. [s s l s m s s s l s m]	287—290.
9. [s s s l s m s s l s m]	291.
10. [s s s l s s m s s s l s m]	292—297.
11. [s l s s m s s s l s m]	298—303.
B. [s m s m]	304—316.
C. [s (l) s d]	317—339.
1. s sl s d	317—321.
2. s mf s d	322—327.
3. s s s d	328.
4. s f s d	329—333.
5. s mf s d	334—339.

D. [s (l) s r]	340—348.
1. s sl s r	340—343.
2. s s s r	344.
3. s f s r	345—348.
E. [s (l) s f]	349—360.
1. s l s f	349—356.
2. s f s	357—360.
III. A dallam magva [s l s]	
1. Süss fel nap	361—367.
2. Méz, méz, méz	368—394.
a) s l s-kezdet, szabályos, 2x8 ütemes alak	368—377.
b) s l s-kezdet, hangsúly és ritmusbeli eltérések a szabályos alakot	378—383.
c) Más kezdetet	384—394.
a) s f s	384.
b) s m s	385—391.
c) s f m	392—393.
d) m r d	394.
3. Körtéfa, Kókentanc	395—404.
4. Lánc, lánc, lánc, eszterlánc	405—410.
5. Eg a gyertya, eg	411—417.
6. Egely	418—427.
IV. A dallam magva [s f m]	
A. [s f m f]	428—434.
B. [s (l) s f m]	435—474.
1. s s f m	435—438.
2. s s f s f m s f m	439—457.
3. s s f m	458—465.
4. s s f m	466—474.

Fig. 177 – Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico.

Fonte: BARTÓK, 1951, pp. XXXII e XXXIII.

V. A dallam magva [s m d] vagy [d m s]

A. [s m d] 475–523.

1. s ...		475–485.
2. s ...		486–490.
3. s m d s m d [e] s s m d		491–500.
4. s s m d f m r		501–518.
5. m s m d		519–521.
6. s m d m		522–523.

B. [d m s] 524–534.

1. d m s s m s		524–529.
2. d m s . . .		530–534.

VI. A dallam magva [s ... d f] vagy [s ... d s]

A. [s s | f | d f] 535–549.

B. [s . . . | m r | d f] 550–554.

C. [(s)fmr | d s] 555–560.

VII. Alapdallam:

A. A teljes dallam 561–590.

1. Kis kacsá fűrök	561–572.
2. Szintetikus várón	573–576.
3. Fehér liliommal	577–584.
4. Kérülőm, fordulom Szent Ilona hízát	585–588.
5. Egyéb	589–590.

B. Csak az utótag 591–630.

1. Járó az új várak az alján	591–611.
2. Egyéb	612–630.

C. [I I s] nélkül 631–685.

- Haj, szénája, szénája 631–642.
- Haj, szénája, szénája (szekvencia nélkül) 643–651.
- Negyedik ütem d d 643–646.
- Negyedik ütem s d 647–649.
- Negyedik ütem s, nyolcadik ütem d d 650–651.
- Erzsébet asszonny 652–662.
- Mit mos, mit mos 663–665.
- Egyéb 666–683.

D. [I I s] és szekvencia nélkül, d véggel 686–746.

- Most viszik, most viszik Iborkné lányát 686–694.
- Ispilang, ispilang, ispilangi rózsa 695–712.
- Lánc, lánc, csenterlánc, csenterlánci céma 713–720.
- Mért külödt az trásszony? haja, gyöngyöm, haja 721–731.
- Egyéb 732–739.

- s . . . | . . . | s d | 740–745.
- s . . . | . . . | r d | 746.

E. [I I s] és szekvencia nélkül, r vagy s, véggel 747–775.

- s . . . | . . . | . . . | r | 747–761.
- d . . . | . . . | s | 762–775.

F. [I I s] és szekvencia nélkül, f véggel 776–779.

VIII. A dallam magva [s . . . | d'd'tl | s m] 780–797.

IX. A dallam magva [(s... | ...) d' s | d' s]

1. s . . . ; . . . d' s d' s	798–803.
2. d' s d' s	804–812.
a)	804–809.
b)	810–812.
3. d' f s d	813.

Fig. 178 – Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico.

Fonte: BARTÓK, 1951, pp. XXXIV e XXXV.

X. Népdalokkal rokon gyermekek dalok

A. Két- és háromsorosák 814–818.
L. még 834. 835. 842 b). 843. 874. 949. 950.

B. Négyisorosák 819–1047.

5. 5. 8. 5.	819–820.	1 (5) 3	928–932.
5. 5. 8. 5.	821–825.	2 (5) 5	933–937.
5. 5. 10. 5.	826–827.	3 (5) 5	944–942.
5. 6. 7. 6.	828–833.	*8 (5) 5	943–948.
*6. 5. 6. 5.	834–836.	*8. 8. 10. 8.	949–950.
6. 5. 2. 5.	837.	8. 8. 10. 10.	951–957.
6. 5. 6. 5.		8. 8. 11. 8.	958.
1. (V) V	838.	8. 8. 12. 12.	959.
*1 (I) 3	839–840.	*8. 8. 7–7. 8.	960–962.
5 (1) 4 [7 (4) p 3]	841–843.	8. 8. 8–8. 8.	963–968.
*1 (p 2) 7	844–845.	8. 8. 8–8. 8.	969–971.
3 (3) 2	846–847.	*8. 8. 10. 10.	972–973.
1 (5) 1	848–851.	9. 9. 9. 9.	974–975.
*1 (5) 4	852–856.	9. 9. 9. 9.	976–981.
6. 6. 7. 7.	857–865.	9. 9. 9. 9.	982–983.
6. 6. 8. 7.	866.	10. 8. 11. 11.	984.
6. 6. 8. 7.	867.	10. 10. 10. 10.	
6. 6. 8. 7.	868.	*1 (V) V	985–987.
7. 7. 6. 5.	869.	*5 (3) 2	988.
7. 7. 6. 6.	870.	*5 (4) 5	989.
7. 7. 6. 6.	871.	II. II. II. II. II.	
7. 7. 7. 7.	872.	1 (5) 1	990.
7. 7. 7. 7.	873–874.	1 (5) 5	991–994.
V (3) 2	875.	12. 12. 7. 7–7. 4.	995–998.
1 (5) 6	876.	12. 12. 7. 7–7. 8.	999.
5 (5) 1	877–880.	*12. 12. 7. 7–7. 8.	1000.
5 (5) 5	881.	*13. 13. 6. 13.	1001–1002.
*7 (5) 3	882.	*13. 13. 10. 10.	1003.
*7. 7. 7. 7.	883.	*13. 13. 13. 13.	1004.
7. 7. 7. 7.	884.	1005–1007.	
7. 7. 7. 7.	885.	1008–1011.	
7. 7. 10. 10.	886.	1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	1012.
7. 7. 6. 6. 7.	887.	1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	1013–1014.
8. 6. 6. 6.	888–889.	1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	
8. 6. 6. 6.	890–891.	1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	
8. 6. 6. 6.	892.	1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	1015.
8. 6. 6. 7.	893–894.	(1) 1. 5	1016.
8. 6. 6. 8.	895.	*3 (1) 3	1017–1018.
8. 6. 6. 8.	896–897.	*Elvezettem szekhendőmet	1019–1041.
*3 (V) 3	898.	a) Sorvégek: 5. 1	1019–1031.
B. gyertya		b) Sorvégek: 6. 1	1932.
a) 1 (I) 1, 1 (I) 3	899–901.	c) Sorvégek: 3. 1	1933–1934.
b) 1 (I) 4	902–906.	d) Sorvégek: 1 (I) 5	1935–1937.
c) 1 (I) 5	907–912.	e) Sorvégek: 1, 1	1938–1939.
d) 1–2 sorosak	927.	f) Sorvégek: 1	1940–1941.
* A népdal szótagsámnál ill. sorvégező-képében.		1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	1042.
		1. f. 1. f. 1. f. 1. f.	1043.
		*15. 15. 15. 15.	1044.
		17. 17. 17. 17.	1045.
		*20. 20. 8. 3.	1046–1047.

C. Háromsorosák

8. 8. + 8. 8.	1071.
6 + 6. 7 + 7. 13. (Nyuszi ul a füle)	1072–1075.

D. Négyisorosák

10 szótag	1048.
14 szótag	1049.
6. 6. 6. 6. (Szép szép rönsöt)	1076–1081.
1 (5) 3	1082.
6. 6. 8. 6. (A gazda rétre megy)	1083–1084.
7. 7. 6. 6. (Ringlein)	1085–1087.
7. 7. 7. 7. 7. 7. (Reneszve jön)	1088–1090.
8. 8. 7 + 7. 8. (Ballal már)	1091–1092.
9. 9. 8 + 8. 4. (Tra-ta tra)	1093.
10. 8. 6 + 6. 5. (Volta)	1094.
10. 10. 10. (Nimive)	1095–1108.

E. Különfélék

9. 11. (Zöld fl.)	1053–1059.
10. 10. (Marissai ul)	1060–1064.
10. 12. (Nimive)	1065–1069.
12. 12.	1070.

F. Egyebek

1. Egy g1 d1d1 g1 d1d1-bezedtű csoporthoz (6. 6. círdedelettel)	1109–1116.
2. ^ dallam magva: m d t, l.	
a) Kis kecs lányomi-féleik 1117–1126.	
b) Egyebek	1127–1130.
3. Gregorian-utánzó	1131.

XI. Más népek dalaival rokon gyermekek dalok

A. Egysorosák

7. 7. 7. 7. (Tisza-parti kislány)	1132.
All egys ki lánya)	1133–1137.
10. 10. 8. 8. 3. 3. (Szent István örökkö a diót)	1138–1144.
13. 13. 6 + 6. 14. (Ajtó, ablak nyitva van)	1145–1147.

B. Egyebek

13. 13. 7 + 7. 6 + 6. (réten kaszál egy fiú)	1148–1152.
14. 14. 6 + 6. 12. (Süssünk, süsstünk)	1153–1156.

XII. Tandalok

A. Négyisorosák

7. 7. 6. 7. (Tisza-parti kislány)	1157–1159.
---	------------

B. Függelék

1. Itató dalok	1160–1161.
----------------------	------------

XXXVI

XXXVII

Fig. 179 – Sistematização do repertório de música tradicional da infância húngara realizada por Béla Bartók e Zoltán Kodály a partir do núcleo melódico.

Fonte: BARTÓK, 1951, pp. XXXVI e XXXVII.

A música tradicional da infância brasileira, completamente distinta e diversa em relação a movimentação, melodia, métrica, estrutura e gêneros musicais, exige outros parâmetros de sistematização e organização do material. Para a utilização nas práticas de educação musical com crianças e adolescentes, a pesquisa aqui apresentada foi organizada conforme a classificação das brincadeiras, modo, número de notas, intervalos, andamento, tipo de compasso, figuras rítmicas e gêneros musicais:

A- BRINCADEIRAS SONORAS:

1. Classificação:

- Cantadas
- Ritmadas
- Melódico-ritmadas
- Rítmico-melódicas

2. Grupos de brincadeiras

- Acalantos
- Brincos
- Contos tradicionais
- Brincadeiras de roda:
 - Rodas de escolha
 - Rodas dramáticas
 - Rodas de movimentação específica
 - Rodas de verso
- Fórmulas de escolha
- Movimentação específica
- Corda
- Bola
- Amarelinha
- Elástico
- Esconde-esconde
- Pega-pega
- Fórmulas de terminação de histórias
- Parlendas
- Adivinhas
- Quadrinhas

B- MELODIA

3. Modo:

- Maior;
- Menor: Harmônico;
Melódico;
- Modal;

4. Número de notas:

- Uma nota: monofônicas
- Duas notas: bifônicas
- Três notas: trifônicas
- Quatro notas: tetrafônicas
- Cinco notas: pentatônicas
- Seis notas: hexafônicas

- Sete notas: heptafônicas
- Que ultrapassam o limite da escala
- Mudança de compasso

5. Intervalos:

- Conjuntos
- Disjuntos
- Segunda menor ascendente
- Segunda menor descendente
- Segunda maior ascendente
- Segunda maior descendente
- Terça menor ascendente
- Terça menor descendente
- Terça maior ascendente
- Terça maior descendente
- Quarta justa ascendente
- Quarta justa descendente
- Quinta justa ascendente
- Quinta justa descendente
- Sexta menor ascendente
- Sexta menor descendente
- Sexta maior ascendente
- Sexta maior descendente
- Sétima menor ascendente
- Sétima menor descendente
- Sétima maior ascendente
- Sétima maior descendente
- Oitava justa ascendente
- Oitava justa descendente

C- MÉTRICA/DURAÇÃO:

6. Andamento:

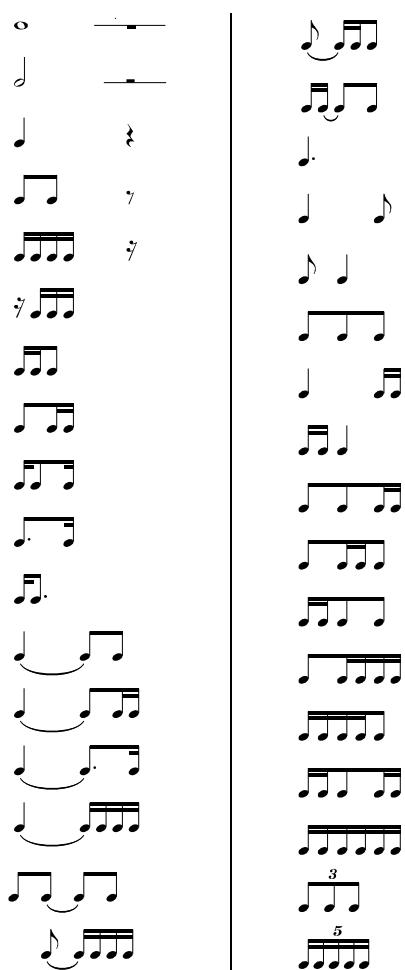
- Lento
- Médio
- Rápido

7. Compasso:

- Binário
- Ternário
- Quaternário
- Composto
- Com mudança de compasso

8. Ritmo:

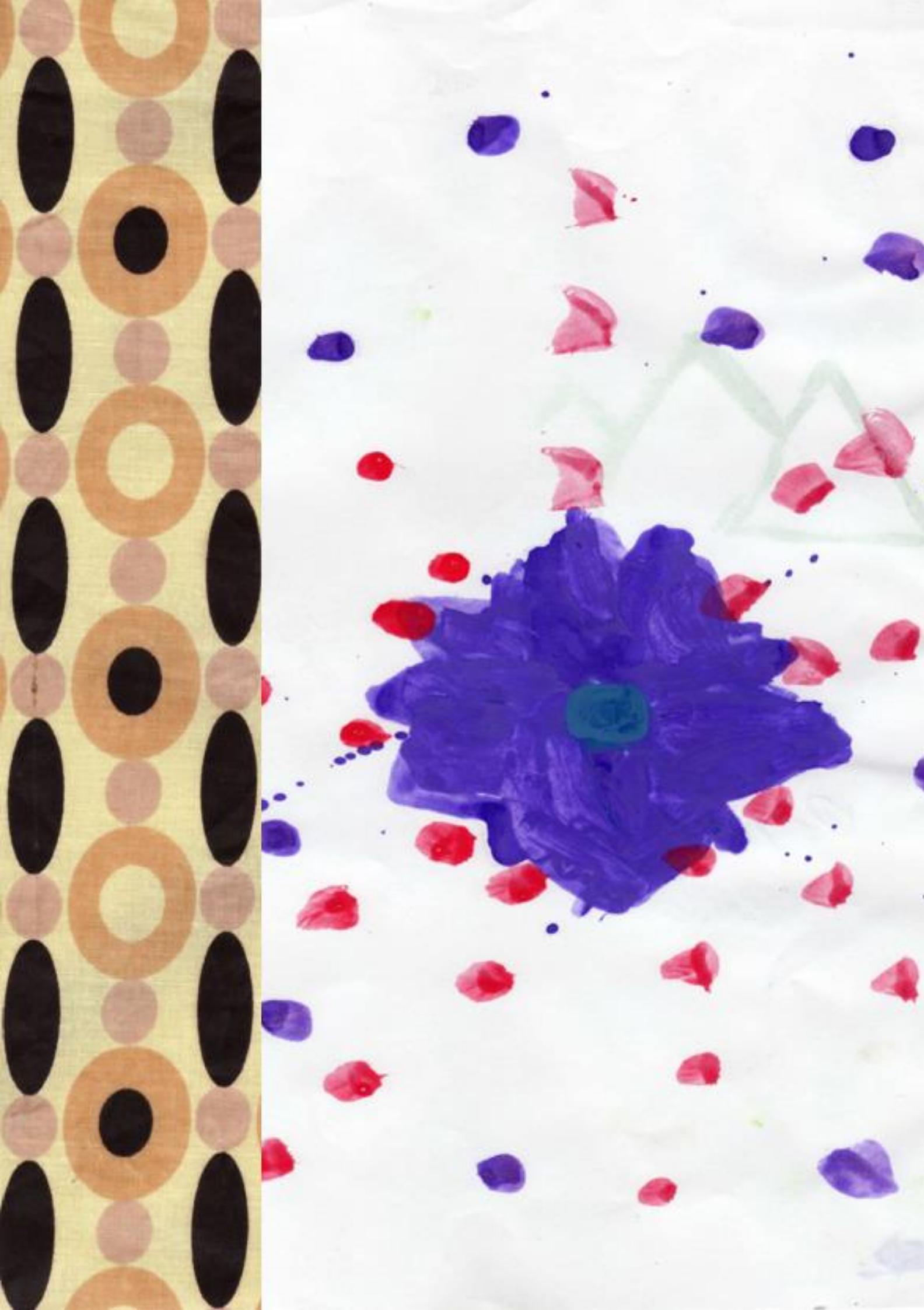
- Anacrústico



9. Gêneros musicais:

- Arrasta-pé
- Batuque
- Caboclinho
- Cacuriá
- Canção
- Ciranda
- Choro
- Coco
- Frevo
- Marchinha
- Samba
- Samba de roda
- Quadrilha
- Valsinha
- Xote

De posse de todo esse material e do conhecimento adquirido no decorrer de sua coleta e sistematização, incluí-lo em nossas práticas tornou-se uma meta. Sabendo minunciosamente a qualidade e característica do material musical, tal meta tornou-se tarefa fácil e muito prazerosa para alunos e educadores, pois integrou ao processo de aprendizagem alegria, beleza, respeito às gerações passadas e respeito à infância.



CAPÍTULO 3

MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA E EDUCAÇÃO MUSICAL

Considerando as características da música tradicional da infância, é certo afirmar que quando brinca a criança pratica o canto, a métrica, o andamento, a dinâmica, a expressão, o timbre, enfim, a música em todas as suas dimensões. Cultivar esse repertório no cotidiano das crianças corresponde a proporcionar-lhes o contato com a música de diversas formas. Este foi o princípio que nos conduziu a uma prática realizada em escolas públicas, particulares e organizações não governamentais, que tinha como objetivo principal levar a brincar. Esse *levar a brincar*:

- Contemplou num primeiro momento uma postura de escuta e aprendizagem sobre o repertório das infâncias que se colocavam à nossa frente;
- Num segundo momento, o registro do repertório foi feito coletivamente;
- Num terceiro momento, ampliamos a escuta e integramos outras infâncias a essas, acrescentando novos elementos ao universo sonoro já existente;
- Num quarto momento, integramos todos esses elementos à dança e percussão brasileira, buscando relacionar os gestos da infância com nossa corporeidade na dança e na música. Retomamos o que o corpo já sabia, mais o que havia aprendido em cada uma dessas novas etapas e transformamos em desafios, que resultaram em trabalhos artísticos;
- Num quinto momento, colocamos em pauta a forma inventada pelo homem para representar graficamente essa música que o corpo já havia experimentado.
- Num sexto momento, compartilhamos com outros o que aprendemos nesse processo, na expectativa de criar uma roda viva na qual muitas crianças brasileiras brinquem e aprendam sobre a música e a infância do seu país.

Um processo aparentemente simples, baseado na escuta, na prática e na reflexão sobre a prática, tem nos mostrado resultados surpreendentes com relação ao aprendizado musical de crianças. Ao analisarmos cada uma dessas etapas, podemos verificar que correspondem ao mesmo percurso feito na pesquisa de campo apresentada no Capítulo 2:

- Levantamento e prática do repertório já conhecido;
- Levantamento e prática do repertório do entorno;
- Levantamento e prática do repertório de outros lugares e pessoas, e aprendizados sobre o diálogo entre as brincadeiras e outras manifestações populares;
- Estudo comparativo do material pesquisado;
- Sistematização do repertório;
- Elaboração, devolutiva e compartilhamento do aprendizado feito.

Primeiro momento – O que essas crianças já sabem?

Na expectativa de se construir uma base sólida para o aprendizado musical das crianças, a primeira etapa do trabalho se consistiu em levar a brincar e, a partir daí, conhecer o repertório que faz parte da vivência das crianças, isto é, o que já cantam e brincam. O resultado foi a confiança: ao se depararem com um educador que não estava ali somente para ensinar e que se interessava por aquilo que sabiam, não hesitaram em compartilhar absolutamente todo o repertório. Este passou a constituir o alicerce para as práticas de educação musical que ali se pretendia sedimentar.

O “Relatório diário de aula” referente à nossa prática com crianças e adolescentes entre 4 e 14 anos na Oca Escola Cultural apresenta o registro de quatro brincadeiras do repertório das crianças em uma única aula:

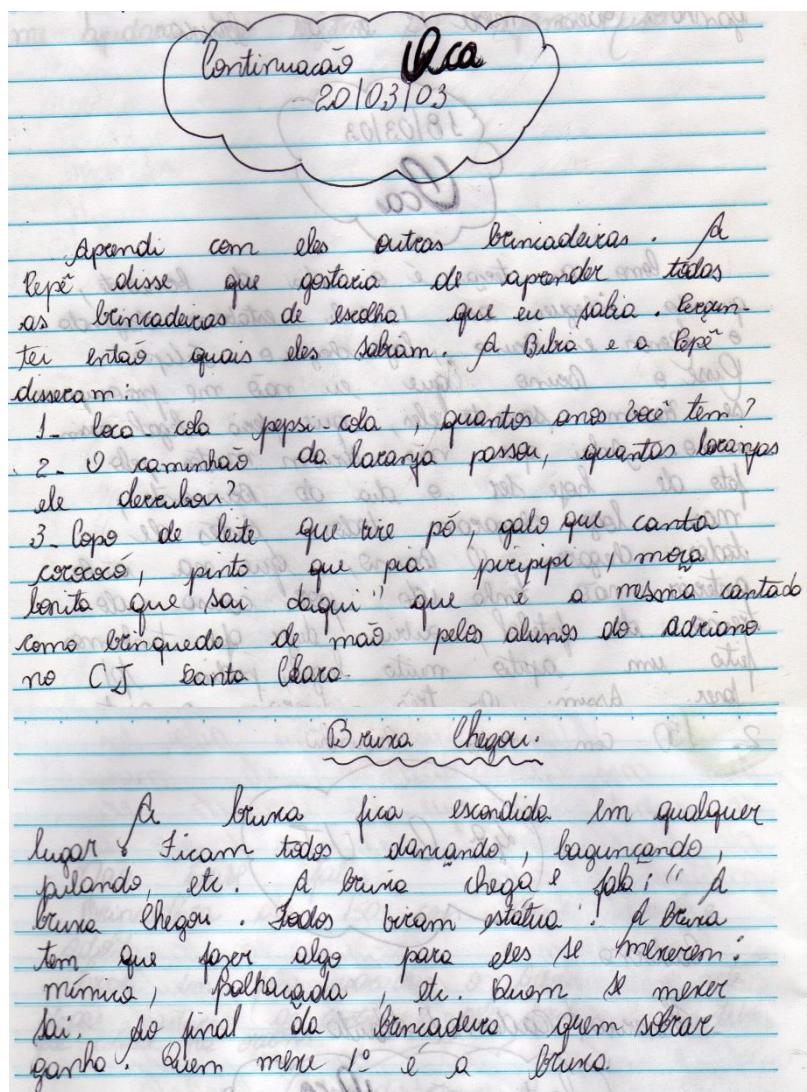


Fig. 180 – Relatório diário de aula, Lucilene Silva, 20/03/2003.
Fonte: Acervo Lucilene Silva.

Segundo momento – Como guardar esse conhecimento além da memória?

O segundo momento do trabalho é conscientizar as crianças da importância que tem aquilo que sabem e que há uma forma de registrar esse saber. A prática de registro do repertório foi inserida na dinâmica diária das atividades e feita de forma coletiva. A adoção de um caderno de registros diários disponibilizado em um ponto estratégico, ao qual todos tinham acesso, foi uma forma de garantir a participação da maioria e possibilitar que uns soubessem dos registros dos outros. Esses podiam ser feitos através da escrita, de desenhos ou símbolos.

Em nossa prática, a experiência de permitir que as crianças encontrassem as melhores formas de se expressarem para descrever suas brincadeiras surpreendeu-nos com soluções encontradas pelas crianças para grafar da melhor maneira os movimentos, textos, ritmos e melodias. Um exemplo é a solução encontrada pela aluna Haiesca Martins, 1989, para representar a posição dos pés na brincadeira de elástico que aprendeu com Erika, de 9 anos. Além dos movimentos, a aluna representou com clareza a relação do movimento com a divisão silábica da palavra, que se relaciona ao ritmo. Esses registros prepararam o terreno aonde se queria chegar posteriormente com relação aos registros musicais, ao mesmo tempo em que criou a memória desse grupo.

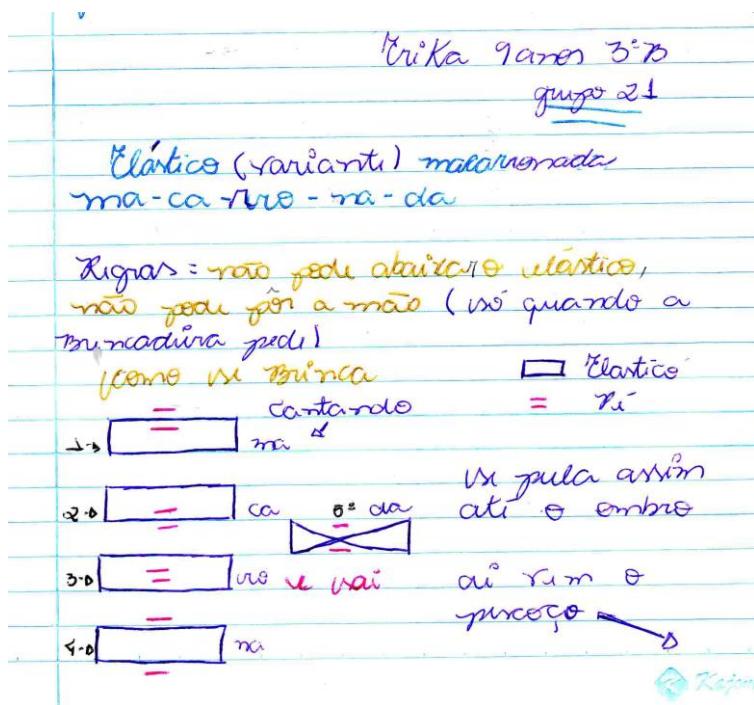


Fig. 181 – Registro da brincadeira de elástico “Macarronada” realizado em 2003 por Haiesca Martins, 1989.

Fonte: Caderno de registros coletivos, Oca Escola Cultural, 2003.

Terceiro momento – Do que as pessoas do meu entorno brincam ou já brincaram?

Depois de conhecer bem e praticar o repertório pertencente às crianças, com o objetivo de ampliá-lo com significado e de garantir os espaços de brincar além das instituições educativas, a ideia foi integrar as famílias na proposta de levar a brincar e registrar as brincadeiras de pais, mães, avós e bisavós das crianças. Esse registro foi feito de muitas formas: convite às famílias para brincarem junto com as crianças nas instituições; substituição das palestras nas reuniões de pais por encontros para brincar; encontros para brincar entre crianças, pais e avós em substituição às apresentações musicais de dia das mães, dia dos pais ou dia dos avós; encontros com babás; festivais de pipa, pião, bolinha de gude, cinco Marias, entre outras, que integraram crianças e pais; visitas às casas para o registro *in loco* e visitas a cidades onde nasceram pais e avós de alunos. Como numa pesquisa de campo em muitos lugares distintos, esse trabalho rende-nos um repertório variado, que se integrou às práticas com as crianças.

Quarto momento – A brincadeira pode entrar na dança?

As três primeiras fases do processo tiveram como objetivo constituir um repertório sólido e abrangente, preparando o solo para as próximas etapas. Seu estudo e organização possibilitaram levantar o material sonoro e identificar quais os demais exemplos musicais podiam ser acrescidos a ele.

Considerando que, em alguns lugares onde esta experiência foi desenvolvida, as crianças tinham contato com a dança, a capoeira e a percussão brasileira, com o objetivo de confirmar o diálogo entre a música da infância e a música tradicional brasileira, verificou-se no repertório os gêneros musicais que estavam ali contidos e, a partir daí, as brincadeiras entraram na dança, isto é, a música tradicional da infância passou a fazer parte do repertório executado nas aulas de dança e percussão.

Como desafio, levamos para as aulas de dança, além da música, a gestualidade e movimentos das brincadeiras. Esse desafio foi além das nossas expectativas, pois as crianças buscaram ultrapassar os seus próprios limites: dançar coco, frevo, maracatu nação e maracatu rural, brincar de roda, realizar brincadeira de mão, jogar capoeira, tocar tambor e pandeiro enquanto pulavam uma, duas, três, quatro ou até mais cordas, que batiam ao mesmo tempo; pular elástico no ritmo do coco; pular amarelinha no ritmo do caboclinho; entre muitas outras possibilidades. Esses desafios foram tomando forma de maneira muito integrada entre a música, a dança e a percussão e se transformaram num extraordinário resultado artístico que pode ser apreciado por muitos. A brincadeira literalmente entrou na dança e fizemos muitas descobertas relacionadas a essa música brincada.

Quinto momento – Como registrar essa música além dos textos e gestos?

Depois de tantas experimentações, o corpo tinha na memória os compassos, pulsos, melodias, ritmos, andamentos, dinâmicas e expressões de um repertório incrivelmente extenso. A experiência do registro já havia sinalizado a possibilidade de traduzir um movimento ou gesto através de símbolos, a relação das sílabas com o ritmo e a relação dos movimentos com os compassos. A prática do repertório através da brincadeira, da dança e da percussão havia marcado no corpo o pulso, os

compassos, os tempos fortes, ritmos anacrústicos e sincopas. Ou seja, na prática as crianças já tinham muito conhecimento sobre a música. O próximo passo foi decodificar cada um desses saberes e relacioná-los à escrita tradicional da música, com base nos exemplos musicais já conhecidos e experimentados pelas crianças, o que tornou o processo de leitura e escrita musical tão fácil, prazeroso e significativo quanto a brincadeira.

Sexto momento – Outras crianças podem brincar do que brincamos aqui? Podem aprender o que aprendemos aqui?

O desejo de que outras pessoas tomem consciência da importância do brincar, que outras crianças tenham a possibilidade de experimentar todo esse repertório, de que todas as crianças brasileiras tenham uma educação musical de qualidade e aprendam sobre a riqueza e diversidade da cultura brasileira levou-nos a buscar formas de compartilhar o repertório e a experiência. Isto vem sendo feito através de atividades continuadas com crianças em escolas públicas; formação continuada de professores de escolas públicas, particulares, universidades e organizações não governamentais; formação de jovens multiplicadores e publicações. Essas ações já sinalizam muitas práticas significativas que nos motivam a continuar fazendo, no desejo de que muita mais crianças brinquem e aprendam sobre a música e a infância do seu país.

Quais são os resultados?

O resultado de todo esse processo é uma educação musical de qualidade que possibilita às crianças o contato com a música e a cultura brasileira de diversas formas, o que certamente fará diferença nas escolhas que fizerem ao longo da vida. É uma educação musical consistente, na qual se aprende de fato música, leitura e escrita musical. Enfim, é uma educação musical que dá à música seu real valor; forma ouvintes, espectadores e educadores; possibilita à criança o contato com música de qualidade; de forma continuada se insere na educação formal e não formal; utiliza a voz como instrumento principal ; possibilita o fazer coletivo da música; utiliza a música tradicional da infância e a música brasileira como matérias-primas.

Isso nos encoraja continuar. A ação é apenas um gesto entre os muitos que precisam ser feitos em prol de uma melhor qualidade na educação musical brasileira e na inserção da música e cultura brasileira nos currículos. Seguimos assim dando as mãos àqueles que, como nós, acreditam ser possível.



Fig. 182 – “Copo de leite”, Oca Escola Cultural, 2013.

Foto: Rinaldo Martinucci.

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural.



Fig. 183 – “Seu mourão da Cruz”, Oca Escola Cultural, 2014.

Foto: Rinaldo Martinucci.

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural.



Fig. 184 – “A corrente que pega a gente” Oca Escola Cultural, 2015.

Foto: Rinaldo Martinucci.

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural.



Fig. 185 – “Dona mariquinha”, Oca Escola Cultural, 2014.

Foto: Rinaldo Martinucci.

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural.



Fig. 186 – “O porquinho foi pra escola”, Oca Escola Cultural, 2013.

Foto: Rinaldo Martinucci

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural



Fig. 187 e 188 – Aula de percussão brasileira com crianças da Oca Escola Cultural,

Carapicuíba – SP, 2015.

Foto: Rinaldo Martinucci

Fonte: Acervo Oca Escola Cultural



Fig. 189 e 190 – Aula de leitura e escrita musical com crianças da Oca Escola Cultural, Carapicuíba – SP, 2015.
Foto: Rinaldo Martinucci
Fonte: Acervo Oca Escola Cultural



Fig. 191 e 192 – Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP.
Foto: Rinaldo Martinucci, 2015.
Fonte: Acervo Casa Redonda Centro de Estudos.



Fig. 193, 194 e 195 – Brincadeiras com música na escola Casa Redonda, Carapicuíba – SP, 2015.

Foto: Rinaldo Martinucci
Fonte: Acervo Casa Redonda Centro de Estudos

REFERÊNCIAS

- ALBISSETTI, César; VENTURELLI, Angelo Jayme. *Enciclopédia Bororo*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1962, 1v.
- ALTMAN, Raquel Zumbano. *Brincando na História*. In PRIORE, Mary de(Org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Progresso Editorial, 1948.
- ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ARAÚJO, Alceu Maynard Araújo. *Cem melodias folclóricas*. São Paulo: Ricordi, 1957.
- _____. *Folclore nacional*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- BARTÓK, Béla; KODÁLY, Zoltán. *Gyermekjátékok*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1951.
- _____. *Escritos sobre música popular*. Melo: México, 1987.
- BLACKING, John. *Venda children's songs, a study in ethnomusicological analysis*. Chicago: University of Chicago, 1967.
- BRAGA, Henrique Rosa Fernandes. *Peculiaridades rítmicas e melódicas do cancioneiro infantil brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.
- _____. *Cancioneiro folclórico infantil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.
- BRINCAR. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 2000.

_____. *História dos nossos gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Mouros, franceses e judeus, três presenças no Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Made in África*. São Paulo: Global, 2001.

DELLA MONICA, Laura. *Rosa amarela*. São Paulo: Marcelo Tupinambá, 1967.

FERNANDES, Florestan. As “trocínhas” do Bom Retiro. São Paulo: Revista do Arquivo Municipal, 1947.

FREIRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, Univer Cidade, 2000.

_____. *Modos de homem e modas de mulher*. São Paulo: Global, 2009.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

GROOS, Karl. *The Paly of man*. New York: D.Appleton and Campany, 1901.

HERSKOVITS, J. Melville. *Antropologia cultural*. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

HEYLEN, Jacqueline. *Parlenda: riqueza folclórica*. São Paulo: Hucitec, 1987.

HORTÉLIO, Lydia. *Música tradicional da infância / Música da cultura infantil no Brasil*. Salvador/BA, julho /2012.. Artigo não publicado.

_____. *De onde vem aquela menina?* Jornal Fura Bolo. São Paulo, Outubro/Novembro 2002. ano 2, n. 11. Ponto de Vista.

_____. *Criança, natureza, cultura infantil*. Jornal Tema Livre. Bahia, julho 2002, anoV, n.53, Instituto Anísio Teixeira, SECBA/Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia.

_____. *Abra a roda Tindôlê lê...* São Paulo: Brincante, 2002. 1 CD. Acompanha livreto.

_____. *Ô, Bela Alice...* Salvador: Casa das Cinco Pedrinhas, 2004. 1 CD. Acompanha livreto.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

IKEDA, Alberto. *Entrevista Alberto Ikeda*. In: FERNANDES, Iveta Maria B. A. Mogi das Cruzes: Secretaria Municipal de Educação, 2012.

JACUTINGA. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNG, Karl; KERÉNYI, Karl. *A criança divina, uma introdução à essência da mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

LIMA, Augusto Cesar Pires de. *Jogos e canções infantis*. Porto: Moderna, 1918.

LIMA, Fernando de Castro Pires de; LIMA, Joaquim Alberto Pires de. *Nossa Senhora de Portugal*. Porto: Domingos Barreira, 1947.

_____. *Cantares do Minho*. Porto: Domingos Barreira, 1937-1942.

LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

_____. “Ai! Eu entrei na roda...”, cinquenta rodas infantis brasileiras. São Paulo: Casa Wagner, 1947.

_____. *ABECÊ do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972.

MEIRELES, Cecília. *Infância e folclore*. Rio de Janeiro: A Manhã, 31 de janeiro de 1942 a 3 de março de 1943.

MEDINA, Avelino. *De marré o que?* Cantada por muitos, conhecida por poucos: o que é ser “pobre de marrédeci?”. Rio de Janeiro: Revista de História, 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/de-marre-o-que>. Acesso em: 2 set. 2015.

MELLO, Veríssimo de. *Folclore infantil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1985.

MELO, Guilherme. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

_____. *Rondas infantis brasileiras*. In. São Paulo: Revista do Arquivo Municipal, 1953.

NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de. *Cancioneiro de músicas populares*. Porto: Occidental, 1893 1v, 1895 2v.

NOVAES, Iris Costa. *Brincando de roda*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

PAZ, Ermelinda. *500 canções brasileiras*. Brasília: Musimed, 2010.

PEDREIRA, Esther. *Folclore musicado da Bahia*. Salvador: FUNCEB/EGBA, 1978.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo, danças populares*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.1916.

PLATH, Oreste. *Origen y folclor de los juegos en Chile*. Santiago de Chile: Grijalbo, 1998.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REZENDE, Angélica. *Nossos avós cantavam e cantam*. Belo Horizonte: Carneiro & Cia, 1957.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ROSETTI, A. *Introdução à fonética*. Sintra, Portugal: Europa América, 1974.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Lucilene. *Eu vi as três meninas, música tradicional da infância na Aldeia de Carapicuíba*. Carapicuíba: Zerinho ou Um, 2014.

_____. *Brincadeiras para crianças de todo o mundo*. São Paulo: 3D3, 2007.

_____. *Música tradicional da infância* in *A música na Escola*. São Paulo: 3D3, 2012.

SINZIG, Pedro(Frei). *O Brasil cantando*. Petrópolis: Vozes, 1938.

STEINBERG Shirley R; KINCHELOE, Joe. *Cultura infantil, a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista, composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

WINNICOTT, Donald Wood. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede. Rio de Janeiro: Imago, 1975.