

## Villa-Lobos, uma canção: um abraço poético

Ruy Arcádio Monteiro Deutsch

Resumo: analisamos a *Seresta 1, Pobre Céga...*, de Villa-Lobos conjuminando as metodologias de Jean-Jacques Nattiez, Antonio Candido mais a filosofia de Deleuze & Guattari. O poema da canção fornece um paradigma poético e estético e a filosofia baliza uma expansão do sentido das análises enquanto a obra como imanente.

Palavras chave: Música. Filosofia. Literatura. Deleuze. Análise

Abstract: we analyze a song by Heitor Villa-Lobos, *Seresta 1: Pobre Céga...*, crossing the Jean-Jacques Nattiez and Antonio Candido's methods plus the philosophical meaning by Deleuze & Guattari. The poem gives us a poetic and aesthetic parameter and the philosophy allow us to expand our analysis while the piece as an immanent feature.

Keywords: Music. Philosophy. Literature. Deleuze. Analysis.

Para realizarmos esta análise aplicamos a metodologia de Nattiez<sup>1</sup> adicionada à de Candido. A letra da canção serve de paradigma para a apreciação musical pois foi o objeto sobre o qual o compositor trabalhou, caracterizando nível analítico poético substancial. Possibilita também orientação para o nível estético, permitindo uma leitura da imanação segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 218) naquilo que faz com que a obra seja arte: "... um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra<sup>2</sup>".

---

<sup>1</sup> Nattiez referencia o nível Poético ao compositor, o nível Neutro à estrutura da obra - base de imanência - e nível Estético ao ouvinte (NATTIEZ, 2005, p. 30). Ainda amplia para quatro níveis, incluindo o do exegeta em conformidade com os quatro níveis do sistema semiológico (NATTIEZ, 2005, p. 146 apud NATTIEZ, 1990, p. 135). Em artigo (NATTIEZ, 2003, v. 8, p.7), o autor subdivide os níveis Poético e Estético em Indutivo e Externo. O indutivo se relaciona a interpretações das unidades descobertas no nível imanente (Neutro) (Ibid. p. 23) e o externo se relacionam tanto às ambiências sócio-culturais quanto histórico-pessoal.

<sup>2</sup> Uma vez que entendem ser a arte a linguagem das sensações (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 228), a imanência da estrutura em foco é o que nos interessa para realizar o encontro de nossas linguagens. Ressaltam ainda que é a estrutura que contém o composto citado anteriormente (Ibid, p. 217):

"O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e do estado de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro."

Levando em conta a amplitude do pensar dos autores, apresentamos nossa sugestão de interpretação, entre tantas possíveis, de termos dos quais nos apropriamos para este trabalho:

Sensação: um devir sensível onde a alteridade é empenhada numa matéria de expressão. Um perceber o outro sendo si mesmo (Ibid, p. 229). Afectos e perceptos são sensações, tal sensação brota e está no aqui, agora, uma relação com o imanente (Ibid, p.230). Sensação opõe-se à opinião, esta uma relação com a experiência passada (Ibid, p. 228);

Afecto: apesar da raiz retórica, não são a mesma idéia (Ibid, p. 229). O artista é o mostrador, inventor de afectos (Ibid, p. 227); é o devir não humano no homem (Ibid, p. 224). O afecto é cristalino, metálico, pétreo (Ibid, p. 217);

O elemento musical associado à imagem-em-geral<sup>3</sup> do poema (sofrimento intenso, resignado e condenado à solidão) é melodia com característica gregoriana em seu aspecto de religiosidade plena e resignada - lenta - operando polifonicamente sobre um ostinato.

Uma cadência de engano deriva do desenvolvimento tonal e ruma a um ponto culminante estrutural, não melódico; e o pressuposto não tonal e nem modal repousa sobre a variação da terça da fundamental (quarto grau diminuto) no ostinato, e na melodia, da sexta.

Podemos agrupar todas estas variações acima no âmbito tonal de Ré menor com quinta diminuta acrescentada no ponto culminante, justificando a cadência de engano na dominante da dominante. Entretanto não apresenta a dominante deste tom, pressuposto básico tonal.

Passemos ao poema, pressuposto poético externo inicial da obra:

Pobre Céga...

*Pobre cega porque choram assim tanto esses teus olhos?*

*Não, os meus olhos não choram*

*São as lágrimas que choram com saudade dos meus olhos.*

Álvaro Moreyra (1888-1964)

Construído como diálogo, o que importa para a estrutura geral musical é o fato da intenção de conforto piedoso implícito na pergunta ser negado na resposta e a condição imutável (cegueira). Há que pensar que a dor é tanta - a pergunta foi feita aos olhos chorões - que, amortecidos a cega e os olhos, quem ainda sente é a lágrima? Quem sente - ou o que sente - é a lágrima. Esta distância de contato possível joga o percipiente no vácuo: como consolar a lágrima que padece por saudades de olhos? Parece-nos impossível entrar em contato com isso. O texto cria vácuo ao terminar, joga-nos no vazio, na solidão.

Constituída por três partes (A: c. 4<sup>4</sup> ao 12; B: c. 13 ao 18; C: c. 19 ao 29 com repetição), as duas primeiras são impactantes como quer o poema na sua inquirição de um deficiente sobre a própria deficiência e a radical negação deste em assumir seu problema óbvio (EI).

---

Percepto: são os portadores de afectos, os detalhes das estruturas (a alteridade) que impressionam a sensação, afetando-as. “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (Ibid p. 235). O obrar com a matéria - o som, a pedra - tornam “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo”; a matéria passa a “emanação”.

<sup>3</sup> Os poemas inteiros constroem um sentido final, conclusivo, dito imagem em geral (p. 123).

<sup>4</sup> Utilizamos, por motivo de espaço, “c.” para representar “compasso” e sua seqüente designação em algarismos arábicos, para serem localizados na partitura. Para os níveis analíticos de Nattiez, utilizamos suas iniciais em maiúscula, localizando a qual nível pertence a proposição analítica imediatamente anterior. São eles: EE, estésico externo; EI, estésico indutivo; PE e PI o mesmo ao nível poético. O nível neutro sempre o utilizamos quando citamos compassos e balizamos pressupostos técnicos musicais da canção

O início com o ostinato, repentino, sugere algo que já existia: é o fundo sobre o qual algo ocorrerá (fundo como o das pinturas que sustentam as figuras a partir de seus encontros (DELEUZE & GUATTARI, p. 235: "... o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas")). Gera uma sugestão além da canção, anterior a ela, o que é propício para o desenvolvimento de uma questão: a resposta existente é desconhecida ao questionador (EI).

A melodia simples, sem ponto culminante e com tessitura de uma oitava, desenvolve um contraponto sobre o ostinato agitado, uma impressão polifônica no sentido de eventos independentes (EE PE). Carregando a tensão do assunto tratado, o ostinato é fundo da calma clara, das relações intervalares em graus conjuntos e poucos saltos de terça da melodia e seus ritmos lentos (os dois únicos intervalos radicais são o trítone, c. 12-13, separando os personagens do poema; e a sétima menor descendente (c. 16-17) que completa a mesma frase do início da resposta, invertendo um grau conjunto para a tônica) (EE PE).

Para acompanhar a negação, estrutura-se uma modulação pela dominante da dominante (10-14) para um confortável e corriqueiro desenvolvimento no quinto grau, que retorna ao movimento ostinástico inicial (c.15), asseverando um engano cadencial ao pressuposto tonal (PE). Partindo daí, o desenvolvimento da peça para o ponto culminante é um ícone da pesquisa musical pós-tonal (EI).

A resposta à pergunta inicia-se com a palavra "não". Esta negativa estabelece-se como ruptura das expectativas (afecto de frustração) do perguntador, o percepto é o trítone (c.12-13), intervalo radical que, sobre a paralisação do ostinato invertido no mesmo acorde agora sustentado mas sem o baixo (a única sétima maior da peça), vai-se apaziguando com o início da explicação numa escala ascendente em graus conjuntos que compensa o salto - percepto apaziguador -, reconduzindo a expectativa ao inusitado (o vetor louco, IBID, p. 238<sup>5</sup>) que é a negação de choro pela existência de lágrimas (afecto de incredulidade), que entretanto, são quem chora (EI PI).

A definição da estrutura da peça partindo desta inconsistência formal com movimentos radicais, necessita de uma parte C bastante extensa, capaz de equilibrar todo o movimento anterior: daí a liberdade de repetir a última frase do poema (ato poiético indutivo radical) (EI PI).

Transformada a expectativa primeira, atirado o perguntador no vazio (afecto de abandono), o percepto ostinato emana o afecto do mistério: este já existia, poderia ser passageiro, mas agora retorna

---

<sup>5</sup> "Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização."

definitivamente como fundo pré-existente a manifestar-se: de que se trata?

O afecto conclusivo é a solidão. Seu percepto é uma construção cuidadosa sobre os perceptos já estabelecidos. O cuidado maior é não retornar à lembrança da dominante da dominante, percepto da expectativa primeira que foi rompida (EE e PE).

Construindo o ponto culminante, após quatro ciclos do ostinato ornamentado e a sobreposição de duas quartas (quarta diminuta no baixo, sexto e segundo graus maiores, c. 23), nova expectativa - da explicação - se confirma com a subdominante menor (c. 24 - 26) inédita, no segundo tempo, percepto desta nova expectativa.

Ao acompanhar a palavra “olhos”, há a modificação da última colcheia, que sempre foi um Lá natural: agora é o Lá bemol. A desestruturação da quinta Ré - Lá que estabiliza todo o discurso é percepto da revelação explicativa de todo o conflito (c.27). Emergida num átimo do fundo agitado, desaparece: o ponto culminante.

Na repetição da parte C, depois dos três compassos com a subdominante menor, a melodia ascende grau conjunto para a tônica (c. 37), atingindo o repouso e justificando a não reutilização do Lá bemol: este fica na lembrança - percepto de revelação a qual só acontece uma vez (EI, PI).

O final carrega dois perceptos de continuidade em conformidade com o percepto de fundo do ostinato e a imagem em geral de solidão (EI, PI). São índices de indeterminação da estrutura e agora tendem ao infinito. O ostinato interrompe-se, não acaba. Assim supomos estar também depois do evento, tal qual um fundo. No último compasso com apenas a quinta justa estabilizadora - a tônica (Ré um), quinta justa duas oitavas acima mais uma quarta justa provocam a percepção dos harmônicos de Ré - soa em nossa lembrança (PI). E a ausência de terça abandona nossos ouvidos na terça maior do quarto harmônico da fundamental tocada, que cria o acorde completo de Ré maior com o Lá três.

A indeterminação da modalidade do tom retorna subliminar, inclusive como um recurso que remonta a música Renascentista e Barroca, quando em tom menor, encontra-se, algumas vezes, o último acorde maior (EE).

Estes perceptos trazem um afecto longínquo de infinitude (“Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (IBID, 1992, p. 242), incomensurabilidade, e em seu oposto, micro, reina a solidão, lugar de onde o perguntante intencionou tirar a cega.

Claro que o ostinato poderia seguir soando com a inscrição “sumindo” sobre o pentagrama, mas a opção por este final representa a consciência de uma ferramenta mais eficiente que esta: a memória do ouvinte (PI).

A ausência do acorde de dominante e do trítone pertinente à fundamental é intencional. Do contrário descaracterizaria a

imobilidade da condição da cega, uma vez que seu potencial motor é muito grande, conflitando com todo o esforço de diluição tonal/modal apresentada (PI PE).

Como considerações poiéticas externas, parece-nos que dois afectos básicos do poema foram reconhecidos pelo compositor: uma perda irrecuperável e a condição de resignação plácida.

A primeira é atemporal em relação à obra, anterior e ulterior: as lágrimas atuam em função de um passado manifesto: saudade dos olhos. A escolha de um ostinato dúbio quanto sua modalidade, de início repentino, sem introdução; e o final da canção como que o elevando ao infinito resolveu este aspecto.

O outro aspecto parece ter sido resolvido por uma melodia lenta, essencialmente por graus conjuntos - seus saltos têm referências especiais no contexto do poema - sem exceder uma oitava: perceptos de placidez.

A falta do ponto culminante melódico também se justifica: como poderia a resignação culminar?

E encontramos traços de monodia medieval européia ao observar a melodia em função do centro tonal proposto: um canto modal, menor (o terceiro grau menor é apresentado uma única vez durando apenas uma colcheia (c. 14)), com movimentação melódica essencialmente entre o quinto grau e a oitava da tônica - amplitude pequena -, e com variação insistente de sextas, ora maior, ora menor.

É deliberada a modificação das sextas e terças (ostinato), o compositor parece ter escolhido a indefinição modal e tonal como percepto de desencontro.

Do poiético indutivo, a agitação, afecto característico deste perfectostinato, contida nos saltos de décima em colcheias em tempo rápido, com progressão de modalidade tonal dúbio; cria uma base enevoada, um substrato para um acontecimento: a intenção de continuidade vai-se reforçando com a insistência do ciclo, rompido duas vezes por harmonias sustentadas apresentando expectativa de que se modifique, o que não acontece.

Há ainda um detalhe que nos parece ser um adorno: o acorde de subdominante maior no início da pergunta (c. 6) parece um comentário acrescentado por último. Tem caráter de provocação para a proposição, tanto musical quanto literária, no final do chamamento de um personagem pelo outro. Referente tanto a Ré menor como a maior, reforça a dubiedade tonal mas só faria sentido depois de se saber muito bem dos outros elementos imanentes da obra. É um percepto desestabilizador de algo que ainda não existe: o caráter perene do ostinato.

Os perceptos musicais de perenidade e resignação são acoplados à imagem-em-geral do poema. A referência litúrgica cristã, com um canto de tendências modais, cumpre sua função afectiva de resignação plácida. O ostinato, desarticulador do modo do tom, é percepto de acontecimentos intensos e subliminares, de

universalidade pulsante, cosmogonia: fundo de indiscernibilidade, afecto de imensidão infinita.

O sentido da peça se dá por oposição ao paradigma tonal, numa inversão de valores. A negação da tonalidade expressa na dubiedade maior/menor do ostinato e a variação no âmbito do sexto grau junto com a ausência da terça caracterizante na melodia vem a corroborar o estado de aflição interior da cega; e a cadência de engano a imutabilidade quanto a sua tragédia pessoal. Todavia, o centro tonal fica caracterizado, seu modo também pela quantidade de informações pertinentes ao modo menor, confirmado com a utilização da subdominante menor na ocasião da revelação.

A canção é notável pela concisão dos perceptos articulados na música para apresentar o poema num corpo, um todo único capaz de mover um percipiente à perplexidade da solidão infinita.

Referências:

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. 188 p.

\_\_\_\_\_. \*. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995. 146 p.

ARRIGUCCI, D. **Humildade, Paixão e Morte: A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 301 p.

BARENBOIM, D. e SAID, E. **Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188 p.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 161 p.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288 p.

GUÉRIOS, P. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. 268p.

JARDIM, G. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005. 144 p.

KIEFER, B. **Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. 179 p.

NATTIEZ, J. **O combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005. 320 p.

\_\_\_\_\_. \*. **A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (A propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart)**. Belo Horizonte: PER MUSI: Revista de Performance Musical - v. 8, julho/dezembro: Escola de Música da UFMG, 2003. 36 p.

SCHOENBERG, A.: **Fundamentos da Composição Musical**, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. 272 p.

TARLING, J.: **Baroque String Playing For Ingenious Learners**; Corda Music Publications, St. Albans, UK, 2000. 296 p.

# POBRE CÉGA...

## SERÉSTA (Nº 1)

Poesia de Alvaro Moreyra

Rio, 1928

H. Villa-Lobos

Animado (M.º = 138)

PIANO.

4

Po - bre oé - - - ga, por-que choram se- sim tan-to estor-teu

10

o - - - - - lhos. Não, os meus o-lhos não são - - - - -

16

ram São as lá - grí -

MASTERS MUSIC PUBLICATIONS, INC.

