

Uma abordagem poético-musical da *Seresta nº1 Pobre Cega* de Heitor Villa-Lobos: uma proposta interpretativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

José Eduardo de Souza Hue
Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ
joseeduardohue@gmail.com

Ana Paula da Matta Machado Avvad
Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ
damatta@musica.ufrj.br

Resumo. O presente trabalho tem como objetivo principal realizar uma proposta interpretativa da *Seresta nº1 Pobre Cega*, de Heitor Villa-Lobos com poema de Álvaro Moreyra. Para tal, foram abordados os conceitos desenvolvidos por Borgdorff (2012) e Lopez-Cano e Opazo (2014), criterizando um recorte histórico no qual uma determinada obra se insere como premissa inconteste da estruturação do pensar *nas artes*, bem como a percepção atenta da prática como relevante base para a pesquisa artística na qual o processo interpretativo, analítico e contextual *das práticas artísticas* conduz a questionamentos reflexivos e indagativos. Na primeira parte, optou-se por breves considerações sobre o poema e sua gênese. Na segunda parte, visando promover o contexto poético-musical, analisou-se o poema e sua estrutura de modo a enriquecer a proposta interpretativa da canção sob a ótica do cantor-intérprete e pesquisador. As principais conclusões apontam para a importância do papel do artista-pesquisador na valorização das múltiplas visões do arcabouço estilístico e conceitual do objeto trabalhado, valorizando, portanto, o campo do fazer musical.

Palavras-chave. Villa Lobos, Heitor. *Seresta nº1 Pobre Cega*. Análise Poético-Musical. Práticas interpretativas.

Title. A Poetic-Musical Approach to *Seresta nº1 Pobre Cega* by Heitor Villa-Lobos: an interpretative proposal

Abstract. The main objective of this work is to carry out an interpretative proposal of *Seresta nº1 Pobre Cega*, by Heitor Villa-Lobos with a poem by Álvaro Moreyra. To this end, the concepts developed by Borgdorff (2012) and Lopez-Cano and Opazo (2014) were approached, criterizing a historical cut in which a certain work is inserted as an uncontested premise of the structuring of thinking in the arts, as well as the attentive perception of the practice as a relevant basis for artistic research in which the interpretative, analytical and contextual process of artistic practices leads to reflective and questioning questions. In the first part, was opted for brief considerations about the poem and its genesis. In the second part, aiming to promote the poetic-musical context, the poem and its structure were analysed in order to enrich the interpretative proposal of the song from the perspective of the singer-performer and researcher. The main conclusions point to the importance of the role

of the artist-researcher in valuing the multiple visions of the stylistic and conceptual framework of the object worked, thus valuing the field of music making.

Keywords. Villa Lobos, Heitor. *Seresta nº1 Pobre Cega*. Poetic-Musical Analysis. Interpretative practices.

1. Introdução

O campo do pensar interpretativo, contextualizado à esfera da pesquisa *nas artes*¹ nos evoca continuamente a uma cativante e ampla imersão investigativa em prol de um norte esclarecedor. Importa destacar a relevância da pesquisa artística por meio dos saberes operacionais – o fazer musical –, convidando-nos a refletir sobre a relevância da pesquisa *nas artes* e sua inserção no meio acadêmico de modo a ampliarmos, através do pensar experiencial – prática *versus* academia –, o intercâmbio de ideias, enriquecendo, conseqüentemente, as conexões de ambas as esferas.

Entendemos, portanto, que toda e qualquer proposta interpretativa dá-se, *a priori*, a partir de um recorte histórico no qual uma determinada obra se insere como premissa incontestada da estruturação do pensar *nas artes*.

Ao se abordar uma proposta interpretativa não se pode abster de se apontar a significância do processo de transição da voz que fala, em que prevalece aquilo que é dito (a razão), para a voz que canta, que enfatiza a maneira de dizer (emoção).

É notório que a subjetividade, a intuição e a o ato de criar, partícipes indelévels desse processo de busca e compreensão, corroboram os alicerces de nossa experiência humana, musical, nosso arcabouço técnico, bem como nossas vivências no campo do fazer musical. Desse modo, a partir de uma estrutura criteriosa do pensar investigativo *versus* o conceito da pesquisa *nas práticas*, procurar-se-á preconizar fundamentações que norteiem o nosso entendimento da obra em foco – *Seresta nº1 Pobre Cega* – visando diretrizes para uma proposta interpretativa.

¹ A expressão “*nas artes*”, aqui apresentada, se refere ao conceito da pesquisa artística aplicado por Henk Borgdorff (2012) em seu livro *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, Lopez-Cano e Opazo (2014), bem como no contexto de pesquisa *sobre as artes* – Coessens (2014) e Fortin e Gosselin (2014) –, cujo arcabouço geral composicional da obra corrobora o entendimento para a prática. Portanto, sob a ótica da pesquisa *nas artes*, na qual sujeito e objeto se entrelaçam, realizam-se as sugestões interpretativas, levando em conta não somente o entendimento do arcabouço conceitual da obra, mas também a própria experiência do pesquisador-intérprete inserido no seu fazer musical. Dessa forma, tais conhecimentos operacionais ganham validade e qualidade na pesquisa através do envolvimento entre o artista e sua obra, pois “nenhuma produção de conhecimento nas ciências humanas pode jamais ignorar ou negar o envolvimento de seu autor, enquanto um sujeito humano, em suas próprias circunstâncias” (Said *apud* Coessens, 2014, p. 6 *apud* AVVAD, 2019, p. 3).

Vale ressaltar que a abordagem de uma determinada obra exigirá reflexões consistentes ante o universo subjetivo da criação que coabita o criado. Cabe ao intérprete, por meio do seu pensar e de seu juízo crítico, abalizar uma proposta interpretativa convincente cômico de que toda obra de arte, suplantando a utilidade de um aspecto puramente representacional, admite o transcender para aberturas de possibilidades, levando o intérprete a questionamentos que corroborem o enriquecimento da sua prática.

2. O poema: breves considerações sobre sua gênese

O poema *Pobre Cega*, constante da *Seresta nº 1* e datado de 1915, foi publicado em 1916 dentro do livro *Lenda das horas*. Não se pode afirmar, contudo, que o poema faça alusão direta à avó do poeta – dona Maria Angelica da Soledade. Múcio Leão, a esse respeito escreve:

D. Maria Angélica, a vossa avó cega, aquela que sabia encher de uma encantada luz o vosso lar. E com essa simples evocação muito nos dizeis acerca do ambiente em que se plasmou a vossa primeira sensibilidade².

‘A Pobre Cega’, momento que considero dos mais felizes em vossa poesia de todos os tempos³.

Moreyra, por sua vez, replica: “Minha avó, cega. Uma cega em casa ilumina a vida. Foi ela que me ensinou a ver”⁴.

Constata-se que o contexto sensível e íntimo de *Pobre Cega*, contendo forte carga afetiva, remete ao tema da cegueira, vivenciado pelo poeta de forma íntima e familiar. Esses pormenores referenciados ao poema são relevantes para o entendimento do contexto poético, enriquecendo e auxiliando, *a priori*, a construção do cenário afetivo da canção.

2.1. O poema e sua estrutura: breves considerações

Quadro 1 – Poema *Pobre Cega*, versão original e no âmbito da canção.

Poema na versão original ⁵	Poema no âmbito da canção: divisão silábica e repetição dos dois últimos versos <i>Interlocutor</i>
---------------------------------------	--

² Trecho do discurso de Múcio Leão na posse de Álvaro Moreyra em 1959 na ABL (*site* da Academia Brasileira de Letras): <https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-recepcao>.

³ Trecho do discurso de Múcio Leão na posse de Álvaro Moreyra em 1959 na ABL (*site* da Academia Brasileira de Letras): <https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-recepcao>.

⁴ Trecho do discurso de posse de Álvaro Moreyra em 1959 na ABL (*site* da Academia Brasileira de Letras): <https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-posse>.

⁵ MOREYRA (1916, p. 35).

<p>– Pobre céga⁶, porque choram assim tanto esses teus olhos? – Não, os meus olhos não choram, são as lágrimas que choram com saudades dos meus olhos...</p>	<p>Po-bre ce-ga, por-que cho-ram As-sim tan-to es-ses teus o-lhos</p> <p><i>Pobre Cega</i> Não, os meus o-lhos não cho-ram São as lá-gri-mas que cho-ram Com sau-da-des dos meus o-lhos</p> <p>São as lá-gri-mas que cho-ram Com sau-da-des dos meus o-lhos⁷</p>
---	--

A prosódia

O interlocutor: abalizado pelo dístico

1 Po-bre-**ce**-ga-por-que-**cho**-ram (3-7)

1 2 3 4 5 6 7

2 As-sim-**tan**-to_ **es**-ses-teus-**o**-lhos? (3-7) sinérese (4)

1 2 3 4 5 6 7

A *Pobre Cega*: abalizada pelo terceto

3 Não-os-**meus**-o-lhos-não-**cho**-ram (3-7)

1 2 3 4 5 6 7

4 São-as-**lá**-gri-mas-que-**cho**-ram (3-7)

1 2 3 4 5 6 7

5 Com-sau-**da**-des-dos-meus **o**-lhos (3-7)

1 2 3 4 5 6 7

O poema⁸ pode ser compreendido por um dístico e um terceto, referente à relação dialogal estabelecida no contexto poético-musical *versus* pergunta – interlocutor/dístico – e resposta – *Pobre Cega*/terceto. Observa-se que as acentuações tônicas se dão na terceira e sétima sílaba de cada verso – um heptassílabo –, característicos da Redondilha Maior, padrão bastante comum em letras de canções folclóricas e populares desde a Idade Média. Entretanto, vale ressaltar que o poema é composto por versos brancos, ou seja, possui métrica, mas não apresenta rimas.

⁶ O acento agudo em “céga” consta da primeira edição (1916) de *Lenda das Rosas*.

⁷ A repetição dos dois últimos versos foi acrescida por Villa-Lobos ao musicar o poema.

⁸ O poema em sua estrutura original é formado por uma quintilha monostrófica, ou seja, uma só estrofe composta por cinco versos. Ver quadro 3.

Nota-se uma estrutura métrica com desalinhamento, alusiva ao *enjambement* ou cavalgamento⁹, uma alternativa ao paralelismo tradicional. Os poetas românticos utilizavam-se dessa estrutura métrica com frequência, mas é, sobretudo a partir da poesia modernista, que esse processo de encadeamento dos versos se popularizou.

3. Uma proposta interpretativa de *Pobre Cega*

Composta no Rio de Janeiro em 1926, observa-se na canção a prevalência do modo Ré eólio e sobre Fá uma escala sintética¹⁰ (cs. 10 – 14), retornando a Ré eólio (c. 15) até o término da canção (c. 41).



Figura 1 – Villa-Lobos, H: *Pobre Cega* – Escalas utilizadas: à esquerda, (Ré eólio), empregada nos compassos 1 – 9 e 15 – 41; à direita, a escala sintética sobre Fá, empregada nos compassos 10 – 14.

Pobre Cega possui alguns centros tonais presentes no piano; são eles: Ré (cs. 1 – 9; cs. 15 – 41); Fá (c. 10 – 14); Lá (cs. 3 – 8; 19 – 23; 30 – 34; 38 – 41) e o Sib, constante da escala sintética (cs. 10 – 14)¹¹. Essas particularidades corroboram a ideia do *ostinato* marcante ao longo da obra. Estar atento a isso é fundamental, pois o intérprete por meio da auto-observação e da autorreflexão visa estabelecer critérios na construção do cenário proposto pela obra, em que seu gestual, sua maneira de usar a voz, sua inter-relação com o pianista, favorece balizes enriquecedoras para o ato performático corroborando a reflexão de López-Cano e Opazo (2014, p. 159)

A autoobservação é complementada pela autoreflexão, uma forma de pensar sobre si mesmo que implica introspecção, análise e avaliação do que fazemos, mas não apenas observar o que fazemos no momento de fazê-lo. A auto-observação consiste em captar para análise as atividades que desenvolvemos

⁹ *Ibidem* p. 40-41. “CAVALGAMENTO – Fenômeno que se verifica quando o sentido de uma frase é interrompido no final de um VERSO e vai-se completar no outro.

¹⁰ As escalas sintéticas, peculiares em cada caso, resultam da aglutinação livre de notas constituintes de uma Oitava, desvinculadas das escalas habituais – diatônicas. Segundo Picchi (2010, p. 55), “o termo se refere às escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e outras escalas historicamente efetivadas. TUREK, Ralph, 1996: p. 483. Vê-se, assim, a invenção estabelecida por absoluta falta de outra terminologia e instituída academicamente como justificadora”.

¹¹ O Sib, entretanto, constante da linha vocal – 6º grau do modo de Ré eólio – permite entendê-lo como uma *appoggiatura* do centro Lá (cs. 27, 28 para c. 30) ou, quando alterado para Si♯, pode ser entendido como nota de passagem para Dó.

na prática artística intervindo nelas em tempo real. A autorreflexão, por outro lado, é um processo que ocorre fora do tempo das ações artísticas.¹²

Pianista e cantor devem atentar para a relevância da figura principal (c. 1) que perpassará a canção até o penúltimo compasso (c. 40). Essa figura – espécie de *ostinato* – induz reflexões de caráter antagônico, sobrepondo placidez e inquietude. Placidez sugestionada pela constância de ligaduras, contorno melódico por meio de graus conjuntos (cs. 7 – 9) e notas repetidas na linha vocal, bem como o Lá (cs. 3 – 8) na mão direita e o Si \cong (cs. 10 – 12) na linha vocal, requerendo *legato* extremo por parte dos intérpretes. Inquietude sugestionada pelas acentuações, pelas relações intervalares de 6^a menor, 5^a justa e 2^{as} menores descendentes, bem como pelos saltos ascendentes de 7^a menor e de 10^a maior, corroboram certa agitação já nos seis primeiros compassos (Figura 2).

Requer atenção redobrada do cantor em não dilatar a *fermata* pois, ao dilatá-la, desfavorecerá o *rall.* subsequente (c. 9) e, conseqüentemente, dificultará a retomada do *a tempo* (c. 10) para o pianista (Figura 2).

¹² No original lê-se: “La autoobservación se complementa con la autorreflexión, un modo de pensar sobre sí mismo que implica introspección, análisis y evaluación de lo que hacemos, pero ya no sólo observando lo que hacemos en el momento de hacerlo. La autoobservación consiste en atrapar para su análisis las actividades que desarrollamos en la práctica artística por medio de la intervención en ellas en tiempo real. La autorreflexión, en cambio, es un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas”

Animado (M.M. = 138)



PIANO

4

Po - bre ce - ga, por - que cho - ram as - sim tan - to es - ses teus

10

a tempo *rall.*

Ithos. Não,

mf *a tempo* *p* *rall.* *pp*

Figura 2 – Villa-Lobos, H: *Pobre Cega*, compassos 1 – 12 – figura principal, relações intervalares.

As acentuações do Si \equiv (cs. 10 – 12), as ligaduras e as acentuações do Lá (cs. 4 – 8; 19 – 23; 30 – 34 e 38 – 40) – espécie de pêndulo existencial contínuo e anímico –, corroboram a tenacidade de uma cega face a face ao mundo, cuja resiliência silenciosa e as *lágrimas que choram* se desvelam no recorte da canção.

A linha melódica (Figura 3), constituída por graus conjuntos (cs. 19 – 23), exige do cantor *legato* extremo, bem como suavidade na execução das *síncopes* (c. 21). Esse entendimento contribui, por meio da tranquilidade que a canção impõe, por se optar por uma articulação natural, próxima do coloquial – do canto próximo da fala – beneficiada pela tessitura central e sem nenhum cunho do que Mário de Andrade denomina “pronúncia encasacada” (Andrade, 1937, p. 70).

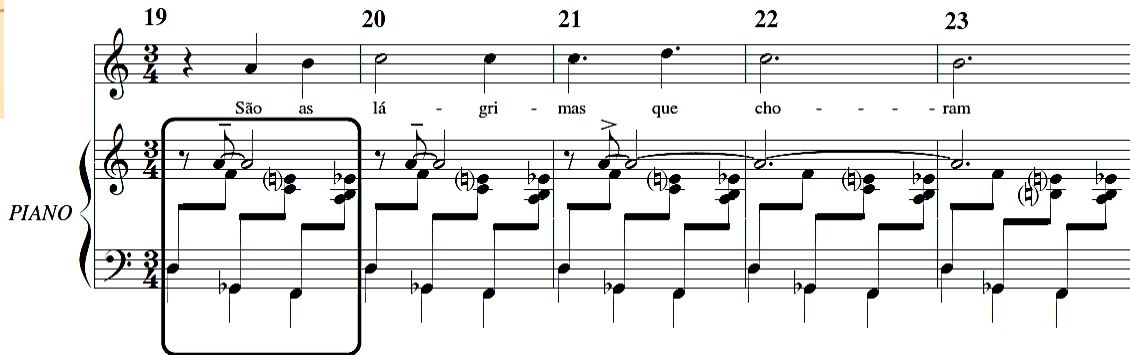


Figura 3 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compassos 19 – 23 – linha vocal construída a partir de graus conjuntos.

Nos compassos 30 – 34 (Figura 4) episódios acordais, bem como reiteradas acentuações e ligaduras na nota Lá, exigirá observância às similaridades referentes aos compassos 19 – 23. Em ambos os casos, a ausência de indicação de dinâmica demandará do cantor (cs. 30 – 34) um *sotto voce*, quase um eco, ao cantar a repetição do verso – *são as lágrimas que choram* – que, acrescido à canção pelo compositor, assevera o *status quo* da *Pobre Cega*.

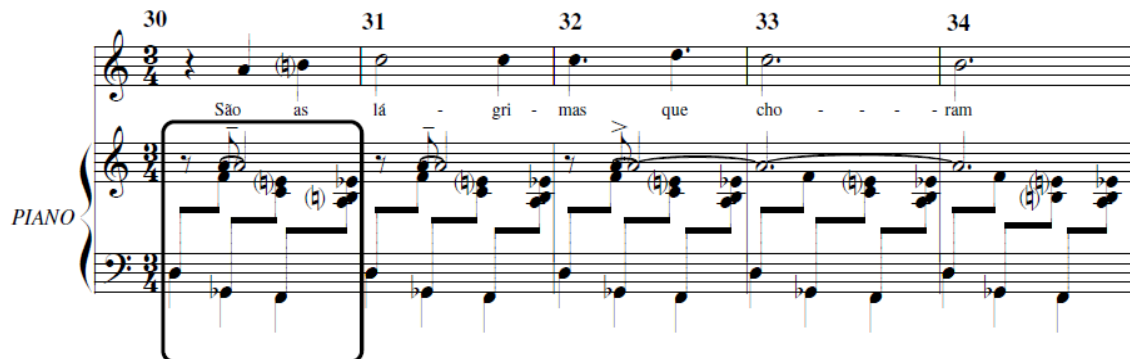


Figura 4 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compassos 30 – 34 – repetição do verso – *são as lágrimas que choram*.

O *rall.* tanto no piano como na linha vocal (c. 37) corrobora a clareza articulatória da prosódia. Já o *a tempo*, sobre o Ré em ambas as partes, não deve acarretar precipitação articulatória da vogal o (cs. 38 – 39), evitando-se ainda a ligação do s – do pronome possessivo meus, com a vogal o do substantivo olhos – ou seja, meus_olhos¹³.

¹³ Entendemos que dessa forma o pronome possessivo meus e o substantivo olhos terão maior destaque ao término da canção.

O pianista, por sua vez, deve fazer prevalecer as indicações de *mf* e *a tempo* (c. 38); *dim.* (c. 39); *rall.* – transição compassos 39 e 40 –; *pp* e *fermata* (c. 41) corroborando o refrear plácido e gradativo da dinâmica ao término da canção.

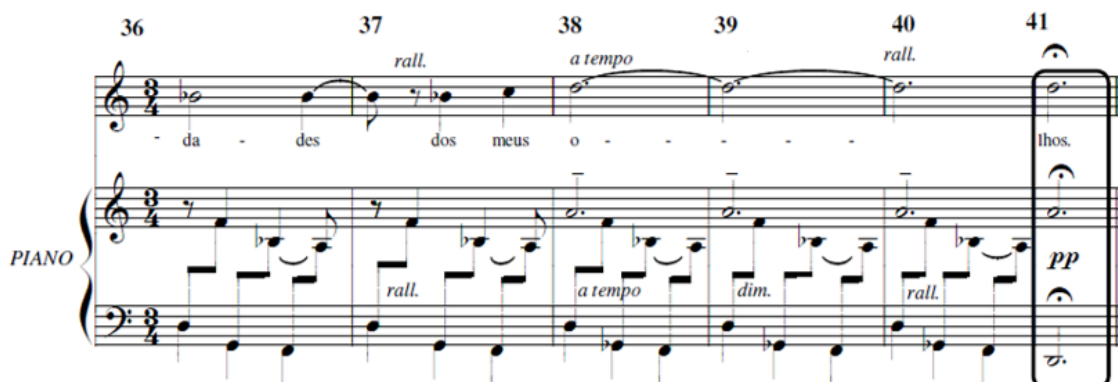


Figura 5 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compassos 37 – 40 – articulação de *meus olhos* e indicações de dinâmica.

Importa, contudo, atenção redobrada por parte do cantor quanto às acentuações do Sib (cs. 10 – 12); do Lá (cs. 4, 5, 7, 19, 20, 21, 30, 31, 32, 38 e 39); bem como do Fá (cs. 16, 17, 18) que sugerem o verter das lágrimas – espécie de “metáfora musical”.

Cauteloso ao *a tempo* (c. 10), o cantor deverá destacar a vogal o de olhos em *legato* extremo, articulando a sílaba lhos (c. 12) com toda tranquilidade, favorecida pelo *rall.*, de modo a evidenciar a importância desse substantivo – uma anáfora – no contexto da obra (Figura 2).

Na transição dos compassos 12 e 13, o pianista deve dosar a acentuação do Sib (c. 12.3) *versus* o ataque do acorde em *pp* (c. 13.1) imprimindo protagonismo ao advérbio de negação – não – sob o Mi da linha vocal, bem como a frase seguinte (c. 14) quando o piano, por meio de ligaduras e pausa de mínima (c. 14), em compasso 4/4, cede vez ao introito sincopado à fala da *Pobre Cega*. O início dessa frase leva o cantor a timbrar o advérbio de negação em *sotto voce*, corroborando a resignação da personagem sem qualquer alusão de autopiedade.

Pede cautela a emissão não prolongada do Mi, sobre o advérbio de negação – não –, para a relevância da vírgula subsequente e as *síncopes* (c. 14.1), que trazem uma particularidade importante a ser observada, ou seja, ainda que a vogal o do substantivo olhos caia no tempo forte do compasso (c. 14.3) as *síncopes* criam um deslocamento prosódico fazendo com que o cantor dê ênfase à segunda sílaba lhos do substantivo, favorecendo maior tensão musical *versus* a sutileza intrínseca proposta pelo poema, ou seja, importa destacar que o que se crê serem os olhos que choram (cs. 4 – 12) é rechaçado

pela *Pobre Cega* ao afirmar, em realidade, serem as lágrimas que choram saudosas dos seus olhos.

As ligaduras nas notas Lá e Ré (cs. 7 e 8), a indicação de *pp* (cs. 7 e 13) e o *p* (cs. 12 e 15), abalizam o caráter intimista da canção indicado pelo piano. O andamento – Animado ($\downarrow = 138$) – descarta qualquer morosidade, não obstante a relação arguta das *fermatas* (cs. 9 e 41) e dos *rall.* (cs. 9, 12, 37 e 40) *versus* o *a tempo* (cs. 10 e 15). Cabe assinalar que, quaisquer *rall.* excedentes àqueles indicados, oportunizam exageros articulatórios da prosódia, bem como um sentimentalismo impróprio à obra.

Na linha melódica, os compassos 21 e 32 (Figura 7) remetem ao soluçar por intermédio das *síncopes* – (lá-gri)-**mas-que** –, **que**, incidindo sob o Ré4, nota mais aguda da canção, corroborando um hiato pungente ao contexto poético musical. As acentuações recorrentes sobre a nota Lá, a constância das notas Ré, Solb e Fá no baixo, ajuízam remissivas e incessantes recordações – *ostinato*.

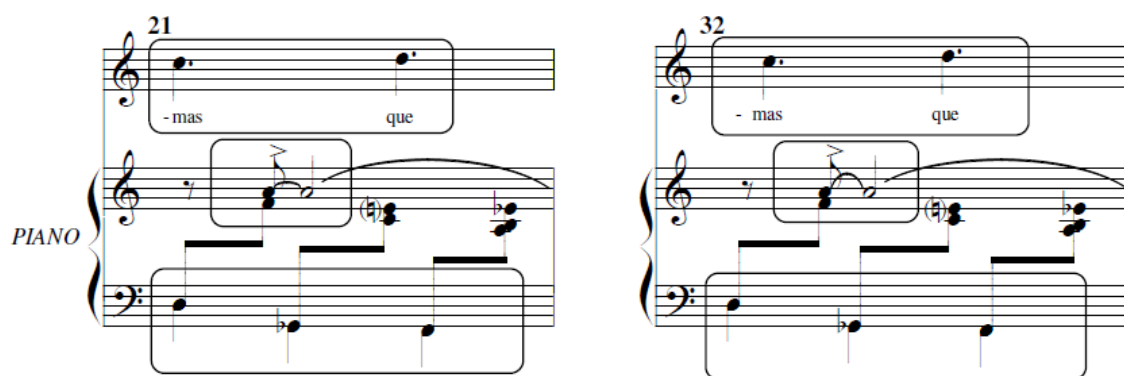


Figura 6 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compassos 21 e 32 – *síncopes*, acentuações sobre o Lá e constância das notas Ré, Solb e Fá no baixo.

Em a *Pobre Cega* (cs. 10 e 38) o *mf* impõe ao piano destaque e ao cantor clareza articulatória da sílaba **o** de olhos – Sib3 (c. 10) e Ré4 (c. 38) –, reiterando a importância da anáfora como *persona* central do poema (Figura 8).

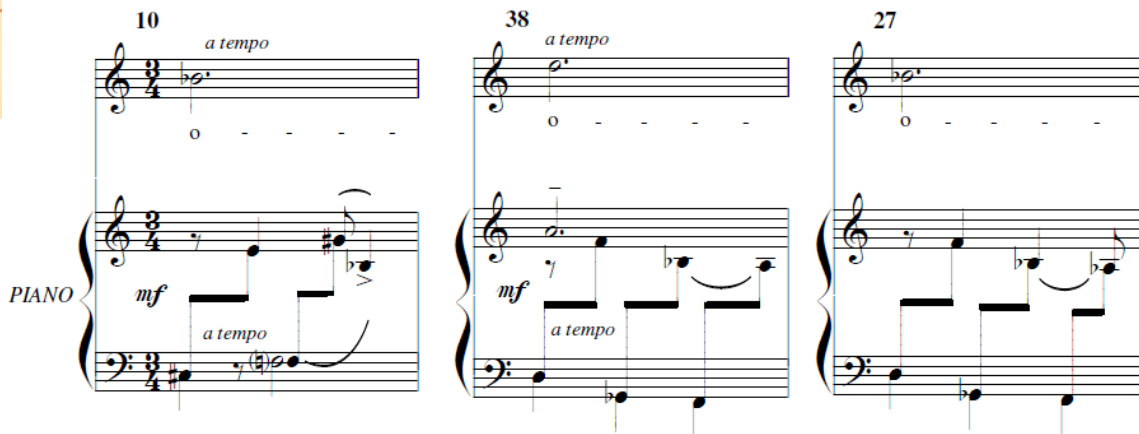


Figura 7 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compassos 10, 38 e 27 – importância da anáfora.

Contudo, a ausência do *mf* sobre a sílaba o de olhos (c. 27) admite duas hipóteses (Figura 8). A primeira, dar-se-ia, possivelmente, pelo lapso do copista ou do próprio compositor quando da revisão da obra; a segunda, sugere entender que o compositor pudesse ter outorgado o uso do *mf* apenas no *a tempo* (cs. 10 e 38). Importa, entretanto, reflexões sobre a importância em se diferenciar o substantivo olhos, nos três distintos momentos ao longo da obra (cs. 10, 27 e 38) – ver (Figura 7).

Outro período relevante refere-se à *fermata* precedida de *rall.* convocando cautela dos *performers*, sobretudo pelo silenciar do piano (c. 9). A ausência do ponto de interrogação nas edições consultadas, porém, constante na versão original do poema, pode desfavorecer a ideia de um interlocutor no dístico. O silenciar do piano encrudesce a tensão entre pergunta e resposta, a fim de assegurar uma analogia clara entre pergunta e resposta (c. 13.1). A alusão de duas personagens em uma peça de 41 compassos é incomum; remetendo à lembrança do gênero *Balada* desenvolvendo-se em pequenos episódios dialogados nos quais o cantor vê-se defronte a personagens distintas.

A sílaba lhos de olhos na linha vocal (cs. 29 e 41), em ambos uma *mínima* pontuada, evidencia a anáfora através do Ré na linha vocal (cs. 38 – 41). O Ré, sob uma *fermata* (c. 41), impõe ao cantor um diminuendo progressivo e o adequado controle do vibrato. Importa, ainda, a articulação cuidadosa da sílaba lhos com a articulação precisa da consoante s sob a *fermata* (c. 41) levando o pianista, atento ao *pp* e à justa duração da *fermata*, a cortar o som juntamente com o cantor, reforçando o estreito diálogo estabelecido entre ambos ao longo da canção.

3.1 Articulações prosódicas e pronúncias: breves considerações

A articulação da sílaba **tan**, do advérbio de quantidade **tan-to** (c. 9.1) – uma semínima em Ré sob *fermata* – deve ser articulada compreendendo todo o seu valor, esquivando-se de qualquer nasalizar tendencioso da vogal **a**, seguida da consoante **n**, formados pela sílaba **tan**.

Em contrapartida (Figura 2) **to_es** (c. 9.2) – Ré rebatido, uma semínima sob *rall.* – deve ser obrigatoriamente ditongado sobre a nota Ré4¹⁴ pois, do contrário, a articulação de **es-ses**, sobre o Dó4 (c. 9.3), subdividiria a semínima em duas colcheias, prejudicando o *legato* intrínseco à linha melódica, bem como induziria uma agitação da prosódia incondizente ao caráter plácido da obra.

Deve-se, ainda, procurar minorar o chiado do **s** – consoante fricativa alveolar surda – marcante ao longo da canção, que, exigirá do *performer* critérios avaliativos sem preterir, contudo, determinadas particularidades que abalizam características próprias da pronúncia carioca¹⁵ levando-nos à compreensão de que determinado colorido atribuído a articulações prosódicas, podem favorecer o enriquecimento do colorido simbólico e semântico de certos períodos. Salles (2009, p. 26) corrobora ao citar que, “as composições de Villa-Lobos procuram dar conotações sonoras à matéria literária”.

Estabelecer um justo equilíbrio sonoro do **s**, sobretudo quando inserido ao final de certas palavras, impõe cautela ao chiado caricato e/ou exagerado em determinadas passagens como: “esses” (c. 9); “olhos” (cs. 12, 14, 29 e 41); “as” (cs. 19 e 30); “os” (c. 14); “dos” (c. 26); saudades” (cs. 25, 36); “lágrimas” (cs. 21 e 32). Já o **s** entre duas palavras será pronunciado tal qual um **z** como: “teus_olhos” (cs. 9 – 10); “meus_olhos” (cs. 26 – 27; 37 – 38). A respeito, Andrade (1937, p. 91) aponta:

S e Z — Só há que considerar estas duas consoantes, quando estão como final das frases. Se a palavra está isolada ou vem como fim de frase, as duas consoantes se confundem (gás, gaz, atras, atraz). Ainda se confundem no valor de z quando na mesma posição final de palavra, são seguidas de outra palavra iniciada por vogal (nunca mai-z- amarei).

¹⁴ “Casos há, no entanto, (referindo-se aos ditongos) em que talvez tais procedimentos possam cair (referindo-se à dificuldade de certas ditongações) num só som (ou nota)” (Andrade, 1937, p. 114).

¹⁵ Expressão usada por Júlio Medaglia em que diz: “Cor local... cujo conteúdo descreve ou comenta situações, circunstâncias e fenômenos inerentes à vida cidadina e praieira, regiões onde nasceu e circula a BN” (Campos, 1993, p. 86).

Importa observância para as *síncopes* em **os-meus-o-lhos** (c. 14) – a vogal **o** de **lhos** terá sonoridade de **u**¹⁶ – em 4/4 direcionadas à sílaba **cho** – do verbo chorar – (c. 15) em 3/4 (Figura 7). O verbo estender-se-á até o compasso 18.1 enfatizado pelo Fá, acentuado e sincopado no piano, sugerindo a ideia de lágrimas ininterruptas e, conseqüentemente, corroborando o cenário melancólico.



Figura 8 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega*, compasso 14 – 18.

O **que** – conjunção integrante – sincopado (cs. 21.3 e 32.3), análogo ao soluçar, é direcionado à sílaba **cho** do verbo chorar, ressaltando a anáfora – olhos – ao contexto poético- musical (Figura 8).

4. Considerações Finais

A análise poético-musical da *Seresta nº 1 Pobre Cega* possibilitou o levantamento de diversas questões interpretativas e apontou a importância do papel do artista-pesquisador nas práticas interpretativas. Este ficou evidenciado pela sua capacidade de aplicar diferentes abordagens – de naturezas musicológica, poética e interpretativa –, conforme enfatizadas por Fortin e Gosselin, ao afirmar que a realização artística compreende a combinação das partes teórica e prática do seu processo e que “[...] artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados”. (FORTIN e GOSELIN, 2014, p. 10).

A uma interpretação despojada e intimista, induzida pelo uso da tessitura central da canção, pela ausência de notas agudas ou *fermatas* de efeito, sugerimos o uso, em momentos criteriosamente escolhidos uma articulação natural, próxima do coloquial – do

¹⁶ Andrade (1937, p. 72-73) descreve o seguinte: “[...] O *o* apresenta-se frequentemente surdo, trocando-se pelo *u*, ou melhor, por uma vogal de compromisso entre o *o* e o *u* (purquanto, purtanto). [...] É ainda surdo quando aparece em qualquer sílaba postônica (épua, módu). [...] Em sílabas pretônicas o *o* é sistematicamente surdo nos hiatos (rnueda, duente) [...]”.

canto falado –, levando ao equilíbrio da voz, no que se refere à fala (instrumento oral) e ao canto (instrumento musical), distinções aludidas por Mário de Andrade.

Escolher-se entre várias possibilidades é parte importante de qualquer análise ou decisão interpretativa. Nosso entendimento de uma obra será sempre dinâmico, na medida em que nossa relação com ela é de aproximação e aprofundamento.

Em vista disso, a experiência na prática, bem como as reflexões sobre a prática, podem fundamentar e corroborar o segmento da pesquisa artística em que sujeito e objeto se entrelaçam, tendo em vista não somente o entendimento do arcabouço conceitual da obra, bem como a própria experiência do pesquisador – *performer* –, detentor de conhecimentos oriundos do seu fazer musical.

Referências

ANDRADE, Mário de. II NORMAS: para boa pronúncia da língua-padrão no canto erudito. Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. **Anais**. São Paulo, 1937.

AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. Visão prismática nas práticas interpretativas: estudo de caso no Noturno op. 20 n.1, de Leopoldo Miguez. *In: XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, Pelotas, 2019.

BORGDORFF, Henk. **The conflict of the faculties**: perspectives on artistic research and academia. Leiden: Leiden University Repository, 2012.

CAMPOS, Augusto de (Org.). **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 5a ed. São Paulo: Editora perspectiva S.A., 1993.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo (SP): Cultrix, 1978.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte**. ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. v. 1/2, p. 1-20. jul./ dez. 2014.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução do francês: Marília C. G. Carneiro e Débora Maia de Lima. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte**, Brasil, vol. 1/1, 2014.

LEÃO, Múrcio. ABL (*site* da Academia Brasileira de Letras): <https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-recepcao>, 1959. Acesso em: 12 set. 2022.

LÓPEZ-CANO, Rubens; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona/Espanha: Conoculta Fonca, 2014.

MOREYRA, Álvaro. **Lenda das Rosas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1916.

MOREYRA, Álvaro. ABL (*site* da Academia Brasileira de Letras):
<https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-posse>, 1959.
Acesso em: 12 set. 2022.

PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos**: um estudo da análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. 2010. 358 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas (SP), 2010.

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

VILLA-LOBOS, H. *Pobre Cega - Seresta* (nº 1). Partitura acervo Museu Villa-Lobos. MVL 1997.21.0135, pp. 2, 3.

2

POBRE CÉGA...

SERÉSTA (Nº 1)

Poesia de Alvaro Moreyra

Rio, 1926
H. Villa-Lobos

Animado (M. ♩ = 138)

PIANO.

Po - bre cé - - - ga, por-que choram as-sim tan-to essesteus

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

ram São as la - gri -

8445

MVL. 1997.21.0135

ANTI60-mvl: 97.21.0135.1

Figura 9 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega - Seresta* (nº 1). Partitura acervo Museu Villa-Lobos. MVL 1997.21.0135, p. 2.

3

-mas que oho - - - ram Com sau - da - des

dos meus o - - - - - lhos... São as

la - gri - mas que cho - - - ram Com sau -

- da - des - dos meus o - - - - - lhos...

rall. a tempo rall.

rall. a tempo dim. rall. pp

8445 MARIO, Gravador

Figura 10 – Villa-Lobos, H. *Pobre Cega - Seresta* (nº 1). Partitura acervo Museu Villa-Lobos. MVL

1997.21.0135, p. 3