

EPIGRAMAS IRÔNICOS E SENTIMENTAIS E
MODINHAS E CANÇÕES – ÁLBUM N° 2 DE HEITOR VILLA-LOBOS:
UMA PROPOSTA ANALÍTICA, COMPARATIVA E INTERPRETATIVA

Amarílis Rebuá de Mattos*
e-mail: amarilisderebua@ig.com.br

RESUMO: Esta pesquisa propõe uma análise comparativa dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e das *Modinhas e Canções – Álbum n° 2* do compositor Heitor Villa-Lobos. O trabalho baseia-se numa análise da estrutura harmônica tradicional para canções tonais, assim como das configurações sonoras das canções descritivas caracterizadas por texturas específicas, formação rítmica, aspectos texturais, harmônicos e melódicos. Estes dois ciclos revelam momentos nos quais as formas musicais e estilos podem ser considerados parte de uma síntese de sua produção vocal, englobando duas épocas características: o modernismo e o nacionalismo, observando as implicações técnico-interpretativas da poesia e melodia do canto em relação ao piano. Os resultados desta pesquisa sugerem a necessidade em aprofundar os estudos sobre a música vocal de Heitor Villa-Lobos para que se obtenha a compreensão de sua obra proporcionando uma melhor interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: Epigramas; canções; Villa-Lobos; modernismo; nacionalismo.

ABSTRACT: This paper proposes a comparative analysis of the *Epigramas Irônicos e Sentimentais* and the *Modinhas e Canções – Álbum n°2* by Heitor Villa-Lobos. This work is based on an analysis of the tonal songs' traditional harmonic structure, as well as on descriptive songs' sounding configuration, characterized by specific textures, rhythmical pattern and aspects of texture, harmony and melody. This two cycles reveal two moments in which the musical forms and styles could be considered part of a synthesis of Villa-Lobos' vocal production, approaching two characteristic periods: the modernism and the nationalism, observing the technical-interpretative implications of the poem and of the chant's melody in relation to the piano. The results of this research suggest the need of deeper studies about the vocal music of Heitor Villa-Lobos to obtain a good comprehension of his work and provide a better interpretation.

KEYWORDS: Epigramas; songs; Villa-Lobos; modernism; nationalism.

OBJETIVOS

Exposição dos resultados pesquisados na dissertação de Mestrado sobre a obra vocal de Heitor Villa-Lobos que propôs uma análise comparativa dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e das *Modinhas e Canções – Álbum n° 2*.

JUSTIFICATIVA

Heitor Villa-Lobos escolheu os mais diversos poetas e temas para musicar, utilizando grande variedade de instrumentos tanto como solista quanto como diversidade de orquestração ou grupos menores de formações musicais. Dentro deste universo musical, para a melhor compreensão da obra para canto de Heitor Villa-Lobos, há a necessidade de realizarmos um estudo analítico-interpretativo e comparativo de alguns ciclos de canções pouco conhecidos, compreendendo os períodos de 1921 e 1943, visando um estudo dos diversos temas, análise literária e forma musical.

* Mestre em Música – Performance em Instrumento – Canto pela UFPB, 2007; Meisterklasse Diplom pela Hochschule für Musik – München, 1990; Bacharel em Música – Instrumento Piano, UNB; Profª do Conservatório Pernambucano de Música e da Universidade Federal da Paraíba.

Em um artigo sobre *A Música de Câmara no Brasil*, Eurico Nogueira França transcreve o pensamento de Gilberto Freyre à respeito de Villa-Lobos no qual sugere que “Villa-Lobos é o intérprete musical do Brasil ou, alargando o conceito, no sentido da universalidade da obra do músico, aquele intérprete musical do trópico” (1988). Indo mais a fundo nas observações sobre este compositor, as palavras Gilbertianas também afirmam que “Villa-Lobos é o cantor do universo tropical – e o que há de elementar, de telúrico, na sua música, não tem escapado a seus comentadores, que vislumbram não raro transmite ela a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação.” (FRANÇA, 1988, p.9) ¹

Gilberto Freyre analisa a nossa formação antropológica sociológica e atribui a Villa-Lobos o papel de havê-la cantado, ao evocar musicalmente, além dos mistérios e maravilhas da natureza, as raças e os cruzamentos que nos compõem. Uma afinidade natural entrelaça Gilberto Freyre, o homem da ciência social, e também artista da palavra, ao grande homem da música por cuja via se fez assombroso conhecedor ou intuitor do Brasil. Em sua conferência, na qual qualifica Heitor Villa-Lobos como o maior dos nossos compositores, explica o porquê de sua afirmação, quando conclui que ele “se destaca no mundo da música contemporânea, pela espontaneidade, profundidade e vigor das suas criações. Sua obra vem marcada de grande originalidade, porque representa, essencialmente, um retrato musical do Brasil”.(FRANÇA, 1988, p.12) ²

A pesquisa sobre a diferença de sonoridades dentro de cada canção de Villa-Lobos, analisando as partes de piano e canto, aprendendo a ouvir e interpretar canções menos conhecidas do repertório vocal de Villa-Lobos, tornaria possível ampliar o número de obras normalmente executadas pelos cantores em recitais de câmara. Fato a que Vasco Mariz, se refere como canções valiosas que não entram no repertório do camerista brasileiro afirmando que “Villa-Lobos oferece uma escolha tão rica e tão ampla que o intérprete mais comodista acaba não saindo dos ciclos das *Serestas*, *Canções Típicas* ou das *Modinhas e Canções* (1º álbum)”. (MARIZ, 2005, p.251) ³

Este é um escasso repertório para tão vasta e importante obra, que abrange cerca de 130 canções. Este grande musicólogo brasileiro expressa seu pensamento e receio em 1988 em seu artigo *Reavaliando Villa-Lobos*, pensamento este que também foi sempre minha indagação.

Agora alguém poderá indagar-se, no ano 2000, Villa-Lobos ficará reduzido apenas a ser autor de peças para violão e das “*Bachianas Brasileiras N°5*”. Parece-me difícil responder com segurança essa pergunta, mas creio que sua música de câmara e suas canções têm boas possibilidades de sobreviver. (MARIZ, 1955, p.34) ⁴

Neste estudo dissertamos sobre a possibilidade de desenvolver através de uma análise harmônica, morfológica e interpretativa, uma melhor compreensão dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e do *Álbum de Canto n° 2* que são dois ciclos de canções pouco conhecidas de Heitor Villa-Lobos. Estes ciclos marcam dois momentos importantes de sua vida e obra, envolvendo as bases do movimento modernista, reafirmado na Semana de Arte Moderna e do momento de busca do nacionalismo tendo como base a música infantil brasileira, transformada para o repertório de música de câmara.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A partitura para canto e piano dos 8 *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, a qual foi a base de consulta para este estudo, foi adquirida através de fotocópia dos arquivos do Museu

¹ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos e Gilberto Freyre*, Rio de Janeiro: Revista do Brasil, ano 4 n°1/1988.

² Ibid, 1988.

³ MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ABM, 12ª, 2005.

⁴ MARIZ, Vasco. *Reavaliando Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Revista do Brasil, ano 4 n°1/1988.

Villa-Lobos e Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Estas canções foram editadas separadamente de quatro em quatro. As quatro primeiras canções foram adquiridas na Biblioteca Nacional com uma edição da Casa Arthur Napoleão, constando como data de composição 1921, sem indicação de numeração das canções, apenas com as numerações editoriais: Eis a Vida! (*Voilà la Vie!*) AN – 84; Inútil Epigrama (*Inutile Epigramme*) AN – 85; Sonho de uma noite de verão (*Songe d'une nuit d'été*) AN – 86; Epigrama (*Epigramme*) AN – 87. Já as quatro últimas canções, foram adquiridas no Museu Villa-Lobos com uma edição de Sampaio Araújo e Companhia constando como data de composição 1923, com as numerações das canções e editoriais: 1. Perversidade (*Perversité*) 8352; 2. Pudor (*Pudeur*) 8353; 3. Imagem (*Image*) 8354; 4. Verdade (*Verité*) 8355. Nestas partituras, adquiridas no Museu Villa-Lobos, existem diversas correções e comentários de interpretação, andamento e indicação de instrumentos de orquestra com a letra manuscrita de Villa-Lobos. Por esta razão foi também adquirida nos arquivos do Museu, a partitura para canto e orquestra - com o número de arquivo P. 241.2.1 - para que pudesse ser realizada uma comparação entre o material original e a transcrição para canto e piano editada. No material original para canto e orquestra, na capa de rosto consta a data de 1920, escrito à máquina com a ordem das canções, porém na partitura consta 1921 como data correta.

Heitor Villa-Lobos musicou oito epigramas de Ronald de Carvalho e os dedicou à Maria Emma. Apenas a primeira canção deste ciclo para canto e piano, *Eis a Vida!* foi apresentada em primeira audição mundial durante a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo no dia 17 de fevereiro de 1922 por Maria Emma (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano). Este ciclo foi apresentado na íntegra em primeira audição mundial somente dois anos depois por Vera Janacopulos (canto)⁵ e Souza Lima (piano), na *Salle des Agriculteurs* no dia 30 de maio de 1924 em Paris. Segundo a partitura original para canto e orquestra, os 8 *Epigramas Irônicos e Sentimentais* foram compostos em 1921, porém, consta na partitura editada para canto e piano duas datas, sendo as quatro primeiras de 1921 e as quatro últimas de 1923. (KIEFER, 1986)

A partitura para canto e piano das *Modinhas e Canções – Álbum n° 2*, a qual foi a base de consulta para este estudo, foi adquirida através de fotocópias dos arquivos do Museu Villa-Lobos. A partitura não foi editada, tratando-se de uma cópia manuscrita, na qual não se pode definir se esta foi escrita por um copista ou se pelo próprio Villa-Lobos, pois se trata de uma caligrafia presente em várias outras partituras manuscritas para canto e piano. A única indicação de numeração existente nesta partitura é a do número de arquivo do Museu - P. 245.1.2 - e consta na capa a informação: “*Doação F. Guimarães, n° 187*”.

Em 1941, Heitor Villa-Lobos publicou o *Guia Prático 1º volume - primeira parte* denominada *Recreativo Musical*, contendo 137 cantigas populares infantis, que eram cantadas pelas crianças brasileiras. Todas as seis canções que fazem parte do ciclo das *Modinhas e Canções - Álbum de Canto n°2* foram harmonizadas em 1943 em formato harmônico tradicional. Algumas delas fazem parte do Guia Prático para piano, que é o caso de *Na corda da viola* (Guia Prático n° 1), *João Cambuê* (Guia Prático n° 3), *Nesta Rua* (Guia Prático n° 10) e *Vida Formosa* (Guia Prático n° 11). As canções: *Pobre Peregrino*, *Nesta Rua*, e *Manda tiro, tiro lá* foram também ambientadas⁶ para orquestra, embora nem sempre com a mesma harmonização da versão para canto e piano. Estas canções contêm gêneros poéticos que

⁵ MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos Sua Obra*. Rio de Janeiro: 1º Edição, 1965, p.34, e KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 2ª Ed, 1986.

⁶ Segundo Villa-Lobos o termo “ambiente” divide-se em dois subtítulos: “Harmonização e forma com característico”. O 1º é a simples harmonização dos processos técnicos tradicionais nos estilos clássicos, modernos e populares e o 2º é a transformação do 1º adaptada à forma e ao estilo de cada país, esvaindo-se algumas vezes das regras e teorias pragmáticas, porém, realizando um ambiente original que faz caracterizar, sonoramente, uma raça ou um povo. VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático – Estudo Folclórico Musical. 1º Vol. 1º parte*. São Paulo: Irmãos Vitale, [s.d]

através de um estudo poético-analítico podem ser classificadas quanto à forma e estilo contidos na poesia popular infantil das *Modinhas e Canções - Álbum nº2*.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O trabalho baseia-se numa análise da estrutura harmônica tradicional para canções tonais e das configurações sonoras para as canções descritivas caracterizadas por texturas específicas, a formação rítmica dos aspectos texturais, além da análise dos aspectos estéticos, morfológicos, harmônicos e melódicos, observando as implicações técnico-interpretativas da conjugação entre poesia e melodia vocal em relação ao acompanhamento do piano.

DISCUSSÃO E RESULTADOS

De todos os ciclos para canto e piano, apenas os *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e as *Modinhas e Canções – Álbum Nº2* possuem uma única fonte de origem poética entre si. Os *Epigramas* são de um único poeta, Ronald de Carvalho, e foram compostas numa mesma data, em 1921, e as *Modinhas e Canções - Álbum Nº2* são melodias populares infantis, não possuindo nenhuma delas um poeta definido e todas foram também compostas numa mesma data, em 1943. Estes fatos demonstram que os dois ciclos escolhidos para este trabalho revelam dois momentos onde as formas musicais e estilos podem ser considerados parte de uma síntese de sua produção vocal para canto e piano, englobando duas épocas características: o modernismo e o nacionalismo.

O ciclo dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* revela uma unidade estrutural harmônica em todas as canções que é mantida pela presença das imagens poéticas e dos personagens. A melodia do canto é marcada pela presença do narrador e foram utilizados elementos da escrita musical, características do período modernista, que são as escalas hexatônicas e as escalas cromáticas. Sob ponto de vista da poesia em relação à música, os quatro primeiros *Epigramas* apresentam elementos descritivos, sendo as poesias relacionadas com elementos da natureza, no qual Villa-Lobos utiliza configurações sonoras e texturas específicas para ilustrar as imagens poéticas e personagens, sustentados por um plano de fundo que dá suporte para outros elementos musicais se desenvolverem através de personagens descritos sonoramente. Os quatro últimos *Epigramas* também são descritivos, porém tratam-se de reflexões filosóficas e sentimentos humanos, não podendo ser descritos concretamente. Neste caso o compositor, contudo, busca um clima musical que aproxima mais estas reflexões do pensamento humano através de uma linguagem harmônica ambígua executada pelo piano acompanhando a poesia. Nestes *Epigramas* a melodia do canto também é marcada pela presença do narrador, no qual a interpretação do canto deve ser realizada de acordo com a prosódia poética, obedecendo a velocidade métrica em que se recitam estes epigramas. O acompanhamento do piano é repleto de texturas sonoras, de acordo com a letra a ser cantada. A execução dos *Epigramas* apresentam complexidade técnica para ambos: pianista e cantor.

Vocalmente, esta autora sugere que a sonoridade da voz seja o mais simples possível, sem vibrato, para que a emissão sonora não interfira na articulação das palavras, tornando esta, uma melodia narrada, quase falada, deixando para o piano a descrição dos personagens, sentimentos e reflexões do pensamento humano.

A síntese do conteúdo harmônico dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* demonstra toda a complexidade estrutural deste ciclo. Para a melhor compreensão analítica deste estudo, apresentaremos a estrutura intervalar da formação sonora de alguns personagens presentes no acompanhamento do piano de *Sonho de uma noite de verão* separadamente.

Eis a vida! e *Inútil Epigrama* possuem personagens e são formados por escalas hexatônicas e ambas sugerem a tonalidade de Lá^b M.

Sonho de uma noite de verão possui diversos personagens formados por seqüências intervalares e relação de quintas, sendo conseqüentemente a única canção atonal.

Louca mariposa bate na vidraça...
Vem da noite enorme, vem da noite morna, cheia de perfumes...
Fora tudo dorme... Que silêncio enorme (falado)
Podam (sic) pelas moitas leves vaga-lumes.⁷
Louca mariposa bate na vidraça...
Como as horas fogem, como a vida passa...

Esta é uma canção descritiva, na qual a música está diretamente ligada à poesia. O agente do discurso musical está presente na descrição que o narrador faz dos elementos da natureza como a noite silenciosa, caracterizada pelos seus perfumes e temperatura, além dos insetos noturnos com seus vôos característicos e o relógio marcando o tempo. Todos estes personagens citados, o relógio, os insetos, como a mariposa e o vaga-lume, são descritos musicalmente através das configurações sonoras caracterizadas por texturas específicas no acompanhamento do piano, tendo como plano de fundo a presença da noite. Para chegar a esse resultado sonoro descritivo, Villa-Lobos utilizou determinadas seqüências intervalares.

A Introdução consiste de uma seqüência intervalar cromática (dó - ré^b - ré - mi), sendo ré^b-1 e ré^b1 na mão esquerda e dó3 - mi3 na mão direita do piano. Este é o primeiro momento em que o autor sugere a representação sonora da noite na mão esquerda do piano, com uma sucessão das notas ré^b-1 e ré^b1, que se alternam num ritmo pouco comum de quáteras de colcheias. Na mão direita, uma díade em intervalo de terça maior em mínimas (dó3 - mi3) tocada no terceiro tempo e ligada ao compasso seguinte sugere o relógio como primeiro personagem com suas badaladas contando o tempo⁸, conforme o exemplo 1.

Ex: 1 - Apresentação do personagem: o relógio soando na noite, c. 1 a 4.⁹

O segundo personagem aparece logo após a Introdução, no compasso 5, quando Villa-Lobos sugere descritivamente o vôo da mariposa batendo na vidraça. Esta configuração sonora consiste numa sucessão de 13 colcheias, na mão direita, em movimento ascendente sendo a última ligada a uma tercina composta de díades em intervalos de segunda. Ao analisar a execução ao piano deste ritmo pode-se constatar que é impossível executá-lo uniformemente (na mesma velocidade). Nas primeiras oito colcheias, em seu conjunto, a mão do pianista fica fechada, em contraste com a mão que se abre para executar o arpejo ascendente das notas restantes. A mão aberta faz com que, naturalmente, o andamento seja mais lento em contraste com a mão fechada em que o movimento rítmico pode ser executado muito mais rápido, conforme assinalado no exemplo 2.

⁷ Na partitura impressa para canto e piano está escrito “Podam” e no manuscrito para orquestra “Rodam”.

⁸ Na partitura impressa para canto e piano do primeiro ré^b-1 da mão esquerda está faltando o ponto de aumento.

⁹ Na partitura para orquestra a indicação do metrônomo é semínima = 54.

Ex: 2 - Segundo personagem (vôo da mariposa) e a subdivisão de sua configuração sonora, c. 5 a 6.

Ao comparar então com a partitura manuscrita para orquestra foi possível constatar a diferença entre as partituras e conseqüentemente a forma correta de executar o vôo da mariposa. Villa-Lobos dividiu o ritmo em oito fusas seguidas de sete quiálteras de semicolcheias, como no exemplo 3, caso contrário os violinos tocariam desencontrados este ritmo.

Ex: 3 - Vôo da mariposa, partitura para orquestra, c. 5 a 6.¹⁰

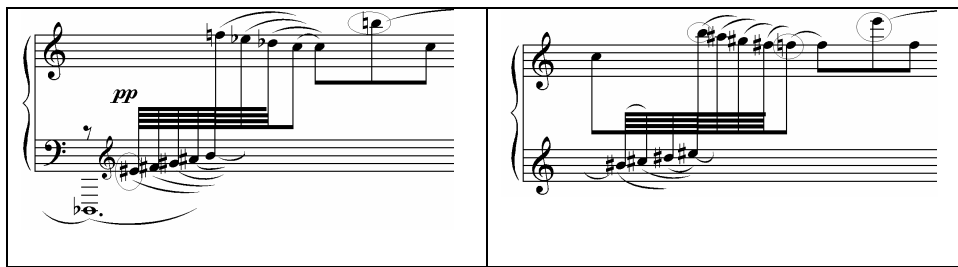
Para a melhor compreensão desta configuração sonora, pode-se analisar a seqüência intervalar que gerou a textura do vôo deste inseto noturno. As primeiras 8 notas consistem numa escala cromática formada por 6 notas diferentes, resultando num intervalo de 4ª justa entre as extremidades. Em seguida, um arpejo ascendente mantém uma relação intervalar de quintas entre si quando reorganizado em ordem diatônica, como mostra o exemplo 4.

Ex: 4 - Formação intervalar da textura referente ao vôo da mariposa.

A poesia apresenta um novo personagem ao afirmar que “Rodam pelas moitas leves vaga-lumes” e Villa-Lobos sugere sonoramente o vôo dos vaga-lumes com suas luzes piscando pelas moitas utilizando uma escala com uma formação intervalar não convencional começando na nota mi#3 e terminando um tom abaixo, no mi b3. A compreensão da formação lógica desta escala vai determinar por que esta canção termina um tom acima de seu início.

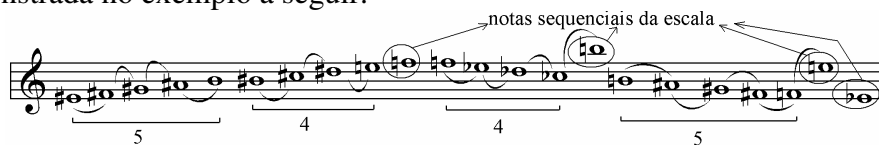
¹⁰ Na partitura para orquestra a indicação de metrônomo é semínima = 72 com indicação de andamento *un pouco mais*, que não aparece na partitura impressa para canto e piano.

A configuração sonora que sugere o vôo dos vaga-lumes é formada por uma escala que possui duas seqüências de conjuntos de cinco notas ascendentes na mão esquerda (mi#3 - fá#3 - sol#3 - lá#3 - si) e quatro descendentes na mão direita (fá4 - mi b 4 - ré b 4 - dó4) em fusas, pertencentes a uma escala irregular. Em seguida o autor sugere a complementação do vôo demonstrando as luzes piscando quando as fusas se ligam a tercinas em intervalos de 7^a (dó3 - si4). O vôo retorna com o movimento das fusas, sendo que sempre a última nota de um conjunto de 9 notas é a primeira da seqüência seguinte, conforme mostra os exemplos a seguir.



Ex: 5 - Configuração sonora do vôo dos vaga-lumes, c. 17 a 18.

Quando todas as notas são disponibilizadas diatonicamente, considerando as notas seqüenciais, a explicação para a repetição do vôo da mariposa, no compasso 19, estar escrito um tom acima se torna lógico. A nota seqüencial desta escala ascendente e descendente é exatamente o mi b , com isto esta canção termina um tom acima da tonalidade inicial, porém auditivamente esta transposição de tonalidade não possui uma alteração definida, demonstrada no exemplo a seguir.



Ex: 6 - Escala que forma o vôo dos vaga-lumes.

Para terminar Villa-Lobos repete o vôo da mariposa transposto um tom acima, conforme verificado anteriormente, mantendo como plano de fundo a configuração sonora que sugere a noite e as badaladas do relógio, juntamente com o narrador até o final da canção, como mostra o último exemplo desta canção.



Ex. 7 - Retorno à representação da noite um tom acima do inicial. ¹¹

¹¹ Na partitura impressa para canto e piano o mi 1 do 3º e 4º tempo do compasso 26, falta o sinal de bequadro, fato que não ocorre na Introdução que está escrita corretamente. Na partitura para orquestra esta nota é executada pelo violoncelo, enquanto que o mi b -1 pelo contrabaixo.

Epigrama possui personagens e é formada por escalas hexatônicas. A melodia do canto é modal, particularmente do modo mixolídio. *Perversidade* apresenta em sua poesia sentimentos humanos antagônicos configurados harmonicamente por acordes tonais e não tonais, com a presença de trítomos, definindo a tonalidade de Dó M apenas no último compasso. *Pudor* é formado por escalas hexatônicas, apresentando uma seqüência melódica e harmônica ambígua, e possui referências tonais momentâneas apenas em alguns acordes: Láb M, Fá M, Réb M, Sol M. *Imagem* é formada pela escala pertencente ao II Modo Real Nordeste no piano e ao II Modo Derivado no canto, juntamente com uma seqüência cromática na melodia do canto e trítomos (Mib M, Ré M). *Verdade* é formada pelas escala hexatônicas na melodia do canto e basicamente por trítomos que formam um Objeto Sonoro no piano, sendo este bitonal (Mib M e Lá M).

O ciclo das *Modinhas e Canções – Álbum nº 2* pode ser considerado como um marco do período nacionalista, sendo o único ciclo deste período nas quais todas as melodias e poesias são de natureza infantil, retiradas do imaginário popular, de caráter anônimo, tornando-o característico deste momento histórico. Nele há uma unidade de linguagem musical caracterizada pela harmonia tradicional acrescida de ritmos tipicamente brasileiros, no qual o pensamento infantil é revelado de acordo com diversas formas do amor, suas brincadeiras, situações momentâneas e descritivas. Com a elaboração estrutural destas canções, Villa-Lobos elevou este ciclo de simples melodias infantis ao patamar de verdadeiras canções que deveriam fazer parte do repertório de todo cantor lírico brasileiro.

Para a melhor compreensão da interpretação destas canções infantis, foi necessário associar elementos para a sua interpretação lógica e coerente, que fossem compatíveis com o sentido do acompanhamento do piano. Para isto foi necessário estudar tanto a parte do piano quanto a melodia do canto, buscando a sonoridade que mais se aproximasse do sentido poético e da situação descrita ora na música, ora na poesia.

Neste ciclo, a modificação do timbre vocal define cada personagem de acordo com a poesia, tornando o intérprete parte integrante da caracterização destes. As três primeiras canções são formadas por dois personagens definidos como pessoas que expressam sentimentos próprios. Em *Pobre Peregrino* são as crianças e o peregrino, em *Vida Formosa* é o menino chamado Juquinha e a menina que não possui nome definido. Em *Nesta Rua*, os personagens são uma menina e um menino. As três últimas canções apresentam personagens definidos pela situação momentânea em que se encontram. Em *Manda Tiro, Tiro lá* há uma diferenciação tímbrica entre as saudações iniciais e a poesia vocalizada em “lá” logo depois. Em *João Cambuête* há a presença de uma ama de leite que canta o verso da poesia e contraste com o refrão “João, Dão João” que sugere um timbre nasal na voz. Em *Na corda da Viola* o contraste vocal está na diferenciação tímbrica relembrando o som metálico de uma corda de viola e as profissões das classes trabalhadoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após estas sugestões interpretativas, esta autora entende que por mais que Heitor Villa-Lobos tenha sofrido influências, ele foi inovador e original, pois sua obra apresenta características próprias e para a melhor compreensão de sua obra vocal, não é possível ater-se apenas às obras escolhidas, e sim, estender-se à sua produção pianística, sua obra orquestral, instrumental e violonística, o que trará uma visão interpretativa mais ampla.

Após realizar a síntese das estruturas harmônicas e poéticas destes dois ciclos, podemos concluir que são três as diferenças básicas entre eles: 1. Na estrutura harmônica os *Epigramas* possuem linguagem harmônica ambígua, diferenciando das *Modinhas e Canções* que possuem uma linguagem harmônica tradicional. 2. Na estrutura poética os *Epigramas* são descritivos enquanto que as *Modinhas* possuem personagens com personalidade própria. 3. As

fases musicais se divergem, sendo o ciclo dos *Epigramas* pertencente à fase Modernista e o ciclo das *Modinhas* à fase Nacionalista. Quanto às semelhanças, encontramos uma unidade estrutural harmônica nas canções dos ciclos entre si, e a polirritmia existente na formação de algumas texturas musicais de alguns dos *Epigramas* que são o *Sonho de uma noite de verão* e o *Epigrama* e de algumas das *Modinhas* que são a *Vida Formosa*, *Nesta Rua* e *Manda tiro, tiro lá*.

Para o intérprete recomenda-se procurar conhecer a fonte inspiradora da obra que executa e para que novas pesquisas possam ser realizadas dentro da ainda inexplorada e tão vasta obra vocal de Heitor Villa-Lobos, podemos sugerir algumas canções, tais como as *Miniaturas*, *A Cascavel*, *Duas Paisagens*, o *Poema da criança e sua mamã*, as *Serestas*, que apresentam padrões de linguagem harmônica musical semelhante aos ciclos dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e das *Modinhas e Canções - Álbum n°2* para que sejam objeto de estudo posterior, adotando métodos semelhantes para a melhor compreensão e interpretação através da análise poética e musical.

Parodiando Paulo de Tarso, no capítulo 13 da sua carta aos Coríntios, só se poderá ter uma opinião conclusiva definitiva quando a obra de Heitor Villa-Lobos for conhecida em sua totalidade, pois hoje ela é conhecida apenas em parte. Sobre a obra vocal, particularmente sobre suas canções, foram registrados até a presente data apenas duas teses e um estudo sobre a correção poética da ópera *Yerma*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÁRCERES, G. *Heitor Villa-Lobos vida y obra. Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v.12, p. 83-94, 1981.

CASTRO, E.F. *Aspectos da harmonia e forma em Villa-Lobos. Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 7, 1972.

CHAVES, C.L. *Como uma placa de trânsito. A música brasileira no meio acadêmico internacional*. São Paulo: Cultura Vozes, n°6, nov - dez, 1992.

FRANÇA, E.N. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

_____. *Villa-Lobos e Gilberto Freyre. Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: RIOARTE/Fundação Rio, ano 4 n°1, p. 9; 12, 1988.

GUIGUE, D. J.G. *Sonic object: a model for 20th century music analysis*. Holanda: Journal of New Music Research, Swets & Zeitlinger, v. 26, n. 4, 1997.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: 2ª Ed, Movimento, 1986.

MARIZ, V. *Villa-Lobos, o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ABM, 12ª, p. 33; 213; 251; 256 e 257, 2005.

_____. *Reavaliando Villa-Lobos. Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: RIOARTE/Fundação Rio, ano 4 n°1, p.34, 1988.

_____. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Arte Moderna Ltda, v.12, 1981.

_____. *Villa-Lobos Sua Obra*. Rio de Janeiro: 1ª edição, p. 212, 1965.

SILVA, A.M.M. *Um homem chamado Villa-Lobos*. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: RIOARTE/Fundação Rio, ano 4 n°1, p.46; 49,1988.

SIQUEIRA, J. *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa, [s.e.], 1981.