

# As *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos: uma análise à luz das relações transtextuais de Gérard Genette<sup>1</sup>

Juliana Wady<sup>2</sup>

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa  
juliana\_wady@hotmail.com

Resumo: As *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos são um conjunto de dezesseis pequenas peças caracterizadas pela citação de melodias do cancionário folclórico infantil brasileiro. Apesar da curta duração que apresentam, as *Cirandas* se tornaram um caso significativo no repertório pianístico villalobiano pela relação complexa e intrincada que se interpõe entre a citação de cantigas folclóricas infantis e o entorno criativo que as envolve e modifica estrutural e simbolicamente. Procurar compreender toda esta relação dialógica que se manifesta inclusive no título, uma vez que o título de cada uma das *Cirandas* é o mesmo que o das respectivas cantigas citadas, é reconhecer os diversos textos musicais que se interlaçam e caminham por linhas tênues entre citação e criação. Assim, com objetivo de refletir e compreender estes vínculos o presente artigo pretende articular as *Cirandas* com o conceito de transtextualidade definido por Gérard Genette (1982) em sua obra intitulada *Palimpsestes: La littérature au second degré*, incidindo em três das cinco práticas transtextuais definidas pelo autor – paratextualidade, intertextualidade e hipertextualidade.

Palavras-chave: Transtextualidade, Intertextualidade, *Cirandas*, Heitor Villa-Lobos, Gérard Genette.

## ***Cirandas* by Heitor Villa-Lobos: an Analysis from the Transtextual Relations of Gérard Genette**

Abstract: *Cirandas* by Heitor Villa-Lobos form a set of sixteen small pieces based on the quotation of Brazilian children's songs. Despite their short duration, *Cirandas* have become a significant case in Villa-Lobos's piano repertoire because of the complex and intricate relationship between the quotation of children's songs and the creative environment that surrounds and modifies them structurally and symbolically. For understanding this dialogic relationship, we need to recognize that the different musical texts of *Cirandas* are mixed, blurring the definitions of citation and creation. Therefore, to understand and reflect about these associations, in this paper we intend to articulate the *Cirandas* with the concept of transtextuality defined by Gérard Genette (1982) in his work: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Among the five types of transtextuality defined by the author, we will approach three of them - paratextuality, intertextuality and hypertextuality - relating them to the musical texts of *Cirandas*.

Keywords: Transtextuality, Intertextuality, *Cirandas*, Heitor Villa-Lobos, Gérard Genette.

## **Introdução**

A utilização de recursos pertencentes ao universo infantil se manifesta de forma enfática nas *Cirandas* (1926) de Villa-Lobos, dentre outras peças do compositor. O título de cada uma das pequenas peças que formam o conjunto para piano e o tema folclórico nelas citado denotam, de imediato, uma associação a este cenário. Porém, nas *Cirandas*, o tratamento concedido ao

---

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado parcial da dissertação de mestrado do autor e foi comunicado no Encontro de Investigação em Música 2021, Coimbra – Portugal.

<sup>2</sup> Bolsista de doutorado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

“infantil”, isto é, ao entorno musical criativo que envolve a infância impressa nas citações de melodias folclóricas é o que torna este conjunto um caso particularmente significativo. Assim, numa relação dialógica entre folclore e criação, o compositor brasileiro reescreve as citações explorando-as estrutural e simbolicamente.

A partir desta perspectiva, neste artigo procura-se compreender o vínculo intrincado que se edifica entre os diferentes textos, musicais e não só, que integram as *Cirandas*. Aplicando à música uma taxonomia concebida em primeiro plano para a literatura, abordar-se-á a relação entre as *Cirandas* e o seu entorno à luz da concepção de transtextualidade definida por Gérard Genette (1982). Inicialmente explorado por Kristeva, o termo intertextualidade denota as relações, mais ou menos evidentes, que se podem estabelecer entre, pelo menos, dois textos distintos. Pouco mais de dez anos depois, em sua obra intitulada *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Genette (1982) amplia o conceito do termo e reformula a sua nomenclatura passando a denominá-lo transtextualidade. Na concepção do teórico francês, a transtextualidade abarca cinco tipos de práticas textuais – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade – das quais, para análise proposta neste trabalho, abordar-se-á a paratextualidade, a intertextualidade e a hipertextualidade.

De forma a colocar em prática tal proposta, este artigo está dividido em três sessões centrais: na primeira aborda-se a dimensão paratextual, com uma análise sobre o título do conjunto e sobre o título de cada uma das peças; em seguida, na segunda, explora-se a interação entre melodia folclórica e o seu entorno, discutindo sobre esta relação através dos conceitos de intertextualidade e de hipertextualidade e, por fim, apresenta-se uma seção conclusiva onde se reflete sobre a aplicação do conceito de transtextualidade nas *Cirandas* como um caso específico e, de uma forma mais geral, discute-se a eficácia desta aplicação para estudo de outras relações no panorama musical.

## **Dimensão paratextual: a interação entre texto literário e texto musical**

A paratextualidade, um dos cinco casos de transtextualidade estipulados por Genette, refere-se à

relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes

um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2006, p. 9-10).

No caso das *Cirandas*, a dimensão paratextual está essencialmente presente nos títulos e subtítulos das pequenas peças. Esta dimensão estabelece-se em dois níveis: o primeiro referente aos títulos de cada peça que são, por sua vez, condizentes com os dos temas folclóricos citados. O segundo, relaciona-se com a designação do título “Ciranda” para o conjunto e com o que tal denominação pode significar.

Na primeira dimensão, referente aos títulos que compõem as *Cirandas*, a afinidade da paratextualidade com a obra musical é clara na medida em que cada uma das dezesseis peças recebe como título o nome da canção folclórica aludida. A atuação e, assim, a importância do paratexto neste cenário reside no fato de que, apesar da utilização de uma técnica de inserção,<sup>3</sup> como definida por Salles (2018, p. 251), e, por conseguinte, das transformações e/ou ressignificações que conferem diferentes caracteres aos temas infantis, o folclore infantil permanece como protagonista, assinalado e evidenciado através do título. Assim, a dicotomia entre a afirmação do tema folclórico e a ressignificação do mesmo é também fundamentada e legitimada através da dimensão paratextual: ao intitular as peças com o nome referente às canções infantis, Villa-Lobos atribui ao tema folclórico maior centralidade, mesmo que, na prática, tal tema esteja “imerso” em um entorno que o “descaracterize”, ou melhor, que o ressignifique.

O segundo nível, relaciona-se com a escolha do compositor de denominar o conjunto de peças para piano como *Cirandas*, apesar de nem todos os temas populares apresentados serem o que entendemos como ciranda na acepção de dança de roda infantil, conforme consta na tabela 1.

Tabela 1 – Classificação dos temas folclóricos das *Cirandas*

<b>Tema Folclórico</b>	<b>Classificação</b>	<b>Fonte</b>
<b>1 Terezinha de Jesus</b>	Roda de escolha	Silva (2016, p. 165)
<b>2 A Condessa</b>	Canção de roda	Mello (1908, p. 82)

<sup>3</sup> Ao abordar as técnicas composicionais de Villa-Lobos, Paulo Salles (2018, p. 248) define a técnica de inserção como uma “técnica em que a canção folclórica é mais ou menos adaptada de modo a se adequar a um ambiente completamente inusitado, muitas vezes organizado de maneira não tonal”. Tal recurso é amplamente utilizado nas *Cirandas*.

		Lopes-Graça e Giacometti (1981, p. 20) <sup>4</sup> Silva (2016, p. 44) <sup>5</sup>
<b>3 Senhora Dona Sancha</b>	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009a, p. 103)
<b>4 O cravo brigou com a rosa</b>	Canção de roda	Silva (2016, p. 165) <sup>6</sup>
<b>4.1 Sapo Jururu</b>	Acalanto	Silva (2016, p. 165) <sup>7</sup>
<b>5 Pobre Cega</b>	?	
<b>6 Passa, passa gavião</b>	Movimentação específica <sup>8</sup>	Silva (2016, p. 163)
<b>7 Xô, xô passarinho</b>	Cantinelas de berço <sup>9</sup>	Vetromilla (2010, p. 59)
<b>8 Vamos atrás da Serra Calunga</b>	Jogo de perguntas e respostas (Parlenda)	Villa-Lobos (2009c, p. 69-70) <sup>10</sup>
<b>9 Fui no tororó</b>	Roda de escolha	Silva (2016, p. 163)
<b>10 O pintor de Cannahy</b>	Cantiga de roda <sup>11</sup>	Villa-Lobos (2009c, p. 89)
<b>11 Nesta rua, nesta rua</b>	?	
<b>12 Olha o passarinho Dominé</b>	Dança canção	Villa-Lobos (2009b, p. 112)
<b>13 À procura de uma agulha</b>	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009a, p. 93) <sup>12</sup>

<sup>4</sup> Com o título “Ó Condessa, condessinha”.

<sup>5</sup> Com o título “Ó Condessa, condessinha”.

<sup>6</sup> Com o título “O cravo e a rosa”.

<sup>7</sup> Com o título “Sapo cururu”.

<sup>8</sup> Lucilene da Silva (2016) apresenta uma extensa e rigorosa pesquisa em sua dissertação sobre a “música tradicional na infância”. Dentre outras fontes, a autora utiliza como base “pesquisas de campo realizadas entre 1998 e 2015 em cerca de cento e cinquenta e dois municípios brasileiros” com a intenção de “organizar, catalogar, classificar e sistematizar um variado repertório da música tradicional da infância brasileira” (Silva 2016). Porém, no caso do tema folclórico *Passa, passa Gavião*, Silva (2016) não oferece mais detalhes sobre a classificação proposta. No entanto, Tygel (2014, p. 326) fornece uma descrição da brincadeira e da possível representação desta a partir de Villa-Lobos: “Na brincadeira infantil homônima, uma criança literalmente passa por entre as mãos cruzadas de outras duas, que estão levantadas para o alto. Na peça, o tema da canção é apresentado acompanhado de figurações escalares em graus conjuntos, talvez em alusão ao movimento de ida e volta da criança entre um lado e o outro da ponte feita pelas mãos cruzadas de suas colegas”.

<sup>9</sup> Vetromilla (2010, p. 59) faz referência à classificação de Mello (1908) em *A Música no Brasil*.

<sup>10</sup> Com o título “Vamos Atrás da Serra, ó Calunga!”.

<sup>11</sup> De acordo com as notas editoriais sobre o arranjo presente no *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 2009c, p. 89), na *Coleção Mário de Andrade*, localizada na Biblioteca Pública de São Paulo, constam duas melodias – intituladas “O bom pintor” – das quais a segunda estaria inserida nesta *Ciranda*. Por isso, conforme consta no *Guia Prático* (VILLA-LOBOS, 2009c, p. 89), Mário de Andrade caracteriza esta melodia como “cantiga de roda”.

<sup>12</sup> Com o título “A Agulha”.

<b>14 A canoa virou</b>	Roda de escolha	Silva (2016, p. 165)
<b>15 Que lindos olhos</b>	Canção e brinquedo de roda	Villa-Lobos (2009c)
<b>16 Có-có-có</b>	?	

Fonte: “Elaboração Própria”.

Assim, a fim de refletir sobre a relação que impõe entre este título e as pequenas peças, é imprescindível enquadrarmos a composição das *Cirandas* na efervescência modernista-nacionalista que circundava o meio artístico brasileiro na década de 1920. Isso, nas palavras Elizabeth Travassos (2003, p. 9) “significa dedicar atenção especial a Mário de Andrade”. Além de seu possível incentivo para a composição das *Cirandas*, a relação que Mário de Andrade estabelece entre a utilização do folclore na composição erudita e a construção de uma identidade nacional brasileira é essencial para a compreensão do cenário musical da época, incluindo a produção de Villa-Lobos. Também se torna válido lembrar o impacto da primeira viagem do compositor brasileiro a Paris (entre 1923-1924). Nas palavras do poeta Manuel Bandeira (1924 *apud* ALMEIDA, 2014, p. 171-173) “Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos”. Por isso, é também a partir deste contato com o estrangeiro que o compositor se afirma com veemência como criador de um Brasil imaginado.

Por outro lado, está a relação intensa de Villa-Lobos com a temática infantil expressada com recorrência nas suas obras desde o início da década de 1910 (LAGO, 2003). Este universo, por sua vez, contacta não necessariamente com o panorama artístico da época, mas com o político. Isto é, neste contexto, é preciso considerar o papel de Villa-Lobos como educador durante parte do Governo Vargas e compreender a sua visão da criança como parte de um “futuro promissor” da nação que seria alcançado através de uma educação musical baseada em ideais nacionalistas. Apesar de posterior em relação à composição das *Cirandas*, esta manifestação ativa, e também política, da valorização da criança parece ser fruto de uma construção gradual diversa ilustrada na própria obra do compositor.

Portanto, considerando este contexto, o título *Cirandas* pode ser compreendido a partir de uma dupla perspectiva: primeiramente contactando de forma muito explícita com o universo infantil, sendo que esta manifestação, no Brasil, é comumente associada à dança de roda infantil (apesar das várias problemáticas que advém desta concepção simplista); em segundo, ressaltando a ideia de brasilidade uma vez que a mesma é popularmente afirmada como um gênero brasileiro. Como esclarece Salles (2018, p. 248): “Embora provavelmente a maior parte

dessas cantigas brasileiras tenha sido trazida de outras culturas, mesmo assim, os brasileiros as compartilham e reconhecem como signos autênticos de identidade nacional”.

Quanto à origem etimológica de “ciranda”, esta pode estar na palavra espanhola, “zaranda”, que designa um utensílio de peneirar farinha, e/ou no vocábulo árabe “çarand”, que “significa encadear, enlaçar, tecer uma coisa” (CALLENDER, 2013, p. 121). De acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 267), a ciranda define-se como uma “dança infantil de roda vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal, onde é bailado de adultos. Samba rural no Estado do Rio de Janeiro (Parati) e também dança paulista de adultos, terminando o baile rural do fandango”. Entretanto, torna-se válido reiterar que diante da dimensão geográfica do Brasil a ciranda ganha contornos regionais variados. Nesse sentido, já na segunda edição do mesmo dicionário, o território de expressão da ciranda é expandido com uma menção ao estado de Pernambuco: “em Pernambuco, a ciranda de roda é dança de adultos” (CASCUDO, 2001, p. 141).

Edna Farias em sua tese intitulada “Creative Treatment of Folk Melodies in Selected *Cirandinhas* and *Cirandas* of Heitor Villa-Lobos” (2015), assume que a versão mais popularizada de tal manifestação cultural é, provavelmente, a do estado de Pernambuco.<sup>13</sup> Nesta, o líder denominado “Mestre-cirandeiro” conduz a ciranda, composta de estrofes e refrão, do centro da roda (FARIAS, 2015). Déborah Callender (2013), por sua vez, ao retomar as conotações atribuídas à ciranda no século XX, inicia o seu artigo afirmando que “muito pouco se estudou no Brasil sobre a ciranda” (CALLENDER, 2013, p. 115). A mesma autora, a partir da investigação de Jaime Diniz (1960) e Evandro Rabello (1979) (pioneiros no estudo sistematizado da ciranda em Pernambuco), discute a respeito da circunscrição da ciranda à dança de roda infantil, referindo-se a folcloristas como Renato Almeida e Mário de Andrade (CALLENDER, 2013, p. 121). Este último, por sua vez, em *Música, doce música* (1934), expressa a sua concepção de ciranda, a qual poderia ser relevante para o próprio Villa-Lobos dada a sua proximidade com o compositor e a sua possível intervenção na criação das *Cirandas*. O autor enfatiza a relação entre Brasil e Portugal que se expressa, justamente, através da

---

<sup>13</sup> Villa-Lobos faz menção a Pernambuco e, provavelmente, à ciranda pernambucana, através de sua obra intitulada *Ciranda das sete notas* (1934) (única outra obra do compositor, com exceção das *Cirandas* e *Cirandinhas*, com referência direta à ciranda no título principal). De acordo com as observações presentes no catálogo do compositor (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), nesta obra Villa-Lobos explora um “tema popular de Pernambuco, recolhido por Ceição B. Barreto”.

“ciranda”, e define o gênero como “roda exclusivamente infantil e geralmente cantada como uma estrofe e refrão” (ANDRADE, 1934, p. 108).<sup>14</sup>

Como referido anteriormente, ao intitular “ciranda” o seu conjunto para piano, Villa-Lobos evoca o universo infantil ao mesmo tempo que ressalta a ideia de brasilidade. Porém, como se constata, o conceito de ciranda enquanto dança e/ou cantiga de roda pode ser amplo e pouco claro, tornando-se difícil estabelecer um ponto comum entre estas manifestações no Brasil e precisar suas características – com exceção do consenso sobre o seu caráter de dança circular. Contudo, neste caso, a importância do conceito atribuído ao termo “ciranda”, mais do que residir na definição exata de sua significação, encontra-se na acepção e no sentido dado por Villa-Lobos aquando da sua utilização. Em relação aos temas folclóricos que compõem as *Cirandas*, é certo que nem todas as brincadeiras que envolvem as respectivas cantigas são necessariamente executadas em roda. Assim, compreende-se que a finalidade seria contactar com uma ideia pré-concebida de ciranda partilhada, em parte, por Mário de Andrade, evidenciando o caráter infantil e nacionalista que permeia as pequenas peças.

Neste segundo nível – referente ao título “*Cirandas*” –, a dimensão paratextual que envolve o título do conjunto para piano, além de evidenciar o caráter nacional, aponta para a criação de uma expectativa por parte do público, na qual o compositor se aproximaria da ideia padronizada, se assim quisermos, de infância. Porém, o destaque que é dado a este universo, por meio da inserção do tema folclórico por exemplo, é revertido num cenário de distorção e complexidade que foge ao caráter real das canções folclóricas infantis afastando-se do retrato, por vezes idealizado, do “ser criança”.

A partir desta perspectiva, é possível estabelecer uma breve comparação entre os títulos das *Cirandas* (1926) e das *Cirandinhas* (1925) tendo em conta o tratamento diverso concedido às citações folclóricas em ambas as obras. Nesta analogia paratextual, constata-se imediatamente a escolha da utilização do diminutivo para o segundo conjunto. As *Cirandinhas* são constituídas por doze peças para piano, as quais contêm a citação de um tema folclórico infantil, sendo oito deles comuns às *Cirandas*. De acordo com Farias (2015, p. 28) as *Cirandinhas* apresentam um tratamento mais didático e de intuito pedagógico, sendo menos

---

<sup>14</sup> Apesar de circunscrever a ciranda ao cenário da cantiga de roda infantil, Mário de Andrade reconhece as relações desta com outras manifestações brasileiras, especialmente o coco. Tal associação é assumida pelo autor em *Danças dramáticas do Brasil*, onde o mesmo define o coco como uma espécie de ciranda ainda que “deformadíssima, ou antes reformadíssima” (ANDRADE, 1959, p. 41).

complexas em estrutura, técnica e estilo do que as *Cirandas*. Nesse sentido, a autora ainda argumenta que

[...] Villa-Lobos's *Cirandinhas* reflect his love of children and commitment to music education. During his travels to the Brazilian countryside, Villa-Lobos had observed children performing the folk music of their regions. He decided to transform some of the melodies he had collected into attractive piano arrangements so children could play familiar music while also developing technique and musicianship (FARIAS, 2015, p. 26).

A partir desta comparação torna-se relevante considerar a diferenciação dos títulos de cada uma das peças não só como forma de assinalar uma diferença técnica entre as mesmas, mas também distinguindo o caráter de cada uma. A exclusão do diminutivo nas *Cirandas* também aponta para um tratamento do tema folclórico que “cresceu” em complexidade técnica, estrutural, estilística e simbólica, fazendo das *Cirandas* uma espécie de brincadeira pianística de nível mais avançado. Apesar da associação paratextual com as *Cirandinhas* apresentar uma noção de “evolução” e até “adultização”, a relação do infantil com a concepção de ciranda anteriormente discutida não se invalida. Ao contrário, torna-se importante nesta reflexão evidenciar a possibilidade de diálogo entre a ênfase no cenário infantil e a complexificação da interação do material folclórico com a criação villalobiana considerando o retrato desta infância multifacetado e abrangente.

Assim, apesar da conotação evocada imediatamente pelas citações folclóricas e pelo próprio caráter de brincadeira que estas reiteram, nas *Cirandas*, o sentido da infância pode passar a abranger os seus dramas e medos. Mário de Andrade (1939), numa reflexão que engloba peças de Debussy, Schumann e Mussorgsky sobre este estágio da vida, conclui que é na obra de Villa-Lobos que a criança ganha o seu retrato mais fiel e completo.

O grande compositor brasileiro foi realmente o único dos compositores que até agora nos deu a história da criança. E se lhe descreveu sorridentemente as felicidades e lhe interpretou gravemente o trágico psicológico, na série incomparável das “*Cirandas*”, fundiu inventivamente a graça e o drama, pelas formas bipartidas em que a primeira parte intensamente dramática se continua por uma segunda, florida, pelas nossas cantigas de roda que são das mais belas do mundo (ANDRADE, 1939, p. 4-5).

A reflexão sobre a dimensão paratextual aqui proposta pretendeu compreender como os títulos que compõem as *Cirandas* se relacionam com as pequenas peças seja no que concerne ao seu conteúdo e/ou ao seu contexto. O diálogo entre a ênfase na figura da criança e a valorização do folclore de cunho nacionalista manifesta-se também na escolha destes títulos evidenciando, por isso, o vínculo quase paradoxal entre a transcrição literal do tema infantil e a criação villalobiana que o ressignifica. Ainda assim, mesmo no que diz respeito às *Cirandas*,



a análise da dimensão paratextual não se esgota neste artigo, podendo colocar em evidência outros tipos “sinais acessórios” (GENETTE, 2006, p. 9) que não somente os títulos das pequenas peças.

## 57 **Inter e hipertextualidade: um olhar para a relação entre a melodia folclórica e o entorno villalobiano**

Para além da dimensão paratextual, a inserção das melodias folclóricas constitui, por si só, um caso de transtextualidade. As ditas melodias estão presentes em cada uma das *Cirandas* e tratar das relações transtextuais que permeiam a utilização e a exploração de tais melodias pode levantar diferentes hipóteses. Assim, para discutir estas possibilidades nas *Cirandas*, além de uma análise estrutural, alguns discursos serão aqui referidos de forma a complementar estas associações, sejam elas inter, hipertextuais.

A intertextualidade pode ser, neste caso em concreto, o tipo de transtextualidade mais evidente num primeiro plano e é definida por Genette (2006, p. 8) como uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. Esta prática textual verifica-se nas *Cirandas* na medida em que cada uma das pequenas peças apresenta a citação de, pelo menos, um outro texto: a melodia folclórica infantil.

Ao referir-se à prática da citação na literatura, Genette (2006, p. 8) qualifica-a como a “forma mais explícita e mais literal” podendo ser representada “com aspas, com ou sem referência precisa”. No caso da música, essa discussão torna-se mais complexa na medida em que qualquer possível conclusão se confronta com a noção de “texto”, ou ainda, de “texto musical”. Apesar de parecer, à primeira vista, simplista, dado que “texto musical” pode se referir a uma obra específica, o fato da música ser construída a partir de diferentes dimensões – melodia, harmonia, ritmo, etc. – torna a questão menos clara. A fim de ampliar o sentido de tal vocábulo, “texto”, que comumente se vê restrito à esfera literária, Paulo Ferreira de Castro (2015) propõe uma releitura do termo através de um regaste etimológico da palavra. Derivada do latim, *textus*, e do verbo *tecer* (*texere*, em latim), o termo refere-se ao conceito de tecido, entrelaçado de fios, à textura. Nesse sentido, o autor argumenta em prol da ideia de complexidade que o próprio termo “texto” pode vir a abarcar: “The conceptual figure of the text has, in my view, the additional advantage of emphasizing the complex, multi-layered nature of cultural practices, even as it refocuses attention away from a reductionist construction of

meaning based on the atomistic model of the sign” (CASTRO, 2015, p. 89). Assim, a noção de “texto”, não circunscrita à escrita, pode abranger o complexo emaranhado das práticas culturais, inclusive da música, compreendendo as diferentes esferas que a compõem.

Se a melodia de determinada cantiga folclórica, e somente ela, for considerada como texto musical, considerar-se-ia um caso de intertextualidade em cada uma das *Cirandas* – uma vez que as dezesseis peças conservam as melodias folclóricas infantis quase integralmente e como sendo reconhecíveis aos ouvidos do público. Essa relação, que se estabelece a partir da ideia de inserção da melodia folclórica noutra contexto, se confirma em relatos significativos sobre as *Cirandas*. Entre eles, está o de Paulo Salles (2009) que aborda as *Cirandas* e sua relação com o material folclórico através da ideia de camadas texturais. Tal acepção considera a melodia da cantiga como uma destas camadas inserida, das mais variadas formas, em um cenário que abrange sobreposições e contraposições. Como reitera Salles (2009, p. 83) “sua técnica [de Villa-Lobos] de justaposição de camadas está estabelecida, e as *Cirandas* são uma espécie de estudo da concatenação de *ostinati* sobre e entre os quais as melodias folclóricas são inseridas”.

Outro exemplo está na primeira gravação integral das *Cirandas* feita pelo pianista Joseph Battista que contou ainda com as indicações interpretativas do próprio Villa-Lobos. As ideias do pianista norte-americano também corroboram com a tese que enfatiza o recurso à intertextualidade nas *Cirandas*. O autor defende que a incorporação do tema folclórico constitui a base para uma criação individual e imersa no universo brasileiro:

O tema serve a uma função, não diferente das melodias corais, nos prelúdios corais de Bach; eles fornecem a trama e a textura da intrincada elaboração com a qual o autor os urde. Ocasionalmente, no entanto, o tratamento dos temas é equilibrado com a maior liberdade. E o compositor combina com frequência suas canções folclóricas, ou a elas opõe, amavelmente, melodias idiomáticas de sua própria autoria. As peças são usualmente breves, às vezes quase resumidas, mas captam com maravilhosa vivacidade os aspectos e os sons brasileiros: as savanas e as selvas, as úmidas plantações e o intenso carnaval das ruas. A partitura para piano é espantosa: rica, idiomática, controlada e, ainda, audaciosamente intrépida (BATTISTA, 1953 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 33).

No que concerne à perspectiva do próprio Villa-Lobos sobre a forma como as *Cirandas* se relacionam com as cantigas folclóricas, o compositor apresenta uma classificação de suas próprias obras com base no tipo de exploração do elemento folclórico. Registrada por Adhemar Alves da Nóbrega (1971, p. 20-25 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 22-23), a partir das palavras do próprio Villa-Lobos, tal classificação consiste na divisão das suas composições em cinco grupos, dos quais as *Cirandas* se encontram no segundo: conjunto de peças com “alguma interferência folclórica direta” (NÓBREGA 1971, p. 20-25 *apud* VETROMILLA, 2010, p. 22-

23). Legitimada pelo próprio compositor, tal “interferência direta”, no caso das *Cirandas*, corrobora com a leitura intertextual inicialmente proposta.

No entanto, é consenso que as *Cirandas* de Villa-Lobos não consistem numa harmonização de cantigas infantis, antes, exploram tais temas de forma mais complexa. O material musical que envolve o tema folclórico adquire uma dupla função: por um lado, descontextualiza a melodia, inserindo-a num novo cenário, por outro, recontextualiza-a, construindo de múltiplas formas um “entorno villalobiano” que, por sua vez, propõe uma releitura da melodia folclórica. Assim, é este complexo diálogo entre melodia e entorno que pode tornar insuficiente a intertextualidade como único recurso textual considerado na análise das *Cirandas*. Antes de uma reflexão a partir de exemplos práticos, mais uma vez recorre-se aos relatos como forma de compreender este vínculo intrincado.

O musicólogo Renato Almeida (1928, p. 1), a propósito de uma conferência na embaixada americana cujo um trecho foi publicado no jornal *O Paiz*, expõe o modo como compreende a relação de Villa-Lobos com o folclore fazendo referência às *Cirandas*:

[Villa-Lobos] Trata os motivos populares, a exemplo das cirandas, ou dos choros, ou da Prôle do bebê, não a maneira da musica temática, que é uma restrição, mas criando um ambiente sonoro, do qual emerge a cantiga, para se perder depois no tumulto indefinível que a contorna. [...] Villa-Lobos, porém, não se tem deixado comprometer no folclore e a sua música, para brasileira, não precisa dessa limitação (ALMEIDA, 1928, p. 1).

Neste mesmo ano, o discurso do musicólogo cubano Alejo Carpentier sobre a interpretação do pianista Tomás Terán, em Paris, ressalta a “fusão” de elementos “brasileiros”, incluindo as melodias folclóricas, como parte de um retrato do “continente virgem”:

E o admirável Tomás Terán se senta ao piano. Executa prestigiosamente uma "suite" das *Cirandas* de Villa-Lobos... E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, funde-se ao bochorno da tarde estiva, através de uma música refinadíssima e muito atual. O encantamento surte efeito. Os martelos do piano - baquetas de tambor? - golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem (CARPENTIER, 1928 *apud* TONI, 1987, p. 27).

Para o compositor Willy Corrêa de Oliveira, a relação entre folclore e seu entorno nas *Cirandas* torna-se ainda mais intrincada. A exposição minuciosa de Oliveira, através de uma analogia aos conceitos de *objet trouvé* e *collage*, compreende a melodia folclórica como um material que recebe um novo significado a partir das relações de tensão que são propostas em torno do mesmo. Numa relevante analogia multimidiática que parte das artes visuais, Oliveira (2008) discorre a respeito das *Cirandas*:

As "Cirandas" são collages e não "ABAs", ou outras quaisquer tipologias morfológicas arroladas com letras do alfabeto latino indexadas em Compêndios de Formas Musicais. [...] E collages: mais pela distinção entre fundo e a figura colada, como o "Le Quotidien" de Braque (no Musée d'Art Moderne, Paris); e, de Picasso, o "Violon et Feuille de Musique" (Musée Picasso, Paris). E collages, sublinho, não tanto no espírito do cubismo; mais relacionável, se possível, com Kurt Schwitters: As cantigas de roda como objets trouvés. Não quero que pareça que estou a emparelhar grandezas, porque o Villa é incomensurável. E as cantigas, como os tickets, etiquetas, velhas gravuras, recortes, retalhos de pano de Schwitters, têm suas próprias histórias; porém não são as histórias das cantigas que o autor das "Cirandas" se põe a narrar. Ou ele estaria, apenas, harmonizando cantos populares: cantandoos a plenos pulmões, por cantar. Mas é evidente que cada cantiga carrega consigo suas vivências e que vivificam a obra do Villa, embora o que ele está a dizer é mais centrado nas collages: tensões estabelecidas, quase tácteis, plásticas, através de novas relações adquiridas pelas justaposições, e sobreposições dos objets trouvés e dos fundos sobre os quais são colados. Nas "Cirandas", em especial, os fundos são geralmente compostos por danças pianísticas para o saracotear dos dedos nas teclas, e não danças de baile, para o corpo. Danças inventadas a partir de combinações de certos ritmos (próprios da música popular brasileira), e variantes (engenhosas) imaginadas com o fito de por o piano a bailar. Já as figuras, as cantigas de roda: em sua origem velhos folguedos infantis, são redimensionadas pelo compositor por mérito das colisões, dos embates entre figura e fundo, trombadas entre figuras e figuras. Choques e entrechoques é que narram as velhas cantigas de novo: cantam as "Cirandas". Collages como forma e conteúdo (a um só tempo) (OLIVEIRA, 2008).

Reconhecer o “redimensionar” das melodias folclóricas é também assumir que o material musical que as circunscreve modifica-as, em certa medida, através da releitura do seu próprio significado. Porém, torna-se relevante ponderar sobre tal “releitura”, uma vez que as transformações a que são sujeitas as melodias folclóricas podem corroborar com, pelo menos, dois pontos de vista que em grande parte dos casos coexistem. O primeiro refere-se à criação de um cenário que, de forma contrastante ou não, “prepara” a entrada da melodia e, assim, “recontextualiza-a”, configurando-se como uma espécie de ambiente sonoro – algumas vezes relacionando-se com o texto da cantiga ou com a lenda que a envolve. O segundo é referente à ênfase dada ao cenário brasileiro e à construção de uma brasilidade que vai além da citação do tema folclórico em si, se referindo, na forma de menção musical, às características do universo brasileiro – mais ou menos estereotipadas. Ambas as concepções podem ser evidenciadas nos discursos já aqui referidos.

Outro discurso relevante para o tema em questão foi registrado no jornal *A Noite* (1926, p. 7), no mesmo ano de composição das *Cirandas* (1926): a reportagem intitulada “A grande arte brasileira do maestro Villa-Lobos”, a qual incluía uma entrevista ao compositor brasileiro. A referida matéria expressa a importância de Villa-Lobos na construção de uma identidade nacional através da música. No texto, o compositor brasileiro é caracterizado como o “primeiro grande artista livre [...] que um dia condensará, palpitante e sonoro, o espírito mesmo do Brasil” (*A Noite* 1926, p. 7). Com ênfase nas *Serestas* e nas *Cirandas*, ambas recém-compostas,

apresenta-se, justamente, um discurso demonstrativo da ideia de brasilidade presente na obra de Villa-Lobos:

Antes de tocar as suas composições características, o maestro fala-nos da arte como a compreende, a arte pura, a arte instintiva e sincera do homem brasileiro, exprimindo sem falsificações técnicas e ambientais, rudemente, virginalmente, embora com o selo da barbárie, as fases históricas, os arroubos e as debilidades da nacionalidade [...]. O maestro produz sempre fecundo como a terra que tanto ama. Quando seus íntimos julgam-no esgotado, seu espírito criador frondeja e esplende em novas riquezas. Ainda agora compôs duas séries de música brasileira: as ‘*Cirandas*’ e as ‘*Serestas*’. Aquelas são plasmadas nos motivos populares infantis, as “danças de roda”, com que folgam as crianças brasileiras. Nas ‘*Serestas*’ encontram-se musicados os motivos de serenatas. Ambos compreendem os anos 1600, 1700, 1800. Villa Lobos executa: “*Therezinha de Jesus*” e “*A Condessa*”, motivos cariocas; “*Pobre cégo*” e “*Senhora Dona Sancha*”, características do Maranhão; “*O cravo brigou com a rosa*” e “*Sapo Jururu*”, motivos bahianos; “*O pintor de Canahy*”, de origem paulistana, e mais composições inspiradas em temas do norte e do centro brasileiro: “*Nesta rua nesta rua*”; “*Passa, passa Gavião*”; “*Vamos atrás da Serra Calunga*”. *Có-có-có*; “*A canoa virou*” – todas repassadas de ardente brasilidade. [...] Pela primeira vez, com a música do grande compositor pátrio, sentíamos a arte brasileira, isto é, motivos exclusivamente nossos interpretados por um esteta integrado, absolutamente, no ambiente e no sentimento nacional (*A Noite*, 1926, p. 7).

Este discurso torna-se demonstrativo das ideias anteriormente desenvolvidas, na medida em que aborda a construção de uma identidade nacional através da inserção de temas folclóricos que, na sua condição de representantes regionais, corroboram com a noção das *Cirandas* “repassadas de ardente brasilidade”. Além disso, concede a Villa-Lobos a posição de “esteta integrado”, artista que detém “a arte instintiva e sincera do homem brasileiro” e que, portanto, é legítimo enquanto “criador” de uma identidade nacional.

Estes discursos corroboram com uma compreensão da citação folclórica e do material musical a ela circunscrito como interdependentes e exercendo influências bidirecionais significativas. O caráter transtextual, num primeiro plano associado à intertextualidade, amplia-se de forma a abranger finalmente a hipertextualidade, uma associação mais complexa entre textos.

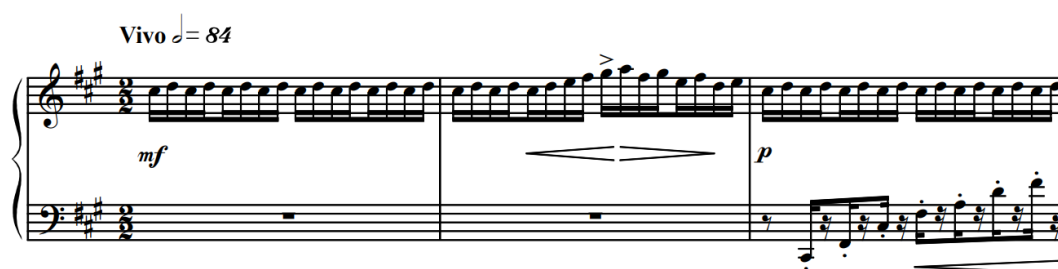
Como hipertextualidade, Genette (2006, p. 17) concebe “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Neste caso, consideram-se as *Cirandas* como hipertexto e as cantigas folclóricas – e desta vez não só as suas melodias como também outros aspectos estruturais e simbólicos – como hipotexto. A hipertextualidade pressupõe que o hipertexto só exista porque existe o seu hipotexto, o que torna a relação entre texto A e B mais intrínseca e complexa do que no caso da intertextualidade – na qual o texto A é apenas citado no texto B. Assim, mais uma vez, os discursos já aqui transcritos reiteram a ideia de

interdependência entre os textos, onde as *Cirandas* (hipertexto) surgem, ou “brotam”, por meio da cantiga. Dentre outros discursos que possam ser analisados, os textos referidos neste capítulo evidenciam o esbater dos limites entre inter e hipertextualidade, entre citação e relação transformacional, no caso das *Cirandas*.

A partir desta perspectiva e com a apresentação de exemplos práticos, retorna-se à ideia de que o entorno da cantiga se relaciona com a construção de um “ambiente sonoro” e/ou com a representação de elementos que constroem uma ideia de brasilidade. No primeiro caso, podem ser consideradas as *Ciranda n°6 – Passa, passa gavião* e a *Ciranda n° 12 – Olha o passarinho Dominé*. Além da referência comum à figura do pássaro no título e na letra das cantigas folclóricas, ambas as *Cirandas* são caracterizadas pelo fluxo sonoro, quase ininterrupto, apresentado pelo desenho ascendente e descendente de semicolcheias. Dessa forma, este *ostinato* parece constituir justamente uma referência musical ao animal em destaque.

No caso da *Ciranda n° 6* (exemplo 1), o *ostinato* é construído por um desenho melódico num registro principalmente agudo que alterna escalas ascendentes e descendentes com trinados, podendo aludir ao voo e ao bater das asas, respetivamente. Na *Ciranda n° 12* (exemplo 2), mantém-se o andamento rápido e a alternância de registros (com a prevalência de registros mais agudos) e o desenho melódico é principalmente constituído por escalas ascendentes figurando, talvez até de forma mais clara, o pássaro a levantar voo.

Figura 1 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n° 6 – Passa, passa gavião* (1926), compassos 1 e 3.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

Figura 2 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n° 12 – Olha o passarinho Dominé* (1926), compassos 1 a 3.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

Além das já citadas, há ainda outra *Ciranda* que evoca a figura do pássaro. Trata-se da *Ciranda n° 7 – Xô, xô passarinho*. Apesar de não ser caracterizada pelo fluxo de altos e baixos das semicolcheias, o início da *Ciranda n° 7*, também com um tema semicolcheias, prenuncia a dramaticidade e o mistério que circunda a trama da lenda, edificando uma envolvência sonora que reconta o conto. Esta complexa representação do conto e da letra da cantiga por parte de Villa-Lobos foi explorada de forma significativa por Márcia Vetromilla (2010) em sua dissertação intitulada “*Ciranda n° 7*’ de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada”. Como descreve a autora, *Xô, xô passarinho* é um retrato de um conto fúnebre:

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

Além de uma minuciosa recolha das variantes do que dão origem ao tema folclórico, a autora procede para uma análise estrutural associando os temas musicais criados por Villa-Lobos a alguns dos personagens da história (o pássaro e a menina). Reiterando, portanto, esta relação simbiótica e, por isso, hipertextual, entre a citação folclórica (e desta vez não só a melodia, mas todo o enredo que esta citação acarreta) e a criação de Villa-Lobos: “O pássaro revelado logo no início da *Ciranda n° 7* é uma espécie de ave de mau agouro e a peça começa com um prenúncio de que algo ruim vai acontecer” (VETROMILLA, 2010, p. 105).

O segundo tipo de cenário que se pode compreender nesta dimensão hipertextual refere-se à ênfase dada ao cenário brasileiro ou ainda à representação musical de elementos ditos brasileiros. Dentre muitos exemplos que podem ser mencionados, a *Ciranda n° 8 – Vamos atrás da serra Calunga* configura-se como um caso significativo na medida em que a síncope,

enquanto símbolo do universo musical afro-brasileiro, marca uma presença recorrente e enfática. Partindo para uma análise estrutural, considerar-se-á a divisão definida por Schafaschek (2017, p. 83):

Figura 3 - Organização estrutural da Ciranda nº 8.

	Introd.		Section A		Section B		Section C				Introd.		Section A		Coda
	A1	A2	B1	B2*	C1	C2	C1'	C2			A1	A2			
mm. 1	3	14	24	37	51	57	73	77		87	91	102			112

Fonte: Transcrição de Schafaschek (2017, p. 83).

Além de uma análise harmônica baseada na Teoria dos conjuntos, o autor ressalta a esfera rítmica da *Ciranda* associando alguns dos trechos sincopados ao ritmo do baião. Além disso, como constata Schafaschek (2017, p. 35), num total de 112 compassos que compõem esta *Ciranda*, a melodia folclórica apresenta-se em apenas 8 (compassos 38-45), envolta numa alta densidade rítmica e harmônica. Assim, o antes, depois e durante o aparecimento da melodia folclórica congregam outros elementos dentre os quais se destaca a utilização recorrente da síncope na forma de *tresillo* ou da síncope característica, na aceção andradiana.<sup>15</sup>

Apesar da síncope se apresentar em diferentes trechos e variados formatos ao longo da pequena peça, neste artigo abordar-se-á apenas um excerto como exemplo desta envolvimento que ressalta uma certa “brasilidade”. É na seção C (compassos 51-77) que o compositor expressa de forma mais evidente a “brincadeira” com as variadas formas de se obter o sincopado. A leveza com a qual o *tresillo* é inicialmente apresentado é construída a partir do contraste com a seção anterior – contraste este que pode ser caracterizado principalmente pela passagem do registro grave para o agudo do piano e pela mudança para uma harmonia consonante e praticamente estática que acompanha o *tresillo*.

É a partir do compasso 57 que a estaticidade dá lugar ao movimento. Quase como um desenvolvimento do gesto rítmico anterior, no trecho C2 (compassos 57-72), verifica-se uma complexa combinação de nuances rítmicas sincopadas, cujo resultado sonoro aproxima-se de

<sup>15</sup> As concepções de *tresillo* e síncope característica remontam ao artigo de Carlos Sandroni (2002) intitulado “O paradigma do *tresillo*”. Neste, ainda que reconhecendo e dissertando sobre a mutabilidade de algumas figuras rítmicas sincopadas, o autor define o *tresillo* pela estrutura temporal 3+3+2 (J. J. J) e aborda a “síncope característica”, referenciando Mário de Andrade, como sendo semicolcheia-colcheia-semicolcheia e duas colcheias ( ).

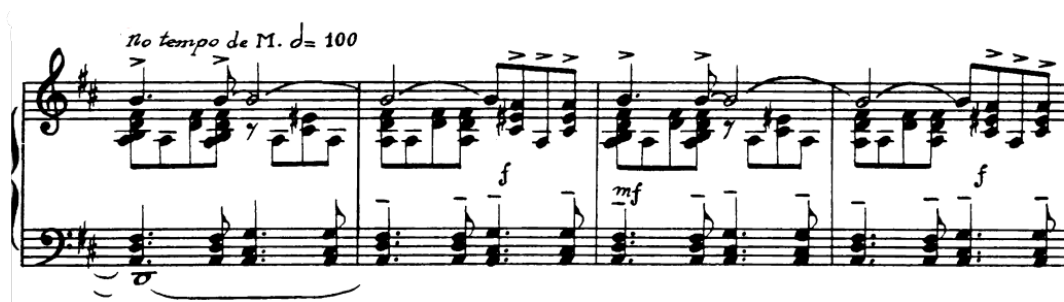


uma referência ao choro e ao samba. Sobre esta relação, comum na obra de Villa-Lobos, Salles (2018, p. 238) afirma:

O hibridismo que permeia toda a cultura brasileira atravessa classificações baseadas em aspectos etnográficos. O choro e o samba, por exemplo, manifestam a um só tempo elementos da rítmica afro-brasileira, por meio do estereótipo da síncopa, e de progressões rítmico/melódicas trazidas por portugueses e outros povos europeus (SALLES, 2018, p. 238).

O ponto em comum que caracteriza toda a seção C2 (na estrutura proposta por Schafaschek) são os “galopes” (semínima pontuada seguida de colcheia) como *ostinato* na mão esquerda. Tal fórmula rítmica também se apresenta de forma recorrente no samba e no choro evidenciando o “escorregar” dos semitons que, neste caso, são a terça do acorde de ré maior (fá sustenido) e a sétima do acorde de lá maior (sol). De forma a simplificar a análise deste trecho (correspondente a seção C2), o mesmo será dividido em 2 partes – C2a (compassos 57-60) e C2b (compassos 60-65). Para além da fórmula rítmica da mão esquerda (os galopes), o trecho C2a (exemplo 4) apresenta outras duas características que corroboram para a evocação de gêneros do ideário musical popular, como o choro e o samba. Em primeiro, tem-se a acentuação da linha mais aguda que reitera o *tresillo* e em segundo, estão as “figurações de preenchimento” no contralto que, nas palavras de Salles, podem sugerir “típicas improvisações cadenciais do choro” (SALLES, 2018, p. 239).

Exemplo 4 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda nº 8 – Vamos atrás da Serra Calunga* (1926), compassos 57 a 60.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

No trecho C2b (exemplo 5), enfatizada, também, pela articulação da mão esquerda, está síncopa característica, como definida por Mário de Andrade, construída a partir dos intervalos de sexta e oitava na mão direita. Apesar da falta de acentuação e do aparente ritmo métrico proporcionado pelas colcheias da mão direita, são as diferentes alturas que promovem a sensação sincopada do famoso “garfinho” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). O restante da seção C apresenta uma repetição, quase idêntica, das subseções C1 e C2.

Exemplo 5 - Heitor Villa-Lobos, *Ciranda* nº 8 – Vamos atrás da Serra Calunga (1926), compassos 61 a 62.



Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1927.

No caso desta *Ciranda*, a brasilidade inerente à presença da síncope encontra-se essencialmente associada a dois aspectos não contrastantes mas complementares: por um lado a ênfase na herança musical afro-brasileira assinalada pelo próprio caráter contramétrico que remete para esta herança; por outro, uma referência aos gêneros urbanos cariocas conhecidos por Villa-Lobos. No decorrer da pequena peça, o compositor brinca com a ideia do sincopado, variando os registros em que este se encontra, contrastando caracteres através das mudanças de harmonia, construindo outras melodias que se tornam quase tão importantes quanto a própria melodia folclórica e surpreendendo o ouvinte na medida em que “brinca” com a acentuação e articulação esperadas.

### Considerações finais

É verdade que o retrato musical brasileiro nas *Cirandas* é feito, essencialmente, com recurso à intertextualidade. A citação das cantigas relaciona as *Cirandas* ao folclore brasileiro de forma evidente, facilmente reconhecível – como afirma Mário de Andrade referindo-se justamente às *Cirandas*: através destas melodias “faz-se saber que estamos no Brasil” (ANDRADE, 1934, p. 236). No entanto, citação e entorno, enquanto interdependentes, modificam-se um ao outro não só a nível estrutural como também a nível simbólico. A partir desta perspectiva, a hipertextualidade qualifica-se, também, como caso de transtextualidade adequado para a relação entre textos: melodia folclórica e entorno villalobiano. Assim, considerando a coexistência de diferentes tipos de transtextualidade num mesmo caso, Genette (2006, p. 23) alerta o leitor ao referir-se aos cinco tipos não como “classes estanques”, mas reconhecendo suas relações como “numerosas e frequentemente decisivas”. Com base nessa premissa, considera-se a intersecção entre inter e hipertextualidade nas *Cirandas* um cenário possível.

Em seu artigo, intitulado “La Musique Au Second Degré: On Gérard Genette’s Theory of Transtextuality and Its Musical Relevance”, Paulo Ferreira de Castro (2015) argumenta em favor de uma concepção que pode integrar dois níveis de percepção. O primeiro, microestrutural, relaciona-se com a intertextualidade (sendo expresso na forma de citação, plágio ou alusão) e, o segundo, macroestrutural, comporta as relações transformacionais ou imitativas derivadas da hipertextualidade (CASTRO, 2015, p. 90). Acordando com este ponto de vista, o caso das *Cirandas* pode ser concebido a partir desta dupla perspectiva, ou seja, sem que uma dimensão invalide a outra. Num plano microestrutural, encontra-se a citação das cantigas infantis, isto é, a “transcrição” da melodia de forma reconhecível na qual a referência ao tema folclórico é clara e evidente; numa dimensão macroestrutural estão as relações de transformação que advém da construção de um entorno significativo o suficiente para “alterar” a citação direta não só estruturalmente, mas também simbolicamente.

Este artigo propôs uma releitura das *Cirandas* de Villa-Lobos através do conceito de transtextualidade. Portanto, partindo desta reflexão, apresentam-se algumas ideias conclusivas. Numa perspectiva mais específica e, por isso, sobre a relação proposta entre as *Cirandas* e os três recursos à transtextualidade, algumas considerações se tornam importantes. A abordagem da dimensão paratextual incita a reflexão sobre o(s) conceito(s) de *Ciranda*, na sua inerente variedade, ou ainda, sobre as implicações do termo como título – enfatizando o caráter infantil e nacionalista das pequenas peças. Apesar de se configurar como fonte importante para uma análise completa e aprofundada de determinado texto musical, o estudo do paratexto parece ser uma questão negligenciada na musicologia – talvez pela sua natureza maioritariamente multimidiática que, por vezes, tende a propor uma separação entre texto literário e texto musical, e/ou pela dificuldade de determinação do que é, de fato, paratexto num objeto de estudo musical. Como refere Paulo Ferreira de Castro

[...] the whole issue of paratextuality, in particular (concerning the status of titles, dedications, prefaces, performing instruction, programs, etc.), seems to me to be crying out for systematic investigation. It seems undeniable that the role of paratext remains poorly understood in musicology, an unfortunate situation given its pivotal role in providing a focus for musical signification, much as titles provide visual images with a semantic anchoring (*ancrage*), as suggested by Roland Barthes in a well-known essay (*Rhétorique de l’image* 1964; in Barthes, 1982, p. 31) (CASTRO, 2015, p. 89-90).

A reflexão que parte de uma análise do paratexto parece contribuir para uma leitura mais coerente da própria obra. Nas *Cirandas*, a discussão sobre a pertinência da intertextualidade e a hipertextualidade é complementada com a informação adquirida a partir dos títulos. Assim, a complexidade estrutural, técnica e estilística que caracteriza a interação entre as diferentes

camadas texturais nas *Cirandas*, e que se torna evidente a partir do olhar inter e hipertextual, permite afastar o conjunto para piano de uma esfera de harmonização da música folclórica e, por isso, da música “para” criança, e aproximá-la do repertório “sobre” a criança.

Além disso, tanto a relação das *Cirandas* com o seu paratexto quanto as interações entre melodia folclórica e entorno villalobiano discutidas a partir das noções de inter e hipertextualidade, permitem a reafirmação de elementos essenciais na proposta estética do modernismo e nacionalismo brasileiro no início do século XX. Contribuindo assim para a construção de uma visão mais conjunta e articulada sobre a obra e o entorno que a circunscreve e, por isso, propondo uma análise que faz interagir de forma eficaz estrutura musical e contexto(s).

Num âmbito mais geral, sobre a concepção de Genette (1982) aplicada à música, um tópico significativo desta proposta é a ênfase na perspectiva do ouvinte, ou ainda do receptor (considerando a performance e a leitura da partitura como fenômenos integrantes da percepção musical), que passa a ter um mais papel ativo no processo de significação musical também a partir da identificação, mais ou menos consciente, de outros textos musicais que integram determinada obra. Assim, esta relação dialógica entre diferentes dimensões inscritas numa obra (som, partitura, compositor, contextos, etc.) passa, se não culmina, no receptor: “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 2004, p. 64).

Por fim, propõe-se este instigante compromisso: a taxonomia concebida por Genette (1982) como uma ferramenta válida para os estudos das interações entre diferentes textos musicais, inclusive no que concerne às relações entre música folclórica (e/ou popular) e música erudita. Assim, a aplicação das ideias do teórico francês neste cenário musical, além de propor a já mencionada interação entre esfera contextual e crítica e análise estrutural, pode contribuir na compreensão das interações erudito/popular num determinado espaço/tempo caracterizando, por exemplo, possíveis relações hierárquicas. Ademais, a noção de transtextualidade aplicada à música, e assim a compreensão do fenômeno musical como imbuído de textos diversos, reitera também um conflito ainda vivo na academia musicológica (em suas mais variadas vertentes): o discurso unilateral que por vezes desprende e, mais perigosamente, desassocia o panorama “popular” da compreensão de uma manifestação dita “erudita” (ou vice-versa) ou mesmo do panorama musical de um determinado espaço/tempo. Pelo contrário, o olhar “fragmentado” para os diferentes textos que compõem a música, nas suas diferentes esferas, pretende repensar

esta concepção bipartida e convida a uma visão em favor dos limites tênues que se colocam nas tentativas de compreensão destes dois universos – erudito e popular.

## Referências

ALMEIDA, Renato. A Música Brasileira. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 de out. 1928. 16078 edição. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil.

ANDRADE, Mário. Sonoras Crianças. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 de out. 1939. Acervo Digital d'O Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19391008-21486-nac-0001-999-1-not>. 1 mar. de 2022.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1934.

*A NOITE*. A grande arte brasileira do maestro Villa Lobos. Rio de Janeiro, 31 de mai. 1926.05216 edição. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Digital do Brasil.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Traduzido por Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 10, n. 1, p. 113-132, mai., 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília: INL, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Paulo Ferreira de. La Musique Au Second Degré: On Gérard Genette's Theory of Transtextuality and Its Musical Relevance. In: CONSTANTINO, Maeder & REYBROUCK, Mark. *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven/Louvain (Belgium): Leuven University Press, 2015. p. 83-96.

FARIAS, Eldia Carla. *Creative Treatment of Folk Melodies in Selected Cirandinhas and Cirandas of Heitor Villa-Lobos*. Irina Voro. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - University of Kentucky, Lexington, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

LAGO, Manoel Correia do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 107-24, 2003. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/83>. Acesso em: 1 mar. 2022.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de São Joaquim, 1908.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Minc/IBRAM – Museu Villa-Lobos, 2009.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Com Villa-Lobos. *Estadão*. São Paulo, 22 de mar. 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-ensaio-willy-correa-reve-posicao-sobre-villa-lobos,144223>. Acesso em: 1 mar. 2022.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Villa-Lobos: forma e função*. Edusp: São Paulo, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Opus - Revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPOMM)*, [S. 1] v. 8, 2002. p. 102-113.

SCHAFASCHEK, Gustavo. *Villa-Lobos's Compositional Techniques and Treatment of Folk Melodies in Cirandas for Piano*. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - University Southern Mississippi, 2017.

SILVA, Lucilene Ferreira da. *Música tradicional da infância - características, diversidade e importância na educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. *Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

VETROMILLA, Márcia da Costa. *'Ciranda No 7' de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre o texto musical e o enredo implícito na cantiga folclórica utilizada*. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009a. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 1º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009a.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009b. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 2º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009b.

VILLA-LOBOS, Heitor. 2009c. *Guia Prático para a educação artística e musical, 1º volume: estudo folclórico musical*. Editado por Manoel Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa. 3º caderno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes, 2009c.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas*, Joseph Battista, piano (LP M-G-M Record, 1953).

VILLA-LOBOS, Heitor. 1926. *Cirandas*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão (1927).