

Tópicos nas *Cirandas*: Um olhar para o texto e o contexto das pequenas peças de Heitor Villa-Lobos

Juliana Wady

CESEM
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
juliana_wady@hotmail.com

Resumo

As dezesseis pequenas peças que compõem as *Cirandas* constituem-se como um marco no repertório para piano do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Compostas na efervescência modernista e nacionalista que circundava o cenário artístico brasileiro da década de 1920, as *Cirandas* são caracterizadas pelo diálogo simbiótico entre uma série de citações de melodias folclóricas infantis e o entorno criativo proposto por Villa-Lobos. Nesta relação dialógica entre diferentes textos musicais, o olhar para os contextos configura-se não só como recurso essencial para compreender a própria obra, mas como parte integrante da mesma, sendo referenciado também na própria estrutura musical das pequenas peças. Nesse sentido, a teoria dos tópicos constitui-se como método proveitoso de análise e os tópicos como figuras musicais características que comportam esta relação fluida entre análise estrutural e contextos. Assim, neste artigo propõe-se articular estas duas esferas, texto(s) e contexto(s), a partir de três temáticas – nacionalista, infantil e luso-brasileira – as quais, em intersecção com os tópicos, apresentam uma nova perspectiva sobre as *Cirandas* e o seu entorno.

Palavras-chave

Cirandas; Heitor Villa-Lobos; Teoria dos tópicos; Nacionalismo brasileiro; Modernismo brasileiro; Musicologia luso-brasileira.

Abstract

Cirandas mark a significant milestone in the piano repertoire of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. Composed during the vibrant period of Brazilian modernism and nationalism in the 1920s, *Cirandas* are characterized by a symbiotic relation between a series of quotations from children's folk melodies and Villa-Lobos' own creative vision. This interaction between different musical texts not only serves as a crucial tool for comprehending these musical pieces but also forms an integral part of it, with musical references embedded within the composition. In this regard, the Topic Theory provides a valuable analytical approach, as the topics represent musical figures that facilitate a fluid connection between structural analysis and contextual considerations. Therefore, this article aims to explore the interplay between the textual and contextual dimensions, focusing on three themes—nationalism, childhood, and Luso-Brazilian influences—which, in conjunction with the topics, offer a new perspective on *Cirandas* and their broader artistic milieu.

Keywords

Cirandas; Heitor Villa-Lobos; Topic Theory; Brazilian Nationalism; Brazilian Modernism; Luso-brazilian Musicology.

Introdução

NO VARIADO REPERTÓRIO PIANÍSTICO DO COMPOSITOR BRASILEIRO Heitor Villa-Lobos destaca-se um conjunto de dezesseis pequenas peças compostas em 1926 – as *Cirandas*.¹ Caracterizadas pela citação de melodias folclóricas do cancionero infantil brasileiro, cada uma das peças tem como título o tema folclórico citado melodicamente: 1. *Terezinha de Jesus*, 2. *A condessa*, 3. *Senhora Dona Sancha*, 4. *O cravo brigou com a rosa*, 5. *Pobre cega*, 6. *Passa, passa, gavião*, 7. *Xô, xô, passarinho*, 8. *Vamos atrás da serra calunga*, 9. *Fui no tororó*, 10. *O pintor de Cannahy*, 11. *Nesta rua, nesta rua*, 12. *Olha o passarinho Dominé*, 13. *À procura de uma agulha*, 14. *A canoa virou*, 15. *Que lindos olhos e* 16. *Có, có, có*.

Em uma das mais conceituadas biografias do compositor brasileiro, Gerard Béhague afirma:

[...] this cycle [*Cirandas*] is considered by many in Brazil to be one of the composer's best piano achievements, probably because of its idiomatic character, its coloristic richness and its national spontaneity. The appeal of the *Cirandas* rests not only on the alluring treatment of the children's rounds but also on the composer's original rhythmic, harmonic, and technical procedures. (BÉHAGUE 1994, 102)

Assim, a interação proposta pelo compositor entre a melodia folclórica e o entorno que lhe acrescenta torna o conjunto para piano um caso particularmente significativo. As citações folclóricas, já em si imbuídas de significado, encontram-se com outros «textos» musicais, frutos de um contexto modernista e nacionalista, endossando uma panóplia de analogias transtextuais – termo utilizado a partir da concepção de Gérard GENETTE (2010 [1982]).² É por meio da sobreposição de camadas texturais que Villa-Lobos coloca em diálogo uma série de figuras musicais, as quais recriam as melodias folclóricas não só no âmbito estrutural, mas também simbólico.

Concebendo a teoria dos tópicos como uma forma de compreensão e análise musical, é através da definição de alguns tópicos presentes nas dezesseis *Cirandas* que este artigo pretende analisar como a obra, enquanto produto da interação entre melodia folclórica e entorno villalobiano, se relaciona com três temáticas fundamentais: temática nacionalista, temática infantil e temática luso-brasileira. Esta releitura representa um contributo na análise da obra de Villa-Lobos e corrobora com a construção de um panorama contextual imprescindível para a compreensão do Brasil artístico dos anos 1920. Dessa forma, de maneira a dar a sentido a este encadeamento de ideias, este artigo está

Este artigo é resultado parcial da dissertação de mestrado da autora intitulada «*As Cirandas* de Heitor Villa-Lobos: uma análise a partir da teoria dos tópicos», realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.

¹ A coleção para piano foi estreada na sua totalidade no Teatro Lírico do Rio de Janeiro no dia 13 de agosto de 1929 e dedicada ao pianista Alfredo Oswald (1884-1972).

² Sobre as *Cirandas* e a transtextualidade ver o artigo «*As Cirandas* de Heitor Villa-Lobos: Uma análise à luz das relações transtextuais de Gérard Genette» (WADY 2022).

organizado em cinco seções principais: a primeira procura introduzir o leitor à teoria dos tópicos, apresentando alguns conceitos essenciais para a compreensão deste trabalho; a segunda, a terceira e a quarta incidem sobre as temáticas propostas (nacionalista, infantil e luso-brasileira), explorando os tópicos relacionados às mesmas através de exemplos analíticos das *Cirandas*; e, por fim, concluindo, pretende-se estabelecer um olhar cruzado sobre a interação entre temáticas e tópicos, a fim de responder ao objetivo deste artigo.

Uma breve passagem pela teoria dos tópicos

A teoria dos tópicos tem sua gênese a partir do conceito de tópico musical desenvolvido, pioneiramente, por Leonard RATNER (1980) em sua obra *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Com o objetivo de propor uma análise da música e dos preceitos musicais do século XVIII, o autor apresenta a sua definição de tópico:

From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics — subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., types, or as figures and progressions within a piece, i.e., styles. The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces. (RATNER 1980, 9)

Nos anos seguintes, outros autores questionaram, ampliaram e/ou modificaram a teoria em questão de acordo com o seu objeto de pesquisa. Dentre esses, destacamos Kofi AGAWU (1991), Wye ALLANBROOK (1983), Robert HATTEN (1994), Raymond MONELLE (2000; 2006) e, mais recentemente, Danuta MIRKA (2014), editora do livro *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Assim como Ratner, os autores aqui referidos debruçam-se sobre o estudo da música setecentista e oitocentista europeia. Em 2007, numa análise crítica ao referencial da teoria dos tópicos, MCKAY (2007) dividiu os principais pensadores da teoria em duas gerações: a primeira determinada pelo trabalho de RATNER (1980), ALLANBROOK (1983) e AGAWU (1991) e a segunda pelos estudos de HATTEN (1994; 2004) e MONELLE (2000; 2006). No âmbito da primeira geração, o trabalho dos autores incide essencialmente numa perspectiva analítica do domínio do tópico musical – «the “first Generation” trio [...] established this mode of “analysis” or “interpretation” (a contentious distinction) as a new branch of music semiotics» (MCKAY 2007, 161). Na segunda geração, por sua vez, os estudos apontam para a dimensão expressiva e contextual do tópico. Dessa forma, o mesmo é fundamentado através de um trabalho sobre os diferentes contextos associados à obra musical e está, ainda mais, relacionado ao domínio do dialogismo e da interdiscursividade.

Na perspectiva de Monelle, uma figura central da segunda geração e referência crucial para este trabalho, a determinação de um tópico está intrinsecamente ligada à compreensão das esferas sociais e culturais de um dado tempo e lugar – «[...] topics are paradigms, signifying in relation to culture, not in relation to syntagmatics» (MONELLE 2006, 9-10). O autor argumenta que o tópico possui uma natureza tanto indicial quanto simbólica, enfatizando que nem sempre um «signifying item» constitui um tópico musical: «The central questions of the topic theorist are: has this musical sign passed from literal imitation (iconism) or stylistic reference (indexicality) into signification by association (the indexicality of the object)? And, second, is there a level of conventionality in the sign?» (MONELLE 2000, 80).

Adiante, sete anos depois da publicação de McKay, na introdução de *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta MIRKA (2014) procura repensar o conceito de tópico retornando à proposta de Ratner, na qual, segundo a autora, os tópicos seriam «musical styles and genres taken out of their proper context and used in another» (MIRKA 2014, 2). Além de considerar que algumas figuras musicais tratadas por outros autores são, na verdade, partes de tópicos, Mirka apresenta uma perspectiva contrária à de Monelle na medida em que caracteriza os tópicos como icônicos, argumentando a favor da diferença entre «reprodução» e «imitação» – a primeira uma cópia literal de um objeto e a segunda caracterizada pela representação consensual de determinadas características deste objeto (MIRKA 2014, 32).

Tendo em conta este referencial, que apesar de se configurar como ferramenta para um estudo de um espaço-tempo específico apresenta as bases para a compreensão da teoria dos tópicos, torna-se importante clarificar que o trabalho realizado para este artigo considera especialmente um estudo da conjuntura do qual o tópico emerge e, por isso, a noção de convencionalidade inerente a este conceito – a «cristalização» de certas figuras musicais que, inseridas num determinado discurso musical, passam a fazer sentido num certo contexto e a ser identificadas por «ouvintes competentes». Dessa forma, considerando também o viés semiótico imbuído na teoria, especialmente a partir do pensamento de Monelle, reitera-se a frutífera interação entre os estudos da significação musical, do contexto histórico-cultural e a análise estrutural que é proposta a partir do conceito de «tópico». Como reitera HATTEN (1994, 4): «A semiotic approach need not pretend to exclusivity, however; it can and should draw freely from available historical and theoretical scholarship».

Para o presente estudo, propõe-se a adaptação da teoria dos tópicos a um objeto que circula num espaço-tempo diferente do abordado pelos autores acima referidos, no seguimento de uma corrente em crescimento no domínio da musicologia latino-americana. Em sua proposta de adaptação, Juan SANS (2020) reconhece o recurso ao conceito de tópico musical como particularmente útil no tratamento das problemáticas da música nacionalista e híbrida na América Latina do século XX. Exemplo rigoroso desta aplicação dá-se no trabalho de Melaine PLESCH (2013; 1996) sobre o nacionalismo argentino. Reconhecendo a dimensão cultural do tópico, a autora procura analisá-lo

considerando, justamente, o discurso nacionalista que o configura: «This is the first contribution that topic theory offers to the study of musical nationalisms: a more objective connection between music and the production of meaning, and a non-essentialist view that allows us to incorporate the constructedness of nationalist idioms» (PLESCH 2013, 331).

Na musicologia brasileira, a reflexão sobre a teoria dos tópicos também privilegia a temática nacionalista e a ideia de hibridismo caracterizada pelas diversas influências musicais que configuram uma noção de «música brasileira». Nesse sentido, destacam-se as pesquisas de Paulo SALLES (2017; 2018), Acácio PIEDADE (2013; 2015), Juliana RIPKE (2017), Rodolfo Coelho de SOUZA (2010) e Gabriel MOREIRA (2010) – sendo a maioria dos trabalhos referentes à obra de Villa-Lobos. As pesquisas dos autores mencionados foram especialmente relevantes para esta investigação, não só contribuindo na definição de tópicos nas obras de Villa-Lobos, essenciais para este artigo, mas também na reflexão sobre a adaptação da teoria para o universo musical brasileiro. Assim, como referência essencial para a metodologia utilizada nesta pesquisa, torna-se importante destacar o trabalho de Paulo Salles em seu livro *Os Quartetos de Villa-Lobos: Forma e função*. Neste, o autor propõe uma série de tópicos, relacionados aos *Quartetos*, a partir da resignificação da «teoria das marcações (markedness)» definida por Hatten que, por fim, resulta num quadro de «classificação de gêneros, estilos, tipos e tópicos encontrados nos quartetos de Villa-Lobos» (SALLES 2018, 233).

Como previsto, a aplicação da teoria a um objeto específico, as *Cirandas*, exigiu a redefinição de algumas particularidades – também por ser uma teoria que se expandiu para além do seu contexto original, gerando algumas controvérsias no meio musicológico. Assim, a sistematização do conceito de tópico proposta por Salles e o processo de adaptação da teoria ao cenário musical brasileiro foram imprescindíveis para esta investigação. A classificação de HATTEN (1994) readaptada por SALLES (2018), que permite uma categorização mais rigorosa do tópico em casos práticos, deu origem à organização deste artigo em «temáticas» – nacionalista, infantil e luso-brasileira. Em vez de gêneros e estilos, como concebeu Salles, fala-se em temas, uma vez que transcendem uma esfera exclusivamente musical para abrangerem também todo o entorno contextual inerente à composição e interpretação das *Cirandas*. Aqui, evocamos novamente o trabalho de MONELLE (2000; 2006) que compreende a análise do tópico como suportada por um estudo contextual.

Portanto, na necessidade de uma definição do conceito de tópico, neste trabalho concebe-se este termo não como a replicação de um gênero ou estilo musical na sua literalidade, mas como a expressão de um aspecto ou um elemento característico deste(s). Tal elemento, ou seja, o tópico, é partilhado e reconhecido por uma determinada cultura e circunscrito a uma série de fatores contextuais, os quais lhe atribuem significação. Torna-se importante clarificar que a utilização da teoria dos tópicos num contexto diferente do inicial não pressupõe que o «ouvinte competente» brasileiro da primeira metade do século XX estaria familiarizado com os tópicos inicialmente

definidos. Pelo contrário, a aplicação da teoria dos tópicos passa pela adaptação dos seus princípios a um outro contexto, com a imprescindível definição de novos tópicos pertinentes a esse cenário, os quais interagem entre si e promovem uma relação de diálogo entre o compositor, a obra e o ouvinte. Por fim, na reflexão sobre as *Cirandas* e a ideia de tópico, e considerando o discurso musical como «texto», reitera-se a noção de intertextualidade ou ainda de hipertextualidade, segundo Gérard GENETTE (2010), como parte do conceito de tópico: uma relação intrínseca onde o hipertexto (texto como «produto final») não existe sem o hipotexto (textos anteriores). Trata-se das imprescindíveis, e até infinitas, relações entre textos (musicais), isto é, da condição das *Cirandas* não existirem sem esses determinados tópicos (outros textos), não só pelas suas propriedades estruturais, mas pela sua essencialidade nas *Cirandas* como discurso.

A temática nacionalista

Nas primeiras décadas do século XX, o meio artístico brasileiro imergia numa atmosfera modernista que, dentre outros propósitos, incitou a busca pela (re)definição de uma identidade nacional, principalmente através das artes. O início do movimento modernista, no Brasil, é marcado pela I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti, em 1917. No entanto, é na Semana de Arte Moderna de 1922 que o modernismo toma forma, se erguendo através das várias manifestações artísticas que urgiam o «novo».

Neste cenário efervescente de novas ideias, torna-se essencial referir a noção de «antropofagismo» e a sua importância na concepção da arte modernista brasileira. Nas palavras de NASCIMENTO (2015, 385): «Em todos os níveis, nossa cultura teria sido feita, certamente desde o Descobrimento, do deglutir a cultura alheia». O marco inicial desta vertente do modernismo brasileiro é a publicação do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade em 1928. A relevância desta manifestação na redescoberta da identidade artística brasileira reside no fato de que a sua proposta requer uma espécie de regresso ao que seriam os «primórdios» da nação brasileira, um outro (e novo) olhar para o «descobrimento» e para o «encontro» entre indígenas, portugueses e africanos. Assim, é a partir do chamado «descobrimento» do Brasil que esta concepção se expande e se aplica ao fazer artístico, sugerindo que as tendências artísticas europeias, inclusive a música, passariam, também, por este processo de «digestão».

Acácio PIEDADE (2013, 47), ao discutir o «ideário modernista» da década de 1920 e a atuação de Mário de Andrade, enfatiza a interação entre o de «fora» (música erudita europeia) e o de «dentro» (música popular brasileira). Ainda nesse sentido, é importante considerar que a interação erudito-popular que se apropriava da criação musical do início do século XX edificava, também, um paradoxo: a procura por uma identidade brasileira a partir desta esfera «popular» poderia ser, ao mesmo tempo, a busca de um «primitivo» e/ou de um «exótico» requerida no cenário artístico

internacional. Por isso, estes «primórdios» da nação brasileira concentram-se num olhar voltado para a «cultura indígena e africana». E, neste caso, cabe referir que o papel da cultura portuguesa se torna complexo na medida em que Portugal é, ao mesmo tempo, parte destes «primórdios» e um vestígio europeu que, em razão disso, deveria ser também «digerido».

Neste panorama contextual que define a temática nacionalista, surgem as *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos. Desse modo, é importante relembrar o impacto da primeira viagem do compositor brasileiro a Paris (entre 1923-4). Nas palavras do poeta Manuel Bandeira:

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. [...] Villa-Lobos não precisava ouvir com os ouvidos do corpo as excelentes orquestras de Paris. Pela sua imaginação alucinatória ele as antecipava interiormente. Para um espírito dessa feição a surpresa é difícil. Todavia uma cousa o abalou perigosamente: o *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical da sua vida. (BANDEIRA 1924 cit. in ALMEIDA 2014, 171)

Por isso, é também a partir deste contato com o estrangeiro que o compositor se afirma como criador de um Brasil imaginado que, por sua vez, conhecia o primitivismo de Stravinsky.³

As *Cirandas* de Villa-Lobos são, enfim, compostas justamente na efervescência artística do Brasil dos anos 1920 e após a primeira viagem do compositor à capital francesa. Compreendendo o contexto modernista-nacionalista brasileiro e o contato de Villa-Lobos com a sociedade parisiense e suas implicações, torna-se claro que as *Cirandas* são também produto de um Villa-Lobos consciente de uma escrita que visava cumprir os propósitos artísticos nacionais e internacionais. Assim, torna-se imprescindível compreender as pequenas peças como resultado destes cenários, isto é, como uma espécie de concatenação dos conteúdos aqui referidos.

Delimitando e caracterizando esta primeira temática, obtém-se o panorama de um cenário que não só circunda as *Cirandas*, como também é representado através das pequenas peças de diferentes formas. Dentre estas, discute-se adiante a síncope brasileira, a citação folclórica e o *ostinato* como tópicos.

O tópico citação folclórica

A dimensão paratextual das *Cirandas* torna-se um fator fundamental para assinalar a importância da citação folclórica nesta obra, na medida em que os títulos e subtítulos são, justamente, os mesmos (ou

³ Sobre a presença de Stravinsky na obra de Villa-Lobos, ver Rodolfo Coelho de SOUZA (2010) e sua análise dos tópicos «selvagem» e «civilizado». Debruçando-se sobre *Rudepoema*, o autor identifica algumas semelhanças com as técnicas composicionais utilizadas por Stravinsky (nomeadamente a estruturação em justaposição de blocos sonoros) e, ainda de forma mais clara, apresenta uma comparação entre o motivo melódico do tema 2 de *Rudepoema* e o famoso contorno melódico entoado pelo fagote no início da *Sagração da Primavera*.

referentes a uma das versões) dos temas folclóricos aos quais a melodia pertence. Outro ponto a ser considerado é o vínculo destas citações melódicas com o entorno villalobiano – vínculo este que, por sua vez, pode configurar outras relações transtextuais. Tal diálogo constrói-se de forma complexa e intrincada, especialmente através das camadas texturais⁴ que vão se sobrepondo, interagindo e ressignificando a melodia folclórica, tanto estruturalmente quanto simbolicamente. Por estes fatores, as *Cirandas* constituem-se como peças onde a relação entre melodia e entorno é simbiótica e parte da compreensão desta interação é possível através do reconhecimento do próprio tema folclórico.

Alocando o tópico citação folclórica num contexto específico, torna-se importante reconhecer que sua presença nas *Cirandas*, ou até seu protagonismo, constitui, dentre outras coisas, uma forma de representação do nacionalismo e das suas implicações. As *Cirandas* foram compostas num momento de efervescência da exploração do folclore como fonte para a criação musical erudita brasileira, especialmente a partir da proposta de Mário de Andrade. Para além da possível relação que o escritor tem com a criação das *Cirandas* – na qual o mesmo pede a Villa-Lobos uma composição a partir do folclore (TONI 1987, 44-5) – o início emblemático do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, elaborado justamente na década de 1920, assinala o posicionamento do autor:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE 1962 [1928], 29)

É a partir desta perspectiva que, nas *Cirandas*, a citação folclórica se configura como um tópico musical: deslocada de seu «contexto original» passa a referenciar não só ela própria, mas uma dimensão nacionalista (e seus desdobramentos) que a circundava e se edificava através da sua presença.

O tópico síncope brasileira

A figura de Mário de Andrade é incontornável na discussão sobre nacionalismo e modernismo na música brasileira. «Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário é o ritmo», e é partindo desta concepção que o «sincopado», como denominou ANDRADE (1962 [1928], 21), se tornou característica especial do universo musical popular brasileiro. Gêneros como o samba, a bossa nova, o maxixe, o coco, o forró, dentre outros, são reconhecidamente marcados pelo ritmo sincopado.

⁴ Entende-se o conceito de «camadas texturais» conforme desenvolvido por SALLES (2009, 69) em seu livro *Villa-Lobos: Processos composicionais*.

Juliana Ripke, em sua dissertação sobre tópicos afro-brasileiros, compreende a síncope como indicadora «tanto [de] uma certa especificidade musical quanto [de] um “sabor local”, uma característica particularizante». A autora enfatiza a relevância de tal recurso rítmico afirmando não só a sua presença como característica «da música brasileira em geral» (RIPKE 2017, 62), mas discutindo a utilização do próprio termo «síncope», uma vez que o mesmo se apresenta de forma tão assídua na música brasileira que sua definição na tradição musical ocidental pode ser questionada. Nesse mesmo sentido, Carlos Sandroni, num rigoroso trabalho sobre o samba, *Feitiço decente*, aprofunda a problemática que envolve o termo afirmando:

O que, no caso europeu, era permitido apenas como desvio em relação a uma norma — desvio tolerado, desvio mesmo procurado como elemento de variação, mas sempre desvio — passa a ser em certa medida praticado como norma, mesmo por músicos cuja formação acadêmica se dera nos parâmetros clássicos. Mas a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser. (SANDRONI 2012, 25-6)

Considerar a síncope como «norma» num determinado contexto musical (neste caso, o samba) significa, dentre outras coisas, assumir uma naturalidade inerente à sua interpretação e ter em conta as suas particularidades em termos de *performance*. No entanto, apesar da difícil grafia das especificidades do «fazer» música (popular, neste caso), a constatação do sincopado como premissa ou ainda como lugar-comum da música brasileira parece ser partilhada, como também defende SANDRONI (2012, 17): «Na síncope, é como se o douto musicólogo paulista e o malandro carioca encontrassem enfim um vocabulário comum».

Tal discussão, que compreende a síncope como elemento intrínseco e por isso identitário da música popular e folclórica brasileira, insere também a síncope no cenário da música erudita no Brasil. Assim, a utilização deste recurso rítmico, associado a outros mecanismos harmônicos, melódicos e estilísticos, passa a ser uma forma de representação ou alusão ao universo popular e/ou folclórico, referenciando, também, gêneros musicais relacionados a estes contextos.

Em seu artigo intitulado «O paradigma do *tresillo*» (nomenclatura adotada pelo autor para designar a célula rítmica composta por duas colcheias pontuadas e uma colcheia), SANDRONI (2002) discorre sobre a presença da síncope em diferentes contextos musicais da América do Sul. Através de uma revisão bibliográfica, o investigador apresenta algumas das variações do chamado *tresillo* expondo três das principais configurações rítmicas desta síncope: a primeira é referente ao que Mário de ANDRADE (1962 [1928]) chamou «síncope característica da música brasileira», a segunda nomeada «ritmo de habanera» e a terceira denominada o *tresillo* cubano:



Exemplo 1. Transcrição de SANDRONI (2002, 102-3)

Nesse sentido, SANDRONI (2002, 103) argumenta: «Se tomarmos o conjunto dos autores que escreveram sobre estas fórmulas, veremos que elas são tacitamente consideradas como “equivalentes” entre si, ou como variantes de um mesmo ritmo básico, ora uma ora outra das versões sendo tomada como a típica».

Sob a perspectiva de que a síncope é um elemento caracteristicamente brasileiro, sua presença nas *Cirandas* apresenta e representa «brasilidade». Neste caso, torna-se importante compreender que tal representação pode não estar associada a um gênero específico da música brasileira como o baião, samba, choro, maxixe, coco, entre outros, nos quais a síncope também se faz presente, mas justamente a uma ideia mais generalista onde utilizar a síncope é, por si, «abrasileirar». Ainda se torna essencial referir que a presença da síncope nas *Cirandas* não é uma aparição casual. Pelo contrário, é frequente, apresentando-se muitas vezes como um *ostinato*.

Partindo, finalmente, para o universo dos tópicos e considerando, portanto, a síncope brasileira como um destes, cabe esclarecer tal nomenclatura. SALLES (2018, 239), em seu livro sobre os quartetos de cordas villalobianos, apresenta o tópico «síncope brasileira» relacionado com o «tipo estilístico choro» – uma vez que a estrutura rítmica de semicolcheias configurada pela soma das durações 3+3+2 compõe, neste referido caso, um quadro harmônico e melódico referente ao gênero musical choro. Porém, como já referido, no caso das *Cirandas* a representação marcante e recorrente da síncope parece «abrasileirar» as pequenas peças do conjunto, não evocando um gênero específico do universo popular, mas aludindo a este universo como um todo. Dessa forma, o adjetivo que acompanha a «síncope», nomeando o tópico, não especifica necessariamente o tipo de síncope em termos de estrutura musical, mas se relaciona diretamente com a tentativa de construção de uma música erudita legitimamente brasileira. Em outras palavras, é justamente a generalização do sincopado como um traço essencial da «brasilidade» que é evocada aqui. Delimita-se um espaço-tempo cultural – o Brasil imaginado do nacionalismo-modernista – que, para a sua própria validação, desconsiderava as diversas outras manifestações do sincopado – tanto na música de concerto europeia quanto em outras tradições americanas e africanas. Concordando com a perspectiva de FREITAS (2010), o caráter simbólico da síncope «brasileira» transcende sua estrutura contramétrica e se torna

uma construção cultural e historiográfica vinculada à «elocução», sendo «um componente de interpretação e *performance*, um tipo de pronúncia ou sotaque que opera também (ou sobretudo) no tecido rítmico» (FREITAS 2010, 141). Se, por um lado, não existe uma síncopa que é somente «brasileira» – no sentido estrutural musical –, por outro, o tópico aqui em questão assinala a ideia de que brasilidade musical implica o sincopado.

Dentre os vários exemplos presentes nas pequenas peças, a *Ciranda n.º 1: Terezinha de Jesus* apresenta-se como um caso significativo na medida em que a utilização da síncopa acarreta numa mudança da própria melodia folclórica em prol da ideia de «abrasileirar» a mesma. Nesta *Ciranda*, a síncopa em formato de *tresillo* – na acepção de SANDRONI (2002) –, é apresentada com insistência do início ao fim da peça. Assim, numa comparação com a versão transcrita no *Guia prático* de VILLA-LOBOS (2009a), podemos destacar justamente este acompanhamento sincopado, que é especialmente enfatizado pela acentuação (ver Exemplos 2 e 3).

11

Andantino quasi allegretto

Te - re - zi - nha de Je - sus De tra - ves - sa foi ao

chã, A - - co - dem três ca - va - lhei - ros, To - dos

três de cha - péu na mão. O pri - mei - ro foi seu

Exemplo 2. Melodia «Terezinha de Jesus», *Guia prático* (VILLA-LOBOS 2009a, 19), cc. 1-8

No compasso 22, a entrada da melodia dá lugar a uma atmosfera mais sombria, mas ainda ritmada, da qual a emerge o tema folclórico no último tempo do compasso 27. O tema, ainda «dançando» ao ritmo da síncopa brasileira, apresenta-se em dó menor. O processo de resignificação ganha forma, isto é, a *Ciranda n.º 1* distancia-se da *Terezinha de Jesus* enquanto tema folclórico. VILLA-LOBOS (2009a, 96-7), no caso do Exemplo 2, descreve o tema em questão como «um pouco mazurca» ou «quase mazurca» de «caráter europeu», sendo que neste mesmo compêndio a canção aparece em compasso ternário (3/4).

Exemplo 3. Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n.º 1: Terezinha de Jesus* (1926), cc. 22-33 (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)

Na *Ciranda n.º 1*, a partir de uma métrica binária (2/4), a melodia é deslocada ritmicamente tornando-se sincopada (conforme transcrito no Exemplo 4). Esta mudança métrica acarreta numa mudança de caráter que «se desfaz» de algum «caráter europeu» para ressaltar uma certa brasilidade por meio da invocação do tópico em questão. De uma «quase mazurca» de «caráter europeu», como designou o próprio compositor, emerge uma ciranda com características do universo sonoro brasileiro. Nesse sentido, e relembrando a discussão sobre o caráter performático inerente à interpretação da síncope na música popular, destacam-se ainda neste exemplo as marcações de dinâmicas, dentre outras anotações, grafadas por Villa-Lobos. Por exemplo, a acentuação do trecho aqui apresentado, caracterizando a síncope, conta com outros elementos que, de um modo geral, procuram evidenciar o caráter dançado da ciranda enquanto gênero. O *sforzando* na última colcheia dos compassos 22 a 25, contrasta com o *pianíssimo* e o *piano* que marca os primeiros tempos destes mesmos compassos reforçando, assim, o caráter cíclico da contrametricidade e acentuando a tensão que é logo resolvida em *piano* no compasso seguinte. Além disso, a anotação *forte o canto* ressalta a sobreposição da melodia sobre o *ostinato* anteriormente apresentado.

Exemplo 4. Transcrição da melodia da *Ciranda n.º 1 - Terezinha de Jesus* cc. 27-36

O tópico *ostinato*

Ao justapor camadas e explorar «blocos sonoros», Villa-Lobos «passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas» (SALLES 2009, 78). Nas *Cirandas* não é diferente. Pelo contrário, cada uma das dezesseis peças apresenta, pelo menos, um *ostinato* que, por vezes, a percorre do início ao fim.

Assim, neste caso, alguns fatores apontam para a ideia de *ostinato* como um tópico nas pequenas peças: primeiro, a já mencionada recorrência do *ostinato* em todas as peças, tornando este, também, um elemento paradigmático nas *Cirandas* quase tão importante e enfático quanto as citações folclóricas; depois, a significação que a utilização de um *ostinato* como recurso musical pode vir a abarcar em razão de todo o contexto estético (modernista e nacionalista). Nesse sentido, a utilização deste recurso ultrapassa um objetivo técnico de composição e se torna, também ele, um símbolo, dotado de significado no discurso musical villalobiano. A partir da compreensão do contexto artístico e estético, depreende-se que o tópico *ostinato* nas *Cirandas* pode representar a dança (de roda, neste caso), o contato com a música popular e o «primitivismo». A primeira, talvez a mais óbvia, relaciona-se com o atributo mais enfático de um *ostinato*, o seu caráter repetitivo, circular. A dança de roda é retratada na medida em que a maioria dos *ostinatos* apresentados nas *Cirandas* são de caráter mais rítmico. Isto é, não se trata só da repetição de um padrão musical, mas da ênfase no aspecto rítmico deste padrão através da acentuação e da exploração dos diferentes registros sonoros no piano. Tal ênfase não só se relaciona com a própria movimentação corporal inerente à dança, que se dá maioritariamente a partir do ritmo, como com o bater dos pés e das mãos característicos das cirandas e das brincadeiras relacionadas às canções folclóricas.

O caráter nacionalista relacionado ao *ostinato* encontra-se, também, associado à representação da música popular e à importância da «cultura popular» para a estética modernista brasileira. O contato de Villa-Lobos com este meio, através do choro em particular, é fato conhecido e reconhecido. No entanto, a sua interação com a música popular não estaria circunscrita ao choro, uma vez que as suas várias viagens pelo Brasil teriam proporcionado um contato alargado com a variedade musical popular e folclórica inerente ao extenso território brasileiro.⁵ Nesse sentido, o *ostinato* identifica-se com e, ao mesmo tempo, representa um elemento particularmente presente na música popular

⁵ Algumas das biografias escritas sobre Villa-Lobos defendem que o compositor teria feito viagens pelo Brasil no período de 1905 a 1912, porém, pouquíssimas são as provas de que tais viagens teriam efetivamente ocorrido (GUÉRIOS 2003, 86). De acordo com Guérios, são somente dois os registros escritos, encontrados no Museu Villa-Lobos, que colocam o compositor em Paranaguá (PR) e em Manaus (AM). Nesse sentido, torna-se importante considerar a afirmação do autor: «Os relatos de Villa-Lobos, no entanto, são muito mais extensos. Anos mais tarde, ele chegaria a afirmar que cruzara todo o interior do Brasil, incluindo os rios Amazonas e Xingu, a bordo de uma canoa. Não por acaso, esses relatos inverossímeis [sic] surgiram justamente após Villa-Lobos tornar-se um músico “nacional”. Hoje parece mais plausível que o compositor os criou para que pudesse, legitimamente, evocar para si mesmo o papel do grande músico “nacional”, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo» (GUÉRIOS 2003, 86).

brasileira: a chamada *clave*. As *time-lines*, linhas-guia ou *claves* (dentre outras nomenclaturas), designam-se, simplificada e, como uma forma de marcação temporal, isto é, um padrão rítmico que «comanda» um determinado gênero musical. Apesar de já assimilada no contexto da *performance* popular, no Brasil têm-se desenvolvido estudos acadêmicos, relativamente recentes, sobre as mais variadas *claves* associadas a gêneros como o samba, o choro, o maracatu, dentre outros. Nesse sentido, considera-se a definição proposta por CARVALHO (2010, 792) onde a *clave* é «uma marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento ou o contrário, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado». No caso das *Cirandas*, torna-se possível aproximar o *ostinato*, enquanto um recurso utilizado na música erudita, desta «marcação regular» que se encontra enraizada na música popular brasileira. Ademais, a maioria dos *ostinatos* encontrados nas pequenas peças são sincopados, corroborando com o caráter «assimétrico» da definição de *clave*.

A relação *ostinato*-primitivismo encontra-se associada à temática indígena e sedimentada, especialmente, pela investigação de Gabriel MOREIRA (2010). Dentre outros elementos identificados pelo autor, está o *ostinato* como recurso essencial na figuração da ideia de «repetição/estaticidade», sendo estas as características de um «primitivismo» associado à música e à cultura indígena. MOREIRA (2013) afirma que, com a utilização do *ostinato* como recurso à composição, Villa-Lobos «partilha do uso de uma estrutura musical bastante apreciada por compositores da primeira metade do século XX – como Stravinsky [...] –, um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao bárbaro e exótico». A utilização recorrente de *ostinatos* e toda a ideia de monotonia que o mesmo pode evocar constrói, também, o conceito de «selvagem» relacionado, neste contexto, aos modos de vida indígena. É nesse sentido que o estereótipo de uma música «repetitiva, estática e visceral» pode culminar no uso do *ostinato* (MOREIRA 2013). Para além do trabalho de MOREIRA (2010), SALLES (2018, 266) também refere o *ostinato* como característica do seu tópico «dança ritual»: «[...] representações quase icônicas dos passos de danças dos povos indígenas, nas quais as marcações dos chocalhos e batidas de pés têm analogia com certos *ostinatos* usados por Villa-Lobos».

Ainda é importante referir que, apesar destas três ideias – dança, música popular e «primitivismo» – terem sido aqui abordadas de forma mais ou menos separada, seus conceitos e implicações fundem-se num emaranhado de significados. Além disso, concordando com a perspectiva de PIEDADE (2013, 50) – o qual afirma que na «sua plenitude significativa, seu efeito de tópica se dá não tanto por sua estrutura interna mas pela posição de sua articulação no discurso musical», – torna-se essencial considerar a interação e a intersecção de diferentes tópicos numa mesma obra e num mesmo trecho musical. Como é o caso de algumas *Cirandas*, o tópico *ostinato*, enquanto recurso técnico, encontra-se com outros tópicos relacionados à figura ou ao elemento musical a partir do qual o *ostinato* é

constituído – como, dentre outros exemplos, o tópico da síncope brasileira, que aparece diversas vezes como *ostinato*.

Nesse sentido, um caso ilustrativo desta intersecção encontra-se na *Ciranda n.º 3: Senhora Dona Sancha*. Num sincretismo entre a síncope brasileira, o *ostinato*, a dança ritual e a figura do caipira, apresenta-se um exemplo da relação tênue entre «primitivismo» e «mundo civilizado». Após a introdução, a partir do compasso 17, a métrica ternária dá lugar à binária, na qual um *ostinato* é estabelecido para a melodia que figura na mão direita, se fazendo ouvir a partir do compasso 20 – mais uma vez, o *tresillo* é a configuração sincopada que compõe o ritmo que acompanha o tema folclórico. É justamente este *ostinato* que corrobora com algumas características evidenciadas por MOREIRA (2010) e por SALLES (2018), no sentido de aproximar o recurso rítmico do conceito de «selvagem». Conforme ilustra o Exemplo 5, destaca-se, em primeiro lugar, a dinâmica contrastante que se estabelece com a utilização do *sforzando* e do *piano*. Ambos evidenciam, respectivamente, o acento que define o *tresillo* (segundo o padrão rítmico 3+3+2 assinalado pelas colcheias) e o *staccato* que confere um caráter mais leve às outras notas. Em segunda lugar, chama-se a atenção para a escrita em blocos rítmicos de colcheias que, em conjunto com a melodia, caracterizam a massa sonora cheia desta peça.

Exemplo 5. Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n.º 3: Senhora Dona Sancha* (1926), cc. 27-31 (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)

Após a apresentação da melodia folclórica, a insistência nas colcheias se mantém na clave de fá (compassos de 41 a 58). Além disso, destaca-se uma sequência de blocos de quintas paralelas, mais evidentes no baixo (lá-mi), ilustrada no exemplo 6. Para MOREIRA (2013), assim como para SALLES (2018), o paralelismo – constituído pela repetição de quartas e/ou quintas justas – é elemento essencial na representação do indígena e, numa relação metonímica, da própria natureza que o rodeia. Este fator harmônico, somado à estaticidade proporcionada pela repetição da mesma figura rítmica – a colcheia

– com a mesma articulação – em *staccato* – corrobora com uma leitura que aproxima a mão esquerda, durante quase toda a peça, de um retrato do «primitivismo».⁶



Exemplo 6. Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n.º 3 - Senhora Dona Sancha* (1926), cc. 42-4 (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)

Em contrapartida, a mão direita introduz a melodia, aproximando-se de um «mundo civilizado». De modo geral, essa melodia é construída por intervalos harmônicos de terças (simples ou compostos), afirmando a modalidade de lá eólio – ver novamente o exemplo 5. Por um lado, o modalismo, em detrimento da escala diatônica, pode corroborar com a construção de uma esfera mais «rústica» e «exótica» associada ao *ostinato* da mão esquerda. Por outro, a insistência nas terças paralelas, uma consonância tão sistematizada pela herança musical europeia, aponta para este chamado «mundo civilizado».

Reconhecendo, portanto, a presença do *tresillo* no *ostinato* que acompanha a melodia e, em seguida, a insistência na harmonia de quintas paralelas remetendo para o «rudimentar», evocamos o tópico «dança ritual» conforme proposto por SALLES (2018). Referenciando o antropólogo e etnomusicólogo Menezes Bastos, SALLES (2018, 267-8) concebe uma relação entre o caráter da dança – «catabática» e/ou «acrobática» – e a marcação rítmica – *marcato* e *staccato*, respectivamente. Ora, tais alternâncias são, justamente, o que se verifica no decorrer de todo o *ostinato* de colcheias que preenche a *Ciranda n.º 3*.

A ambiguidade desta relação – terças paralelas e modalismo – pode ser explicada por meio do «estilo caipira», também definido por SALLES (2018) para a análise dos quartetos de Villa-Lobos. O caipira, referente ao morador do campo do interior de São Paulo, além de ser caracterizado pelo «r» retroflexo, é «comumente associado com o caráter ingênuo, matuto e simples» (SALLES 2018, 278). A origem do termo enfatiza a ideia de miscigenação como fundadora da identidade brasileira: «em geral, o integrante autêntico da cultura caipira na região de São Paulo é resultado da miscigenação dos colonos portugueses – homens, na maioria – com mulheres indígenas, ou seja, o mameluco» (SALLES 2018, 280). Assim, a figura do caipira conjuga duas «fontes» da identidade brasileira: o português, herança de uma Europa civilizada, e o indígena, símbolo do «selvagem» e do «exotismo».

⁶ Torna-se ainda importante lembrar que a presença do paralelismo de quartas e quintas justas nas culturas indígenas constitui-se mais como um estereótipo, uma vez que não se verifica uma recorrência da utilização deste recurso nos registros e transcrições referentes às comunidades indígenas (SALLES 2018, 260),

A temática infantil

A exploração de temas do folclore infantil é recorrente na obra de Villa-Lobos, o que atesta o destaque que o compositor lhe concede. LAGO (2003), em seu artigo intitulado «Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: Exemplos do cancionero infantil», reconhece «a presença de um grupo relativamente compacto de temas musicais que apresentam um alto grau de recorrência – ao longo de obras e épocas distintas – e entre os quais se destacam dois grupos principais»: temas indígenas e temas do cancionero infantil. As obras *Petizada* (1912) e *Brinquedos de roda* (1912), compostas ainda na década de 1910, são exemplos de um início marcado pela presença do infantil. Esta presença atinge o seu ápice com a produção do *Guia Prático*⁷ nos anos 1930, comprovando a tese do autor acima mencionado (LAGO 2003, 108).

Encontra-se, nesta década de 1930, o apogeu da relação de Villa-Lobos com a educação musical e, por isso, também com a criança. O compositor, «de volta de uma viagem ao Velho Mundo» (VILLA-LOBOS 1991 cit. in SANTOS 2010, 74), viu no canto coletivo não só «uma proposta de ensino musical para a escola brasileira, mas de um movimento em prol da aquisição de uma consciência cívica» (ÁVILA 2010, 22). Villa-Lobos, «inserido em um contexto político tumultuado, cava oportunidades para fazer a música surgir na sociedade brasileira de maneira ampla, significativa e consolidativa» (AGUIAR 2019, 67). Com esta intenção e de forma ativa na construção do nacionalismo proposto pelo então governo Vargas, o compositor assume, em 1932, a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), criada no mesmo ano, «com o objetivo de orientar a implantação do canto orfeônico nas escolas da municipalidade» (SANTOS 2010, 42).

A assiduidade de temas infantis expressos na obra de Villa-Lobos e o protagonismo da infância na sua trajetória enquanto educador corroboram com a ideia de que a infância exerce, para o compositor, um papel particularmente importante na construção da complexa relação entre infância e alguns dos conceitos em voga no Brasil dos anos 1920 – nacionalismo, «primitivismo» e folclore:

Hoje não é mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. Pois é perfeitamente intuitivo que a consciência musical da criança não deve ser formada tão somente pelo estudo dos mestres clássicos estrangeiros mas, simultaneamente, pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que facilmente se compreende, pela analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea, e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva. (VILLA-LOBOS 1991 cit.in SANTOS 2010, 98)

⁷ Publicado em um volume único no ano de 1941 pela editora Irmãos Vitale, o *Guia Prático* de Villa-Lobos foi concebido como base para aulas de Canto Orfeônico e pretendia, inicialmente, constituir-se de seis volumes. Durante a década de 1930, foram publicadas em vários fascículos da Coleção Escolar (editada pelo Departamento de Cultura do Distrito Federal) mais de duzentas e cinquenta peças, das quais cento e trinta e sete passaram a integrar o volume único posteriormente publicado.

Apesar da pouca bibliografia referente à representação sonora da criança na música erudita,⁸ no que concerne ao trabalho de Villa-Lobos, destaca-se um texto de Mário de Andrade para o jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado «Sonoras crianças» (1939, 4-5). Praticamente não explorada em nenhum outro estudo, a crítica de ANDRADE (1939) incide sobre as tentativas de retratar a criança musicalmente por parte de três compositores: Schumann, Mussorgsky e Debussy. Após discorrer sobre os sucessos e insucessos que, de acordo com o autor, assombram os referidos compositores, constata que é em Villa-Lobos que a criança é representada na sua forma mais «inteira»:

Quem, a meu ver, conseguiu adquirir toda esta largueza interpretativa, e nos revelou a criança em mais audaciosa e larga integridade foi Villa-Lobos. É certo que o compositor brasileiro não dedicou apenas um momento da sua criação ao tema, como fizeram os outros três. Villa-Lobos, pelo contrário, já compôs para perto de uma centena de peças interpretando a criança, divididas em várias séries, de que as mais célebres são o «Momo Precoce», a «Prole do Bebê» e a esplêndida coleção das «Cirandas». [...] É que Villa-Lobos, já agora com toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na «Prole do Bebê», mas também todo o seu drama interior. E surgem então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada [...], vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmáticos. [...] 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, 4-5)

Referindo-se diretamente às *Cirandas*, Mário de Andrade consagra Villa-Lobos ao patamar de compositor que melhor «interpreta» as várias facetas que compõem o universo infantil. O seu discurso torna-se significativo não como uma verdade absoluta, mas na medida em que apresenta uma concepção mais ampla da representação da infância. Neste texto, ANDRADE (1939) defende uma perspectiva que expande a exploração musical da infância para além de uma criação «idealizada» da criança, sempre alegre, jovial, sonhadora. Para o autor, o revelar da criança, e assim a diferenciação entre Villa-Lobos e os outros três compositores, está no ultrapassar de uma abordagem mais

⁸ Dentre os poucos trabalhos a esse respeito, destaca-se o livro de Ian SHARP (2001) intitulado *Classical Music's Evocation 70 of the Myth of Childhood* e as teses de Rachele WOOLSTON (2012) – «The Voice of Children in Art Song: A Study of Six Cycles Involving a Child's Perspective» – e Matthew ROY (2018) – «The Musicalization of Romantic Childhood: Genre, Power, and Paradox».

«superficial» desta etapa da vida, explorando uma possível faceta trágica e misteriosa do universo infantil.

Assim, para além da manifestação «direta» da infância na obra de Villa-Lobos – que se apresenta mais explicitamente através das diversas citações do cancioneiro infantil e do seu trabalho como educador –, a figura da criança passa a abranger um conceito mais amplo: ao associar a ideia de infância ao que é «primitivo» (e até «selvagem»), a um estado primeiro da existência e ao seu carácter quase «sagrado» de conexão com natureza, a infância pode ultrapassar a representação (quase) exclusiva da figura da criança. Na busca pela construção de uma identidade musical brasileira constrói-se a representação de uma nação, também ela, «primitiva». Portanto, a ideia de infância passa a referir-se também a um país que se encontra – e precisa se encontrar para corresponder aos ideais nacionalistas e modernistas – neste estágio ingênuo, puro e virginal de existência. Corroborando com esta perspectiva, também as próprias *Cirandas* enfatizam este Brasil «infantil» e idealizado:

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 cit.in TONI 1987, 27)⁹

Os tópicos citação folclórica e síncope brasileira: Uma releitura

A partir das variadas facetas de representação da infância, é possível considerar que a concepção do universo infantil nas *Cirandas* pode coexistir, pelo menos, de duas formas que se justapõem. A primeira atesta a presença do infantil através da citação da melodia folclórica – tópico citação folclórica. A segunda consiste na exploração da poética do «ser criança»: trata-se da utilização de recursos estilísticos que convergem para um ideal de criança retratado nas canções folclóricas – como, por exemplo, a síncope brasileira representando o brincar.

Considerando o nacionalismo e a infância como duas temáticas presentes nas *Cirandas*, para as quais podem se direccionar os tópicos do discurso musical villalobiano, atrelar a citação folclórica também ao panorama da infância é assumir que a escolha de material folclórico especialmente infantil, constitui, por si, uma estratégia. O reconhecimento das melodias folclóricas, mantidas quase de forma literal nas *Cirandas*, transportam o ouvinte para a infância brasileira. Infância esta que

⁹ Este relato é de autoria de Alejo Carpentier, musicólogo cubano que teria encontrado Villa-Lobos aquando de seu retorno a Paris.

apesar de ora se afirmar, ora se diluir no emaranhado da criação villalobiana, segue como figura característica da representação da criança e do seu brincar.

No que concerne ao tópico síncope brasileira, a representação do sincopado nas *Cirandas* não só constitui uma forma de abrasileirar, aproximando o tópico da temática nacionalista, mas de acentuar o caráter infantil do conjunto para piano através da associação síncope-brincadeira. De forma a ilustrar esta relação, retornamos à *Ciranda* que abre o conjunto para piano (ver Exemplo 3). A simplicidade da melodia inicial, a métrica binária, a marcação rítmica e o caráter alegre e festivo podem aludir à infância brasileira. Num primeiro momento, estas características se apresentam sem fazer referência a um texto ou canção específica (nos primeiros 21 compassos), mas podem remeter o público à alegria e jovialidade que permeia o conceito idealizado de infância. A componente rítmica da peça cria no ouvinte uma sensação de movimento tipicamente associada à dança/brincadeira de roda e a presença da síncope vem contribuir ativamente para essa sensação.

Nesse sentido, a ideia de assimetria temporal associada à síncope exerce um papel fundamental na representação do brincar, do caráter inesperado que o envolve, da forma «desregrada» e «desordenada» em que os saltos, os pulos, as mãos – ora entrelaçadas, ora batendo palmas no brinquedo de roda – se diferem de forma tão enfática da esfera adulta, «civilizada» e «previsivelmente» métrica. Os elementos apresentados podem ser facilmente associados a uma brincadeira cantada, sugerindo a criação, por parte de Villa-Lobos, de um brinquedo de roda – sendo o próprio tema folclórico em questão uma «roda de escolha» (SILVA 2016, 165).

A forma como a síncope brasileira é explorada com recorrência nesta e em outras *Cirandas* apresenta algumas semelhanças com os primeiros compassos da obra do mesmo compositor intitulada *Cantiga de roda* (1925), o que reitera a associação com o gênero musical. A presença assídua do tópico síncope brasileira nestas obras que evocam o universo infantil, logo à partida através do seu paratexto, corrobora para uma releitura na qual o tópico não só se refere a uma esfera nacionalista, mas – e na maior parte das vezes ao mesmo tempo – à infância, através do brincar.

O tópico algazarra

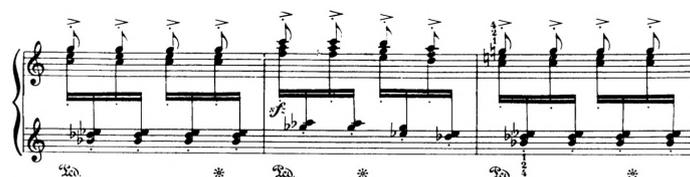
Por fim, destaca-se outro tópico que perpassa ainda outras obras de Villa-Lobos – o tópico algazarra (SALLES 2018). Sobre este, um exemplo enfático encontra-se na *Ciranda n.º 4: O cravo brigou com a rosa (Sapo Jururu)*. Logo no início, Villa-Lobos descreve o conflito que é referido na letra da canção. De caráter «áspero, agitado e tumultuado» (TARQUÍNO 2012, 155), este trecho da *Ciranda n.º 4* conta uma história violenta.¹⁰ O confronto torna-se nítido através das rápidas semicolcheias que inundam a

¹⁰ Letra da cantiga: «O Cravo brigou com a Rosa/ Defronte de uma sacada/ O Cravo saiu ferido/ A Rosa despedaçada/ O Cravo ficou doente/ A Rosa foi visitar/ O Cravo teve um desmaio/ A Rosa pôs-se a chorar!» (VILLA-LOBOS 2009a, 72)

melodia e da politonalidade que sugere uma atmosfera quase competitiva.¹¹ Além disso, esta *Ciranda* constitui um exemplo enfático da sobreposição de teclas pretas e brancas nas mãos esquerda e direita, respectivamente – técnica amplamente explorada por Villa-Lobos.¹² Este fator, associado ao registro e à densidade rítmica e harmônica, corrobora com uma ideia visual de conflito, uma vez que as mãos do pianista tendem a estar justapostas aquando da interpretação destes trechos.



Exemplo 7. Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n.º 4: O cravo brigou com a rosa (Sapo Jururu)* (1926), cc. 4-8 (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)



Exemplo 8. Exemplo 27 - Heitor Villa-Lobos, *A prole do Bebê [Polichinelo]* (1918), cc. 3-5 (Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, s.d. [ca.1920])

Ao constatar a exploração desta técnica por parte do compositor, SCHAFASCHEK (2017, 38-9) traça uma relação entre a *Ciranda n.º 4* e o *Polichinelo*, parte de outro conjunto de pequenas peças intitulado *A prole do bebê n.º I* (1918). A temática infantil é evidente em ambas as obras já desde o paratexto – *Cirandas* e *A prole do bebê* – e, no caso da *Ciranda n.º 4* e d’*O Polichinelo*, é reforçada pelo tópico «algazarra». Essa nomenclatura já havia sido empregada por SALLES (2017, 74), justamente em referência a *O Polichinelo*, situando o tópico no que o autor denominou «estilo infantil». A «algazarra», representativa do vibrante mundo das brincadeiras sonoras infantis, revela a dupla significação do tópico musical conectando-o tanto ao tumulto e à confusão – expressos na letra da canção *O cravo brigou com a rosa* – quanto ao universo infantil característico das *Cirandas*.

A temática luso-brasileira

A importância de abordar a presença portuguesa nas *Cirandas* encontra-se, logo à partida, no título da obra, tornando-se imprescindível relembrar o vínculo que é, desde já, estabelecido com Portugal.

¹¹ É, também, a utilização de uma escala diatônica e outra pentatônica que assinala a dissonância, causando a sensação de conflito. A respeito da politonalidade presente neste trecho da *Ciranda n.º 4*, este trabalho considerou especialmente a análise desenvolvida por Ronaldo PENTEADO (2012), onde o autor recorre à teoria dos conjuntos para refletir sobre a simetria harmônica nesta obra de Villa-Lobos.

¹² A esse respeito torna-se importante mencionar o trabalho de Jmary OLIVEIRA (1984): «Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device».

O musicólogo Luís da Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1972 [1954], 267) não só define a ciranda, como assinala a sua vinda para o Brasil: «dança infantil de roda vulgaríssima no Brasil e vinda de Portugal». SALLES (2018, 248), ao dissertar sobre a presença da ciranda nos Quartetos de Villa-Lobos, também refere a ligação do gênero com a colonização portuguesa: «A maioria das cirandas e cantigas infantis surgiu durante o processo de colonização do país, antes mesmo do florescimento dos grandes centros urbanos, o que só acontece após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808». Mário de Andrade, por sua vez, refere-se ao gênero em seu livro *Música, doce música* (1934). O autor reforça o caráter «maternal» da relação Portugal-Brasil e concede às «cantigas-de-roda infantis do Brasil» (ANDRADE 1934, 94) uma importância particular no que se refere ao reconhecimento da presença portuguesa na música brasileira:

A influência portuguesa na formação da nacionalidade brasileira foi grande. Nem pode chamar propriamente de influência o que se deu. Nós somos como início, criação de Portugal, e a entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maléficos da maternidade. [...] Assim, a «entidade» da música popular brasileira teve base direta no canto e na dança portuguesa. [...]

À medida que o Brasil avança porém na formação e fixação dos caracteres musicais que lhe são próprios, as fontes portuguesas vão se enfraquecendo. Muitas delas já desapareceram. Onde elas ainda permanecem mais facilmente reconhecíveis é nas cantigas-de-roda infantis do Brasil. [...] As rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais e literários das canções portuguesas. Por vezes a mixórdia é bem intrincada. Troca-se textos e melodias; junta-se vários textos ou várias melodias; os textos se fraccionam e as melodias também; inventa-se melodias novas pra textos tradicionais. (ANDRADE 1934, 93-4)

No que diz respeito ao gênero ciranda, as relações musicais entre Brasil e Portugal defendidas por Mário de Andrade são relevantes na medida em que aproximam da cultura portuguesa uma manifestação reconhecida e afirmada como brasileira.

Em Portugal, o tema folclórico designado «Ciranda», transcrito no *Cancioneiro de músicas populares* de César das Neves e Gualdino de Campos (1893), deixa clara a disseminação da cantiga e, por isso, também do próprio gênero no país. Segundo a descrição dos autores: «Esta moda, própria das ciras, vulgaríssima em todo o país, e no Brasil, é talvez contemporânea da primitiva alfaia agrícola, a Ciranda, que serve para joeirar os cereais; é dela que lhe provem o nome, e a ela são alusivas todas as cantigas e se referem os ditos, como beber por uma cabaça ou assobio, que é o receptor dos grãos» (NEVES - CAMPOS 1893, 131). Corroborando com o termo «moda» como associado à dança de roda, está a descrição de «moda de roda» por Margarida Moura e Maria do Rosário Pestana na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, a qual descreve:

Canção dançada em círculo. Difundida em todo o país, adquiriu diversas designações [...]. Os passos usualmente utilizados incluem: marchas, passos de passeio, passos saltados, saltitados ou marcados, aos quais os dançarinos por vezes acrescentam passos mais elaborados característicos e outras danças (galopes, malhão, vira, e. o.), e ainda outros improvisados. Geralmente executada em andamento moderado, a moda de roda utiliza ritmos binários, ternários ou quaternários. [...] A canção estrófica é frequentemente executada pelos dançarinos (geralmente as mulheres) em uníssono e sem acompanhamento instrumental. Também pode ser executada a duas vozes, alternando ou não com secções a solo ou com coro em uníssono, com acompanhamento de palmas, estalido de dedos e um ou mais instrumentos musicais. [...] Alguns jogos infantis populares como «triste-viuvinha», «pião» ou «a menina-do-meio», são modas de roda. (MOURA - PESTANA 2010, 805-6)

Ora, a menção aos jogos infantis e a caracterização ampla das várias formas de se dançar e cantar a «moda de roda» são comuns às descrições de Luís da Câmara Cascudo (1972 [1954]) e Mário de Andrade (1934), reforçando a ideia de ciranda como gênero musical luso-brasileiro.

Além desta ligação paratextual evidente, os títulos das pequenas peças para piano e as citações folclóricas das mesmas evocam esta herança. Abaixo encontram-se as melodias folclóricas presentes nas *Cirandas* que também foram publicadas em fontes portuguesas:

<i>Ciranda</i>	Nome do tema folclórico musical / conto / letra na fonte portuguesa	Fontes portuguesas
<i>Ciranda n.º 2</i> <i>A Condessa</i>	Tema musical: <i>Condessinha d'Aragão</i>	<i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> (NEVES - CAMPOS 1895, 25) ¹³
<i>Ciranda n.º 5</i> <i>Pobre Cega</i>	Conto: <i>Xácara do Cego</i>	<i>Cantos Populares do Archipelago Açoriano</i> (BRAGA 1869, 76)
	Tema musical: <i>O Ceguinho</i>	<i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> (NEVES - CAMPOS 1895, 97)
<i>Ciranda n.º 6</i> <i>Passa passa Gavião</i>	Tema musical: <i>Passa, passa Gabriel</i>	<i>Cancioneiro Popular Português</i> (GIACOMETTI - LOPES-GRAÇA 1981, 20)
<i>Ciranda n.º 7</i> <i>Xô, Xô Passarinho</i>	Conto: <i>O Figueirinho da Figueira</i>	<i>Contos Tradicionais do Povo Português</i> (BRAGA 2013 [1883])
<i>Ciranda n.º 11</i> <i>Nesta rua, nesta rua</i>	Letra: <i>Nesta rua, nesta rua</i>	<i>Cancioneiro Popular Português</i> (VASCONCELOS - NUNES 1975, 216)

Tabela 1. Melodias das *Cirandas* identificadas em fontes portuguesas

¹³ Com o título *Ó Condessa, Condessinha*, a mesma canção folclórica pode ser encontrada também no *Cancioneiro* de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça (1981, 20).

Das dezesseis *Cirandas* de Villa-Lobos, pelo menos cinco dos temas folclóricos utilizados pelo compositor podem ter uma «origem» portuguesa. Assim, o tópico citação folclórica ganha uma nova dimensão a partir desta reflexão. Este tópico, nos cinco casos das *Cirandas* expostos acima, deixa de evocar somente a temática nacionalista e infantil e passa a abranger, também, um terceiro elemento na «formação» do Brasil: Portugal e a sua música.

Ainda se torna importante referir que a estreia das pequenas peças em território português ocorreu num dos concertos promovidos pela cantora Emma Santos Fonseca (1897-1968).¹⁴ O concerto foi intitulado «Obras de Villa-Lobos / segunda série»¹⁵ e teve lugar no Club Brasileiro, no dia 29 de novembro de 1934 (REIS - MENESES 1936, 165-83), quatro anos depois de sua estreia integral no Brasil.

Apesar das associações que justificam a dimensão luso-brasileira nas *Cirandas*, retornando ao início deste artigo, é preciso considerar que a cultura portuguesa assume um lugar discreto, em detrimento dos estereótipos indígenas e africanos, nas discussões sobre o nacionalismo na arte brasileira. Dessa forma, a presença de tópicos relacionados ao universo luso parece ser menos enfática.

Os tópicos modinha e fado

Já mencionada no contexto dos «tópicos-de-ouro» desenvolvidos por PIEDADE (2011; 2013), a modinha constitui, para SALLES (2018, 244), um dos «tipos» encontrados nos Quartetos de Cordas villalobianos. Dentre as características do gênero nos quartetos, o autor ressalta o cromatismo e o caráter melancólico «da modinha cantada, sem o recurso do texto poético». Salles ainda esclarece que, em Villa-Lobos, as modinhas «não se parecem muito com as modinhas diatônicas do século XIX, mas adotam o modelo consagrado por Catulo da Paixão Cearense, seu contemporâneo», o qual, ao contrário de outros modinheiros da época, «pretendeu romper» com elementos do lundu, nomeadamente, a síncope. Por fim, SALLES (2018, 246) conclui:

A modinha representa o tipo estilístico do estilo carioca mais associado com a representação de uma tópica essencial da literatura brasileira: a saudade. Seu caráter sentimental é bastante reconhecido pela musicologia, e não nos parece necessário reprisar o que já é bem familiar. Porém, um aspecto importante para análises feitas neste estudo é a correlação da modinha com o cromatismo, o que a distingue estruturalmente da maioria dos tipos estilísticos do estilo carioca. (SALLES 2018, 246)

¹⁴ Alejandro Reyes-Lucero (2022), em seu rigoroso estudo sobre o Salão Musical de Ema Santos Fonseca, destaca o papel crucial da cantora amadora na difusão do repertório musical em Portugal. Durante dezoito anos, Ema Santos Fonseca atuou como organizadora de concertos, sendo responsável pela programação de cento e quarenta e dois eventos. Iniciado em 1923, seu projeto intitulado «Divulgação Musical» (1923-40) teve início no seu salão particular, expandindo-se posteriormente para outros locais. Ao longo desse período, alcançou um público amplo, promovendo repertórios nacionais e internacionais de diferentes épocas.

¹⁵ O primeiro concerto organizado por Emma Santos Fonseca inteiramente dedicado à obra de Villa-Lobos teve lugar no Club Brasileiro em março de 1933 e foi intitulado «Obras de Villa-Lobos» (REIS - MENESES 1934).

Do outro lado do Atlântico, Rui Vieira NERY (2004) apresenta uma perspectiva que vai de acordo com o discurso de PIEDADE (2011; 2013) e SALLES (2018), tanto a modinha quanto o lundum são produtos de uma intensa interação transatlântica:

Mais simples ou mais complexos, compostos no Reino ou na colônia, improvisados por populares ou escritas por compositores profissionais, cantados nas ruas ou nos palácios, dançados nos terreiros, nos teatros ou nos salões, o Lundum e a Modinha tornam-se entre o último terço do século XVIII e o primeiro do XIX, num fortíssimo traço de ligação cultural entre a metrópole e a América portuguesa (NERY 2004, 35).

As relações entre a modinha e o fado, ainda que polémicas, são conhecidas e reconhecidas no meio musicológico. Construindo «uma história do Fado» também a partir das relações com o Brasil (com o «Fado dançado»), Rui Vieira NERY (2004) apresenta alguns denominadores comuns entre os gêneros – modinha e fado – sugerindo uma possível relação entre ambos. É nesse panorama de intersecções que os tópicos modinha e fado se definem nas *Cirandas* de Villa-Lobos. Por um lado, os «encontros e trocas culturais» proporcionados por um passado comum são retratados nestes tópicos; por outro, as relações com Portugal são relembradas e enfatizadas pela herança portuguesa expressa diretamente nas citações folclóricas.

É na *Ciranda n.º 2: A Condessa* que se encontra, de forma mais evidente, a associação com uma melodia transcrita num cancionário português. A melodia citada na peça de Villa-Lobos coincide integralmente com a versão presente no cancionário de César das NEVES e Gualdino de CAMPOS (1895), inclusive na tonalidade – fá maior. Além disso, Villa-Lobos, assim como na transcrição do cancionário português, cita um trecho do tema folclórico *Viuvinha da banda d'além*, apesar do mesmo não estar mencionado no título da *Ciranda* – tais relações podem ser verificadas a partir dos exemplos 9 e 10.

The image shows a musical score for Heitor Villa-Lobos's *Ciranda n.º 2: A Condessa*. The score is in 3/4 time, marked 'Andantino quasi andante (M. ♩ = 68)'. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is in F major. The score includes the instruction 'Piano' and 'com sisp.'.

Exemplo 9. Heitor Villa-Lobos, *Ciranda n.º 2: A Condessa* (1926), cc. 1-10 (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)

À Ex.^{ma} Sra.^a D. Zaida Simões.

Andante

169 *p* 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

Exemplo 10. *Condessinha d'Aragão*, cc. 1-9, Recolha de César das Neves e Gualdino de Campos (Porto, Cesar, Campos & C^a, 1895, 25)

Apesar da similaridade melódica com o cancioneiro de NEVES e CAMPOS (1895), a peça de Villa-Lobos não apresenta a harmonia em terças. Na *Ciranda* destaca-se o uso contínuo de cromatismos no tenor, que contrapõem a estaticidade do baixo, acompanhando a primeira parte da melodia. Ainda sobre a linha cromática, torna-se importante considerar que a mesma faz referência à estrutura melódica, também cromática, dos primeiros compassos da segunda seção. Sobre a *Ciranda n.º 2* Schafaschek afirma:

When setting folk melodies, Villa-Lobos frequently opted for a juxtaposition of melodic events rather than a vertical harmonization. [...] A completely different texture is found in the central section of «A condessa» [The countess], the third piece of the set. Here the composer uses plain homophony to emphasize textural elements found in the first section of the piece. (SCHAFASCHEK 2017, 70)

Destacando esta particularidade em *A Condessa*, o autor refere a linha cromática presente no acompanhamento como «mais desenvolvida» em relação à versão que consta no *Guia prático* (VILLA-LOBOS 2009b, 81). Ao contrário da maioria das *Cirandas* nas quais, como afirmou Schafaschek, predominam ostinatos complexos a nível rítmico e harmônico, na *Ciranda n.º 2* o ostinato cromático do tenor confere-lhe um caráter singular e «quase triste» (TARQUINIO 2012, 129). O ostinato em questão, ainda que como acompanhamento da melodia folclórica, não se apresenta essencialmente harmônico ou ritmicamente complexo, assumindo, portanto, um desenho melódico simples que remete à ideia de «dedilhado», dissociada do piano e associada ao violão/guitarra.

Acordando com esta perspectiva e relembrando a afirmação de Correa do Lago no *Guia prático* (VILLA-LOBOS 2009a, 137) sobre o fato da lenda associada ao tema d'*A Condessa* provir de «antigas xácaras e romances ibéricos», TARQUINIO (2012, 127) afirma: «O quadro que emerge, associando o gênero da melodia com as características e sentido da letra, é de um trovador, que declama, ou canta uma história, acompanhado possivelmente por instrumento de cordas dedilhadas».

O compasso ternário, o acompanhamento lento, cromático, quase sofrido, proporciona uma releitura da própria melodia folclórica acentuando o seu caráter lírico, simples e declamatório. Assim, tendo em conta o contexto estético-artístico brasileiro do início do século XX e a relação enfática da *Ciranda n.º 2* com o cancionário de César das NEVES e Gualdino de CAMPOS (1895), algumas das características citadas, juntamente com outros elementos apresentados adiante, podem sugerir uma associação com os dois gêneros musicais, não tão distantes, cuja história se insere num cenário de relações luso-brasileiras – a modinha e o fado.

O acompanhamento cromático sugere a ideia de «dedilhado» num instrumento de cordas, talvez o violão e/ou a guitarra portuguesa, além de um caráter quase melancólico enfatizado pelo cromatismo não tonal do acompanhamento da mão esquerda. Em termos rítmicos, os diversos *rallentandos* presentes ao logo da peça representam o arrastar de uma lânguida declamação. Além disso, o surgimento de uma segunda melodia (cc. 21-5) funciona como uma espécie de contracanto ou ainda como *appoggiaturas* em relação à melodia principal, propondo uma ideia de diálogo entre vozes ou entre solista e instrumento acompanhador. Tais características aludem à modinha, gênero luso-brasileiro transitório entre as esferas do erudito e do popular e presente em outras obras de Villa-Lobos.

Como referido anteriormente, o caráter nostálgico acentuado pelo cromatismo e a natureza declamatória da melodia relacionam a *Ciranda n.º 2* ao universo das «tópicas época-de-ouro» de PIEDADE (2011; 2013) e do «estilo carioca» definido por SALLES (2018), aproximando a pequena peça do contexto colonial luso-brasileiro. Sob outra perspectiva, não contrária, mas complementar, as características elencadas sobre a *Ciranda n.º 2* podem aproximá-la do tópico fado. Neste caso, não se faz referência necessariamente ao gênero, mas a uma ideia, por vezes estereotipada, que se tem do mesmo.

De acordo com Adalberto PARANHOS (2017, 58), em seu artigo intitulado «Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba», foi entre os anos de 1930 e 1939 o «momento de maior difusão» do fado no Brasil. Assim, supõe-se que as décadas anteriores já teriam notícias do fado. Além disso, de acordo com o catálogo de Villa-Lobos (Museu Villa-Lobos 2009), o compositor teria começado a escrever um «fado» em 1929, conforme consta no autógrafo de um rascunho intitulado «Fado». Tal manuscrito pode corroborar com a ideia de que Villa-Lobos conhecia o gênero português. Com esta reflexão considera-se a presença dos tópicos modinha e fado na *Ciranda n.º 2*.

Um olhar cruzado: Tópicos e temáticas, textos e contextos

Partindo para uma visão que considere a intersecção entre estas temáticas, conclui-se que as mesmas não se constroem nem se desenvolvem separadamente. Pelo contrário, são os tópicos que articulam estas diferentes esferas. Um tópico pode fazer referência a diferentes temáticas, associando-se a uma paleta de significados que, por vezes, são miscigenados. Assim, considerando o conteúdo sobre o nacionalismo, a infância, a questão luso-brasileira e as ideias desenvolvidas a partir destas temáticas,

é possível propor outros termos – subdivisões destas temáticas – que caracterizam os tópicos aqui desenvolvidos e os aproximam das dimensões temáticas.

No âmbito da temática nacionalista, formulam-se os subtemas «cultura indígena»¹⁶ e «cultura africana», que se subdividem nos seguintes tópicos:

- síncope brasileira: especialmente ligada a ideia do ritmo contramétrico e percussivo da herança africana;
- dança ritual: associada ao «primitivismo» do «bárbaro» que, no caso brasileiro, é o indígena;
- obstinado: encontra-se num intermédio entre a «cultura africana» e a «cultura indígena», reiterando as relações com a música popular e o carácter repetitivo e estático ligado à dança de roda e às culturas ancestrais.

Na temática infantil, que pode se dividir nos subtemas «brincadeira» e «conflito/drama», enquadram-se os tópicos:

- síncope brasileira: relacionada ao carácter «descompassado» e irregular do brincar em detrimento das regras de uma fase adulta;
- algazarra: representativa da confusão sonora atrelada ao universo da infância.

Estes são referentes a duas facetas da criança: a brincadeira e o conflito. Esta dualidade vai ao encontro da concepção de Mário de ANDRADE (1939, 4-5) na qual Villa-Lobos, ao longo de sua obra, apresenta variados «modos de estar» da criança, explorando o lado ingênuo e alegre deste estágio da vida, mas, também, os seus dramas e monstros.

No caso da questão luso-brasileira, consideram-se os subtemas «cultura portuguesa» e «Brasil colonial», dos quais surgem os tópicos:

- fado: associado a um estereótipo da cultura portuguesa;
- modinha: relativa à construção de um género que é fruto de um passado comum.

Ambos os tópicos são evidentes no caso da *Ciranda n.º 2: A Condessa*, retratando o passado colonial brasileiro, cuja modinha constitui um exemplo enfático deste sincretismo e, ao mesmo tempo, o estereótipo de um fado enquanto símbolo nacional português.

Ainda de forma mais intrincada do que as associações já constatadas, estão os casos dos tópicos:

- caipira: figura legitimada na cultura brasileira como sendo a junção entre indígena e português;
- citação folclórica: aspecto unificador e simbólico das *Cirandas*.

O primeiro, enquanto figura miscigenada que congrega o indígena e o português, reúne em si a contradição «selvagem-civilizado» como se constata no caso da *Ciranda n.º 3: Senhora Dona Sancha*, onde as terças paralelas referem o «canto em terças» característico do caipira e, ao mesmo tempo, o *obstinato* alude ao tópico dança ritual relacionado ao universo indígena. Por fim, é o tópico citação folclórica que evoca todas as temáticas, sendo, também ele, uma espécie de produto do «mito

¹⁶ A referência às diferentes «culturas» é, na verdade, relativa a ideias, muitas vezes, estereotipadas destas culturas, como é o caso, por exemplo, da concepção de fado ou das quartas e quintas justas paralelas no repertório indígena, dentre outros.

das três raças». O protagonismo do folclore, como já discutido, é expresso através dos títulos das pequenas peças, da própria citação melódica e do entorno que, de alguma forma, reconta as lendas folclóricas. É, afinal, neste protagonismo que incide também a interação entre as próprias temáticas, isto é, todas culminam na citação folclórica. A fim de tornar mais clara estas intersecções, recorre-se ao seguinte gráfico:

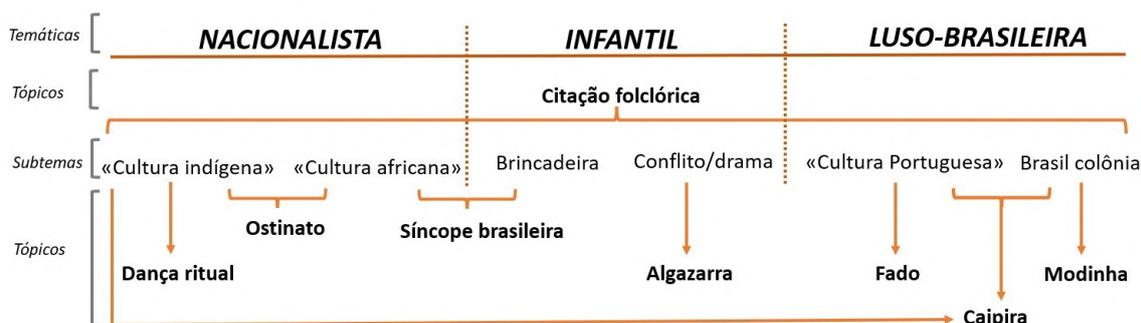


Gráfico 1. Esquema de relações entre temáticas, subtemas e tópicos

Este gráfico procura ilustrar as complexas relações entre temáticas e tópicos no caso das *Cirandas*. O enquadramento destes tópicos em esferas maiores proporciona uma visão clara de algumas ideias importantes para o cenário brasileiro dos anos 1920, além de enfatizar o caráter híbrido dos próprios tópicos enquanto emergentes de diferentes temáticas. Além disso, torna-se evidente a relação entre as próprias temáticas enquanto parte da (re)construção do «novo» Brasil: a temática nacionalista associa-se com a luso-brasileira, evocando um passado idealizado que procura se reconstruir na forma de um folclore autêntico e, simultaneamente, partilhado com a raiz lusa. E estas duas relacionam-se também com a temática da infância na medida em que termos como pureza, autenticidade, inocência, dentre outros, são usados para referir, tanto a criança como o Brasil «genuíno». Constata-se, portanto, uma sobreposição e intersecção de «temáticas», numa analogia à própria estrutura musical das *Cirandas*.

Ora, ainda sob um olhar que considera o contexto no qual as pequenas peças se inserem, esta reflexão sobre as temáticas, subtemas e tópicos, assim como as suas relações, evidenciam essencialmente duas propostas do projeto artístico nacionalista brasileiro: (1) a «lembrança», ou ainda a construção de uma «lembrança», da «formação» de um Brasil como forma de reestruturar a sua identidade – sendo as referências estereotipadas às figuras do português, do africano e do indígena, ferramentas da construção deste imaginário; (2) o interesse ativo de representação do «popular», do «folclórico», como produto destes «encontros», como discurso do autêntico, puro, genuíno, legitimamente brasileiro e até, em última análise, «selvagem». Estes simbolismos dialogavam não só com algumas das «novas» propostas de Brasil, também afirmadas por Mário de Andrade, mas com

uma audiência que passava a reconhecer e validar esses códigos. Já em 1926, no ano de composição das *Cirandas*, o jornal *A Noite* (1926, 7) noticiava sobre as pequenas peças:

Antes de tocar as suas composições características [*Serestas* e as *Cirandas*], 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 [...].

Portanto, conceber um mapa das relações entre música, esfera contextual e estética vigente pode resultar numa infinidade de possibilidades. Por outro lado, como se procurou demonstrar, este esforço pode trazer respostas e novas perspectivas sobre a própria obra e sobre a conjuntura que a circunscreve. Procurando contribuir com os trabalhos já sedimentados sobre a teoria dos tópicos na musicologia latino-americana, este artigo reforça não só a ideia de que o estudo dos tópicos pode ser (re)pensado à luz de outros tempos e espaços, mas pode ser uma ferramenta eficaz na compreensão dos múltiplos fatores que compõem a música enquanto discurso e enquanto inserida numa rede complexa de agentes que a significam e ressignificam.

Referências bibliográficas

- A Noite* (1926), «A grande arte brasileira do maestro Villa Lobos», 31 de maio, 05216 edição. Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional Digital do Brasil
- AGAWU, Victor Kofi (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music* (Princeton, Princeton University Press)
- AGUIAR, Adriana Oliveira (2019), «Villa-Lobos educador: A propriedade da música na educação musical» (tese de doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa)
- ALLANBROOK, Wye (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze Di Figaro & Don Giovanni*, (Chicago, University of Chicago Press)
- ALMEIDA, Washington Luiz (2014), «Villa-Lobos: Música e nacionalismo na República Velha» (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo)
- ANDRADE, Mário de (1962 [1928]), *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo, Livraria Martins)
- ANDRADE, Mário de (1934) *Música, doce música* (São Paulo, L. G. Miranda Editor)
- ÁVILA, Marli Batista (2010), «A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: Uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil» (tese de doutoramento, Universidade de São Paulo)
- BÉHAGUE, Gerard (1994), *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (Austin, University of Texas)
- BRAGA, Teófilo (1869), *Cantos populares do archipelago açoriano* (Porto, Typographia da Livraria Nacional)
- BRAGA, Teófilo (2013 [1883]), *Contos tradicionais do povo português*, vol. 1 (Sintra, Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro)
- CARVALHO, José Alexandre (2010), «A utilização das linhas-guia na *performance* e no ensino da música brasileira», in *I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música* (Rio de Janeiro), vol. 1, pp. 787-93
- CASCUDO, Luís da Câmara (1972 [1954]), *Dicionário do folclore brasileiro* (Brasília, INL)

- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de (2010), «A memória e o valor da síncope: Da diferença do que ensinam os antigos e os modernos», *Per Musi*, 22, pp. 127-49. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200011>
- GENETTE, Gérard (2010), *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*, traduzido por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, e Miriam Vieira, (Belo Horizonte, Viva Voz)
- GUÉRIOS, Paulo Renato (2003), «Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: Convertendo-se em músico brasileiro», em *Mana*, 9/81 (Rio de Janeiro) pp. 81-108
- HATTEN, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven: Markedness Correlation, and Interpretation* (Bloomington, Indiana University Press)
- LAGO, Manoel Correia do (2003), «Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: Exemplos do cancionero infantil», em *Cadernos do Colóquio*, 6/1 (Rio de Janeiro) pp. 107-24
- MCKAY, Nicholas, (2007), «On Topics Today», em *Zeitschrift Der Gesellschaft Für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]*, 4/1-2, pp. 159-83
- MIRKA, Danuta (2014), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford, Oxford University Press)
- MONELLE, Raymond (2006), *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indiana University Press)
- MONELLE, Raymond (2000), *The Sense of Music* (Princeton, Princeton University Press)
- MOURA, Margarida, e Maria do Rosário Pestana (2010), «Moda de roda», in *Enciclopédia de música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Temas & Debates), vol. 3, p. 806
- Museu Villa-Lobos (2009), *Villa-Lobos, sua obra* (Rio de Janeiro, Minc/IBRAM)
- NASCIMENTO, Evando (2015), «A Semana de arte moderna de 1922 e o modernismo Brasileiro: Atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico», *Gragoatá*, 20/39, pp. 376-91. Doi: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354136>
- NERY, Rui Vieira (2004), *Para uma história do fado* (Lisboa, Público & Corda Seca)
- NEVES, César das, e Gualdino de CAMPOS (1893), *Cancioneiro de musicas populares* (Porto, Typographia Occidental), vol. 1
- NEVES, César das, e Gualdino de CAMPOS (1895), *Cancioneiro de musicas populares* (Porto, Typographia Occidental), vol. 2
- OLIVEIRA, Jmary (1984), «Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device», *Revista de Música Latinoamericana*, 5/1 (University of Texas Press), pp. 33-47
- PARANHOS, Adalberto (2017), «Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba», *Revista Tempo e Argumento*, 9/22, pp. 44-69. Doi: <https://doi.org/10.5965/2175180309222017044>
- PENTEADO, Ronaldo Alves (2012), «Simetria na forma e no material harmônico da Ciranda N. 4 de Villa-Lobos», in *II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música – SIMPOM* (Rio de Janeiro), pp. 1063-73
- PIECADE, Acácio (2011), «Perseguindo fios da meada: Pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas», *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, 23, pp. 103-12
- PIECADE, Acácio (2013), «A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira», *El oído pensante*, 1/1 (Buenos Aires), pp. 1-23
- PIECADE, Acácio (2015), «Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narratividade», *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music* (Oxford University)
- PLESCH, Melanie (1996), «La Música En La Construcción de La Identidad Cultural Argentina: El Topos de La Guitarra En La Producción Del Primer Nacionalismo», *Revista Argentina de Musicología*, 1/1, pp. 57-68
- PLESCH, Melanie (2013), «Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case», em *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle*, editado por Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos e Peter Nelson (Edimburgo, IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics), pp. 328-37

- RATNER, Leonard (1980), *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York, Schirmer Books)
- REIS, Ema Fonseca da Câmara, e Ludovico MENESES (1936), *Seis anos de divulgação musical* (Lisboa, s.t.), vol. 3
- REYES-LUCERO, Alejandro (2022), «Ema Santos Fonseca e a “Divulgação Musical” (1923-1940): Biografia de um Salão Musical» (dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa)
- RIPKE, Juliana (2017), «Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX» (dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo)
- ROY, Matthew Joseph (2018), «The Musicalization of Romantic Childhood: Genre, Power, and Paradox» (tese de doutoramento, UC Santa Barbara da Universidade da Califórnia)
- SALLES, Paulo de Tarso (2009), *Villa-Lobos: Processos composicionais* (Campinas, Editora da Unicamp)
- SALLES, Paulo de Tarso (2017), «Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4/1, pp. 67-82
- SALLES, Paulo de Tarso (2018), *Os Quartetos de Villa-Lobos: Forma e função* (Edusp, São Paulo)
- SANDRONI, Carlos (2002), «O paradigma do tresillo», em *Opus - Revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* (ANPOMM), 8, pp. 102-13
- SANDRONI, Carlos (2012), *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda)
- SANS, Juan Francisco (2020), «Típicos tópicos tropicales», *El oído pensante*, 8/1, pp.7-33
- SANTOS, Marco Antonio Carvalho (2010), *Heitor Villa-Lobos* (Recife, Editora Massangana)
- SCHAFASCHEK, Gustavo (2017), «Villa-Lobos's Compositional Techniques and Treatment of Folk Melodies in Cirandas for Piano» (tese de doutoramento, University Southern Mississippi)
- SHARP, Ian (2001), *Classical Music's Evocation of the Myth of Childhood* (Lewiston, Edwin Mellen Press)
- SILVA, Lucilene Ferreira da (2016), «Música tradicional da infância: Características, diversidade e importância na educação musical» (dissertação de mestrado, Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas)
- SOUZA, Rodolfo Coelho de (2010), «Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos», *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, 11/ 2 (Salvador), pp. 151-99
- TARQUINIO, Daniel Junqueira (2012), «A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a execução musical: Concepções analíticas para a interpretação das Cirandas de Villa-Lobos» (tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- TONI, Flávia Camargo (1987), *Mário de Andrade e Villa-Lobos* (São Paulo, Centro Cultural São Paulo)
- VASCONCELOS, José Leite de, e Maria Arminda Zaluar NUNES (1975), *Cancioneiro popular português* (Coimbra, Por ordem da Universidade)
- VILLA-LOBOS, Heitor (1918), *A prole do bebê: O Polichinelo* (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão ca.1920)
- VILLA-LOBOS, Heitor (1926), *Cirandas* (Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1927)
- 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 (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes), 1.º caderno
- 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 (Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música/Fundação Nacional de Artes), 3.º caderno
- WADY, Juliana, (2022), «As Cirandas de Heitor Villa-Lobos: uma análise à luz das relações transtextuais de Gérard Genette», em *Revista Música*, 22/1 (São Paulo), pp. 49-70

Juliana Wady começou o seu percurso universitário ainda no Brasil, na UNICAMP. Em Portugal, prosseguiu os seus estudos em Musicologia Histórica na Universidade de Évora e realizou o Mestrado em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Atualmente, Juliana Wady é bolsista de doutoramento, na mesma universidade, no âmbito do Projeto «História Temática da Música em Portugal e no Brasil» (UI/BD/151161/2021), proposto pelo CESEM, com uma investigação sobre o contexto musical luso-brasileiro. Dentro desta temática, Juliana Wady conta com participações em vários congressos nacionais e internacionais e com a publicação de artigos em Portugal e no Brasil. ORCID  <https://orcid.org/0000-0003-2316-5513>.

Recebido em | *Received* 13/02/2022

Aceite em | *Accepted* 20/02/2023

