

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Elenis Aparecida Sabino Guimarães

CANTARES, SEIS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO, DE JOSÉ MARIA NEVES:
uma abordagem dialógica

Belo Horizonte
2021

Elenis Aparecida Sabino Guimarães

***CANTARES, SEIS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO, DE JOSÉ MARIA NEVES:
uma abordagem dialógica***

Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Orientadora: Prof^ª Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (UFMG)

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Belo Horizonte
2021

G963c Guimarães, Elenis Aparecida Sabino.

Cantares seis canções para canto e piano, de José Maria Neves [manuscrito]: uma abordagem dialógica / Elenis Aparecida Sabino - 2021.
172 f., enc.; il.

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Neves, José Maria, 1943-2002. 4. Música e linguagem. 5. Música - Semiótica. 6. Música para canto e piano - Análise, apreciação. I. Dutra, Luciana Monteiro de Castro Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna Elenis Aparecida Sabino Guimarães, em 10 de setembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Antonio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Edilson Assunção Rocha
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 10/09/2021, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 10/09/2021, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Oiliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 10/09/2021, às 19:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Carlos Guimarães, Usuário Externo**, em 11/09/2021, às 22:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Assunção Rocha, Usuário Externo**, em 12/09/2021, às 13:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 0951186 e o código CRC 2EBE0D5E.

AGRADECIMENTOS

Pela oportunidade de fazer e concluir este doutorado agradeço muitíssimo:

ao meu marido amado, Jayme Cabral Guimarães, amigo e companheiro na vida e na arte, sem o qual este trabalho, que começamos juntos, mas infelizmente não pudemos juntos finalizar, não seria possível.

À minha querida orientadora, professora Luciana Monteiro, por ter me aceito no programa de pós-graduação e me guiado com muita segurança, atenção, disponibilidade e afeto nesse processo.

Ao professor Edilson Rocha, meu colega na UFSJ, por sugerir o acervo de José Maria Neves como possível objeto de estudo para um eventual doutorado.

Ao professor Mauro Chantal, amigo querido, pela ajuda e apoio constantes.

Aos queridos colegas do Departamento de Música da UFSJ, por aceitarem generosamente meu pedido de licença para qualificação.

Aos meus professores na Cultura Inglesa São João del-Rei: Patrícia, Rômulo, Elisângela, Ana Maria e especialmente Lídia, revisora dos meus *Abstracts*, pela competência e incentivo no aprendizado desse idioma fundamental em qualquer pós-graduação.

Aos professores que generosamente leram este trabalho e participaram das minhas bancas de qualificação e defesa: Oíliam Lanna (UFMG), Mauro Chantal (UFMG), Cecília Nazaré (UFMG), Edilson Rocha (UFSJ), Antônio Carlos Guimarães (UFSJ) e Patrícia Cardoso (UFOP).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é o resgate da produção composicional de José Maria Neves, sanjoanense, personalidade importante no meio acadêmico-musical brasileiro por seu relevante trabalho como musicólogo e professor, cuja produção composicional, entretanto, é praticamente desconhecida. Para alcançar esse objetivo esta autora escolheu como *corpus* de estudo a coletânea *Cantares*, seis canções para canto e piano escritas pelo autor ao longo da década de 1960 e por ele reunidas sob esse título em 1972. As canções são investigadas aqui pelo viés da performance musical e por meio do exame das relações texto-música, elaborado a partir dos conceitos de Dialogismo, de Mikhail Bakhtin, e de tradução intersemiótica, de Roman Jakobson. Nossa análise abarca os contextos social e musical de José Maria Neves, a elaboração dos textos poéticos e a perspectiva do intérprete, cujo olhar e conseqüente performance tornam possível a expansão do plano de referência semiótico tanto do poema quanto da canção.

Palavras-chave: José Maria Neves. Canção de Câmara Brasileira. Canção Artística. Dialogismo. Tradução Intersemiótica. Performance Musical.

ABSTRACT

The aim of this research is to bring to light José Maria Neves's compositional production. Born in São João del-Rei, Neves is a prominent, well-known personality in Brazilian musical academic circles for his important work as a musicologist and as a professor. However, his compositional work is practically unknown. In order to reach this purpose, I have chosen as *corpus* of study the set *Cantares*, six songs for voice and piano, written by Neves during the 1960s and assembled by him under this title in 1972. The musical work is examined through the perspective of musical performance and the analysis of the music-text relations carried out according to Mikhail Bakhtin's concept of *Dialogism* and Roman Jakobson's intersemiotic translation theory. Our analysis will encompass Neves's social and musical contexts, the production of the poetic texts and the performer's point of view, whose performance makes it possible to expand the semiotic frame of reference of both, the poem and the song.

Keywords: José Maria Neves. Brazilian Art Song. Art Song. Dialogism. Intersemiotic Translation. Musical Performance.

Sumário

Introdução	4
Capítulo 1 – O Autor e seus contextos	12
1.1 José Maria Neves: entre a tradição e a modernidade	12
1.2. <i>Cantares</i> – uma visão geral	20
Capítulo 2 – Dialogismo e Canção Artística.....	25
2.1 Sobre o Dialogismo	25
2.2. Bakhtin e a poesia	30
2.3 Bakhtin e a tradução	35
2.4 Música e linguagem	37
2.5 A Canção Artística como tradução	38
Capítulo 3 – <i>Cantares</i> em diálogo.....	45
3.1 <i>Cantiga Praiana</i>	45
3.2 <i>Impossível Carinho</i> : um poema, duas canções	61
3.3 <i>Trovas Cariocas I</i>	73
3.4 <i>Noite e Vitória</i>	85
3.5 <i>Cantar de Amor</i>	119
Considerações Finais	134
Referências	136
ANEXO 1 – Cópias manuscritas disponíveis no CEREM	142
1 <i>Cantiga Praiana</i>	142
2 <i>Impossível Carinho</i>	144
3 <i>Trovas Cariocas</i>	146
4 <i>Noite</i>	148
5 <i>Vitória</i>	153
6 <i>Cantar de Amor</i>	155

ANEXO 2 – Edição diplomática das cópias manuscritas disponíveis no CEREM 156

Lista de Figuras

- Figura 1** - Dedicatória de José Maria Neves para Hermelindo Castelo Branco. Fonte: acervo Hermelindo Castelo Branco. 20
- Figura 2** - Hermelindo Castelo Branco(1922-1996). Fonte: site do Instituto Piano Brasileiro. Disponível em http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco. Acesso em 28/06/2021..... 20
- Figura 3** - José Maria Neves em 10 de fevereiro de 1962, dia de sua tomada de hábito. À esquerda, com seus familiares, à direita, com sua mãe. Fonte: CEREM, arquivos do compositor. 45
- Figura 4** - Sobre Anna Jarmila Kutil. Fonte: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1965. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13/03/2021..... 46
- Figura 5** - Sobre Anna Jarmila Kutil. Fonte: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1965. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22anna%20jarmila%20kutil%22&pagfis=65555. Acesso em 15/05/2021..... 47
- Figura 6** - Sobre outros cantores brasileiros no II Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, em junho de 1965. Fonte: Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1965. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_15&pasta=ano%20196&. Acesso em 15/05/2021 48
- Figura 7** - Vicente de Carvalho (1866 – 1924). Fonte: Blog Conversa de Português. Disponível em <https://conversadeportugues.com.br/2011/07/vicente-de-carvalho/>. Acesso em 15/05/2021. 49
- Figura 8** - Cantiga Praiana, de José Maria Neves, p. 1. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 52
- Figura 9** - Cantiga Praiana, de José Maria Neves, p. 2. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 53
- Figura 10** – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, duas primeiras estrofes, c. 5 a 20. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM. 54

Figura 11 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, c. 21 e 22 e 23 a 37, voz na região média-aguda e bordaduras em acordes de três sons. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	55
Figura 12 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, introdução, c. 1 a 4. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	56
Figura 13 - Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, meias cadências, c. 12, 20 e 28. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	56
Figura 14 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, cadência autêntica perfeita, c. 35 a 37. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	57
Figura 15 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, movimento cromático e padrões rítmicos, c. 5 a 12. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	57
Figura 16 - Trechos da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, canto na região média-aguda e palavras em destaque, c. 22 e 23 e 27 e 28. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	58
Figura 17 – Trecho da canção Cantiga Praiana de José Maria Neves, destaque na palavra moribundo e acorde de 5º grau, c. 31 e 32. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	58
Figura 18 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, destaque na palavra amor e cadência autêntica perfeita, c. 35 e 36. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	59
Figura 19 – Trecho da canção Cantiga Praiana, de José Maria Neves, dois últimos acordes,	59
Figura 20 - Coral Pequenos Cantores de São Domingos, Juiz de Fora, 1961. Fonte: CEREM, arquivo do compositor.....	62
Figura 21 - Sobre Marinella Stival. Fonte: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 6 de Junho de 1965. Disponível em http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/ . Acesso em 13/03/2021	63
Figura 22 - Eurico Nogueira França sobre Marinella Stival. Fonte: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1965. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22anna%20jarmila%20kutil%22&pagfis=65555 . Acesso em 15/05/2021.....	63

Figura 23 – Trecho da canção Impossível Carinho de José Maria Neves. Introdução, c.1 a 9. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	66
Figura 24 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Introdução, c.1 a 13. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.	66
Figura 25 – Trecho da canção Impossível Carinho, de José Maria Neves. Primeiro verso, c. 9 a 14. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	67
Figura 26 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Primeiro verso, c.13 a 18. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.....	67
Figura 27 – Trecho da canção Impossível Carinho, de José Maria Neves. Segundo verso, c.15 a 18. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	68
Figura 28 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Segundo verso, c.18 a 21. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.....	68
Figura 29 – Trecho da canção Impossível Carinho, de José Maria Neves. Terceiro verso, c.19 a 21. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	69
Figura 30 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Terceiro verso, c.22- 26. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.	69
Figura 31 – Trecho da canção Impossível Carinho, de José Maria Neves. Quarto, quinto e sexto versos, c. 22 a 29. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	69
Figura 32 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Quarto, quinto e sexto versos, c.27-36. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.....	70
Figura 33 – Trecho da canção Impossível Carinho, de José Maria Neves. Último verso, c.29 a 33. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM...	70
Figura 34 – Trecho da canção O Impossível Carinho, de Camargo Guarnieri. Último verso e seção C, c.37-54. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.....	71
Figura 35 - José Maria Neves, em 1965. À esquerda, com familiares em São João del-Rei. Fonte: CEREM, arquivo do compositor.	74
Figura 36 - Sobre Jurema Fontoura. Fonte: <i>Diário de Notícias</i> , Rio de Janeiro. À esquerda, edição de 20 de novembro de 1964; à direita, edição de 11 de dezembro de 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22jurema%20fontoura%22&pasta=ano%20196&pagfis=43831 . Acesso em 25/05/2021.	74
Figura 37 - Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, p. 1. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	78

Figura 38 - Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, p. 2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	79
Figura 39 – Trecho da canção Trovas Cariocas, de José Maria Neves, c. 1 a 6. Introdução. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	80
Figura 40 – Trecho da canção Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Entrada da voz e progressão harmônica. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	81
Figura 41 – Trecho da canção Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 1ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	81
Figura 42 – Trecho da canção Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 2ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	82
Figura 43 – Trecho da canção Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 3ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	82
Figura 44 – Trecho da canção Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, c. 15, 24 e 35. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	83
Figura 45 - Sobre a audição de alunos de Guerra-Peixe. Fonte: Jornal do Brasil, 16 de dezembro de 1966, Caderno B, p.3. Disponível em http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/ . Acesso em 11/03/2021.....	86
Figura 46 - Sobre Marina Monarcha. Fonte: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 6 de Junho de 1965. Disponível em http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/ . Acesso em 13/03/2021	86
Figura 47 - Renzo Massarani (1898-1975) em dois momentos: à esquerda, em uma foto dos anos 1930; à direita, com sua família no Rio de Janeiro, em 1943. Fonte: Canadian Jewish News. Disponível em https://www.cjnews.com/culture/entertainment/prize-winner-influenced-by-great-grandfathers-legacy . Acesso em 06/05/2021	87
Figura 48 - Marilda Ladeira (1929 – 2016). Fonte: https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/11-12-2014/marilda-ladeira-lanca-o-livro-preto-no-branco.html . Acesso em 06/05/2021	88
Figura 49 - Noite, de José Maria Neves, página 1. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	92

Figura 50 - Noite, de José Maria Neves, página 2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	93
Figura 51 - Noite, de José Maria Neves, página 3. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	94
Figura 52 - Noite, de José Maria Neves, página 4. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	95
Figura 53 - Noite, de José Maria Neves, página 5. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	96
Figura 54 - Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 1 a 5. Introdução e motivo melódico. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM...	97
Figura 55 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 6 a 9. 1º e 2º versos e motivo melódico. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM...	98
Figura 56 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 10 a 16. 3º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	98
Figura 57 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 17 a 21. Volta do motivo melódico e 4º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM. .	99
Figura 58 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 22 a 29. Interlúdio para o piano. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	100
Figura 59 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 30 a 37. Primeiras palavras do 5º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	100
Figura 60 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 38 a 43 e detalhe dos c. 13 a 16. Final do 5º verso e repetição dos mesmos elementos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	101
Figura 61 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 43 a 54. 6º e 7º versos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	102
Figura 62 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 55 a 65. 8º e 9º versos e motivo melódico transposto. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	103
Figura 63 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 66 a 71. Início do 10º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	104
Figura 64 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 72 a 77. Palavras finais do 10º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	104
Figura 65 – Trecho da canção Noite, de José Maria Neves, c. 78 a 85. Último verso e final da canção. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.....	105

Figura 66 - Vitória, de José Maria Neves, p.1. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	107
Figura 67 - Vitória, de José Maria Neves, p.2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	108
Figura 68 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 1 a 3. Introdução. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	109
Figura 69 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 3 e 4. Entrada do canto. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	110
Figura 70 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 4 a 6. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	110
Figura 71 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	111
Figura 72 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 12 a 17. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	112
Figura 73 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 18 e 19. Início da Parte II. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	112
Figura 74 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 19 a 23. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	113
Figura 75 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 24 a 26. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	114
Figura 76 – Trecho da canção Vitória, José Maria Neves, c. 27 a 31. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	114
Figura 77 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c.32 e 33 e relações com outros compassos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	115
Figura 78 – Trecho da canção Vitória, de José Maria Neves, c. 34 e 35 e relações. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	116
Figura 79 – Poemas de Dom Diniz e Manuel Bandeira.	125
Figura 80 – Cantar de Amor, de José Maria Neves. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	126
Figura 81 – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 1 a 7. Introdução. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	127
Figura 82 – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 8 a 11, sílabas em destaque. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.	128

- Figura 83** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 12 e 13, sílabas em destaque. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM. 128
- Figura 84** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 4 a 6, salto de 7ª menor. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 129
- Figura 85** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 17, salto de 4ª justa. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 129
- Figura 86** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 9 a 13, duas primeiras frases. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.130
- Figura 87** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c.14 a 18, 3ª frase. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 131
- Figura 88** – Trecho da canção Cantar de Amor, de José Maria Neves, c. 19 a 23. Refrão. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM..... 131

Lista de Quadros

Quadro 1 – Dados sobre Cantiga Praiana, de José Maria Neves	45
Quadro 2 - Dados de Impossível Carinho, de José Maria Neves.....	61
Quadro 3 - Dados de Trovas Cariocas I, de José Maria Neves.....	73
Quadro 4 - Dados de Noite, de José Maria Neves	89
Quadro 5 - Dados de Vitória, de José Maria Neves.....	105
Quadro 6 - Dados de Cantar de Amor, de José Maria Neves.....	120

Cantares: Seis canções para canto e piano, de José Maria Neves: uma abordagem dialógica

Introdução

A necessidade de ampliar, diversificar e adequar o repertório de meus alunos de Canto Lírico no Curso de Licenciatura em Música da UFSJ levou-me a um maior envolvimento com a Canção de Câmara Brasileira. Nos anos de minha formação musical no bacharelado, o programa de canto lírico obrigava-nos a constituir um repertório que abrangesse três grandes grupos, independentemente de nossas preferências pessoais: a ópera, a música de câmara e o repertório sinfônico-coral, neste último incluídos as missas, as cantatas sacras e profanas, os oratórios e as sinfonias com coro e solista, entre outros.

A Canção de Câmara Brasileira fazia parte da música de câmara, juntamente com as inúmeras canções em outros idiomas, conhecidas como *Art Song*¹, especialmente o *Lied* e a *Mélodie* francesa, que por sua maior divulgação, principalmente a partir de gravações e recitais com grandes artistas, atraíram à época muito mais minha atenção.

Terminada a graduação e com a continuação de meus estudos na Alemanha durante o mestrado, meus esforços concentraram-se na performance primeiramente do *Lied* e posteriormente da ópera, afastando-me quase que completamente da Canção de Câmara Brasileira.

De volta ao Brasil, a reaproximação dar-se-ia primeiramente por meio da atividade didática. Minha experiência com o ensino do canto lírico desenvolveu-se em variados contextos: das aulas particulares ao da graduação no bacharelado em uma faculdade particular de música², passando pelo ensino técnico nas aulas lecionadas inicialmente no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – CEFAR – em Belo Horizonte, e posteriormente na Escola Municipal de Música da cidade de São Paulo, até a licenciatura na Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, onde leciono atualmente.

Em todos estes ambientes, em maior ou menor grau, a elaboração do repertório era feita de maneira semelhante à de minha própria formação: a escolha de peças inseridas naqueles três grandes grupos citados anteriormente e que, na grande maioria das vezes, especialmente na ópera, girava obrigatoriamente em torno de obras tradicionalmente estabelecidas, conhecidas no jargão musical como repertório *standard*. Assim, se pensamos por exemplo em música de câmara para uma voz solista e piano de nível intermediário em alemão, nos lembraríamos

¹ Ver o capítulo 2

² A Faculdade de Música Carlos Gomes, na cidade de São Paulo.

provavelmente de *Frühlingsglaube*, de Schubert, ou *Der Nussbaum*, de Schumann, ou *Sapphische Ode*, de Brahms.

A reaproximação da Canção de Câmara Brasileira instigou-me também como intérprete musical e pesquisadora, levando-me a partilhar o interesse investigativo do grupo *Resgate da Canção Brasileira*, que desde 2003 trabalha no sentido de difundir, ampliar e firmar o espaço ocupado por esse gênero tanto na esfera artístico-musical quanto na acadêmica, pela vastidão dos valores artísticos e culturais embutidos nesse repertório (DUTRA, 2009, p.15). As pesquisas, publicações e diversas outras ações desenvolvidas pelo grupo contribuem notavelmente para um maior conhecimento e uma maior promoção e divulgação desse repertório.

Por outro lado, ainda nas palavras de Dutra, os estudos em musicologia e em práticas interpretativas voltadas para a música brasileira apresentam-se como questões acadêmicas relevantes e revelam-se como elementos de estímulo à criação musical e à fundamentação e revitalização das práticas interpretativas, que por sua vez resultam na valorização e na socialização da produção artística nacional (*Ibidem*, p. 18). Dessa forma, a reaproximação da Canção de Câmara Brasileira direcionou minha proposta de doutoramento, acolhida pelo grupo *Resgate da Canção Brasileira*, e a escolha do objeto de pesquisa.

Considerando o contexto da pesquisa universitária, e de minha própria trajetória na pesquisa, faço aqui referência à importância da Fundação CEREM - Centro de Referência Musicológica, ligada há alguns anos à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e ao Departamento de Música dessa universidade por meio de regulamentações de seu estatuto. O CEREM foi criado em 2003, a partir das ideias vislumbradas por seu patrono, o musicólogo José Maria Neves (1943-2002), e implementadas por Anna Maria Parsons (1934-2017) após a morte prematura de Neves. A iniciativa de instalação de um Centro de Referência Musicológica justifica-se não somente pelo valor histórico e cultural da atividade musical na região, mas também pela herança do período colonial mantida pelas diversas corporações musicais da cidade ainda nos dias de hoje, bem como pela vasta documentação musical presente em seus arquivos. O CEREM é repositório dos seguintes acervos: luteria e instrumentos do *luthier* João Onofre de Souza; livros, partituras e discos do pianista Tarcísio Nascimento Teixeira; documentos musicais do compositor Presciliano Silva (1854-1910) e seu filho, Firmino Silva; composições e arquivos pessoais do compositor Fernand Jouteux (1866-1956) e o acervo pessoal de José Maria Neves. Incorporado pela Universidade Federal de São João del-Rei em 2012, sob os cuidados do Departamento de Música, o CEREM aloja também, desde 2019, o Programa de Pós-graduação em Música da UFSJ.

Foi pensando no acervo de Tarcísio Teixeira que me dirigi ao CEREM para pesquisar repertório em Canção de Câmara Brasileira. Tarcísio, além de pianista, era grande apreciador do canto. Talvez por isso, ou pela conhecida dificuldade dos músicos brasileiros de terem acesso a partituras em uma época que não conheceu a internet, ele tenha constituído ao longo da vida uma coleção significativa de gravações e música impressa, particularmente de música brasileira e sul-americana para piano solo e em especial para canto e piano. A curiosidade, entretanto, fez com que eu fosse antes ao acervo de José Maria Neves, não em busca de algo específico, mas para dar “uma olhada”, como que tentando ter uma ideia da pessoa por meio de seus pertences.

Para mim e, penso, para grande parte das pessoas atuantes no meio acadêmico-musical brasileiro, o nome José Maria Neves está associado principalmente à musicologia e à pesquisa, ao ensino por suas relevantes atividades como professor titular e emérito na UNIRIO, e ainda a atividades em importantes entidades brasileiras ligadas à música, como a ANPPOM e a Academia Brasileira de Música, mas não à composição.

Decerto para salientar essa faceta desconhecida de José Maria Neves, e quiçá também pela composição gráfica da partitura, está exposta com destaque no CEREM uma cópia de *Parasymphonia*, um de seus trabalhos mais importantes como compositor. Ao averiguar o que mais havia de composições musicais de sua autoria no acervo, deparei-me com um número expressivo de trabalhos, dentre os quais um grupo de seis canções para canto e piano reunidas sob o título de *Cantares*. Compostas ao longo da década de 1960 e reunidas pelo autor sob esse título em 1972, a coletânea é assim constituída: *Cantiga Praiana* (1962), com texto de Vicente de Carvalho (1866-1924); *Impossível Carinho* (1961) e *Cantar de Amor* (1967), com textos de Manuel Bandeira (1886-1968); *Trovas Cariocas* (1965), com texto de Adelman Tavares (1888-1963) e *Noite e Vitória* (1966), ambas com texto de Marilda Ladeira (1929-2016).

Num primeiro momento, apenas pelo exame do texto musical, chamou-me a atenção a diversidade de estilos, numa alternância entre o simples e o complexo, o denso e o transparente, e a escolha dos textos poéticos. Em que circunstâncias teriam sido compostas? Seriam composições de caráter experimental? Teriam sido pensadas como um ciclo, para serem executadas em conjunto? Quando da leitura com piano, a visão do conjunto foi reveladora: por um lado, a reciprocidade entre voz e piano e o apuro das associações texto/música evidenciavam qualidade artística; por outro, a apreciação pessoal que delas fiz encorajaram-me a elegê-las como *corpus* deste trabalho.

Paralelamente ao interesse artístico, a escolha de *Cantares* teve também como motivação a trajetória de vida de seu autor. Através de suas múltiplas atividades, sempre exercidas com vigor e engajamento, José Maria Neves participou intensamente na promoção

da pesquisa, do ensino, da produção e do fazer musicais, bem como no resgate e na preservação da memória musical brasileira. Por ser figura tão importante no cenário artístico-cultural do nosso país, pareceu-me igualmente relevante e de interesse recuperar essa parte pouco conhecida de sua história.

No universo da música vocal as relações texto/música são de fundamental importância para a interpretação e performance. Tanto na Ópera quanto no *Lied* e em peças vocais sinfônicas de quaisquer épocas e estilos, sons e palavras dialogam, estabelecendo relações imprescindíveis para seu entendimento, que, por sua vez, interferem diretamente nas escolhas interpretativas fundamentais à *performance*. Como nas palavras de Oiliam Lanna, “o texto literário contribui com o aporte semântico ao código simbólico da música e esta, por sua vez, interage com a palavra, enfatizando e revelando nuances de significado”. (2005, p.13)

Esta união entre linguagens diversas, apesar das dificuldades que induz na análise, ou talvez justamente pela complexidade que lhes é inerente, permite, por outro lado, diferentes abordagens inter e transdisciplinares, especialmente por meio da Literatura e da Linguística, a exemplo da Retórica e da Semiologia Musical. Roman Jakobson (1896-1982) refere-se à tradução intersemiótica, por ele definida como a interpretação dos signos verbais em outros sistemas sígnicos não verbais, particularmente em relação à poesia, matéria prima da canção em qualquer idioma. Para o autor, ao se referir à poesia, somente uma tradução criativa seria possível, uma vez que, devido a suas especificidades, esse gênero seria intraduzível (JAKOBSON, 1966, p. 232-239).

Por outro lado, a canção talvez seja a forma mais comum de união entre poesia e música. Na música ocidental de concerto, esse encontro é o nascedouro do *Lied*, cuja gênese remete, por exemplo, a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), um dos mais influentes e representativos poetas de um período no qual poesia e canção estiveram intimamente relacionados e eram expressões das mesmas preocupações culturais (BROWN, 2004, p.12). Goethe acreditava que a música era o verdadeiro elemento no qual tem origem e para onde flui toda poesia (ROLAND, 1931, p. 159), mas sua perspectiva era a de alguém que compreendia e apreciava a musicalidade inerente ao texto poético e, nesse sentido, concedia à música um papel secundário, cuja única função era elaborar a palavra soberana do poeta (DITTRICH, 2004, p.91). Daí seu apreço pela canção estrófica, que durante o sec. XVIII e mesmo à época de Schubert, era sinônimo de *Lied*, que, por sua vez, estava intimamente ligado ao *Volkslied*, à canção popular, graças à sua simplicidade e facilidade para ser cantada. (BROWN, 2004, p.22)

Para o estabelecimento do *Lied* como o compreendemos hoje, e como ponto de partida para as diferentes expressões nacionais da Canção Artística, é fundamental a compreensão e a

valorização da presença de Franz Schubert. Schubert não criou o *Lied*. Pode-se dizer que antes dele Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), entre outros, compuseram *Lieder* ou obras muito próximas ao que viria a configurar o gênero. Mas certamente Schubert o transformou em algo absolutamente diverso daquilo que era compreendido como canção, ou Lied, no séc. XVIII. Pelo uso audacioso e surpreendente da forma e das convenções melódicas e harmônicas, assim como pelo tratamento revolucionário dado ao piano, igualando-o ao canto e por vezes superando a voz em importância, Schubert elevou o *Lied* a um patamar tão alto que o transformou em gênero novo, e possivelmente o mais importante do séc. XIX (DITTRICH, 2004, p. 85).

Na canção, além da combinação de sistemas de signos distintos, lidamos também com um corpo sonoro que compreende todos os aspectos físicos da língua, tais como o som de fonemas e palavras, as diferentes intensidades, os diferentes acentos, o ritmo, a melodia, a forma, a dimensão e o caráter do discurso, e que transmite principalmente informações de natureza emocional (DÜRR, 2004, p. 19). Por isso, Newmark (2013, p.61) acredita que a língua cantada da canção precisa ser interpretada não apenas por seu significado semântico e características textuais, mas em conjunto com sua linguagem musical, isto é, a altura do som, a harmonia, o ritmo, etc., e as particularidades de sua performance, a articulação, a dinâmica, a expressividade dos performers, que se transforma assim, não na interpretação de um texto original ou de uma música, mas de uma inigualável relação texto-música.

É nesse sentido, na busca por possibilidades mais abrangentes para a compreensão, análise e interpretação da Canção de Câmara Brasileira, que o Dialogismo, aqui entendido como uma proposta teórica de Mikhail Bakhtin, se apresenta, a nosso ver, como um alicerce pertinente: pela pluralidade de abordagens que oferece nas mais diferentes áreas do conhecimento; por transitar, como o próprio Bakhtin assim descreve, em esferas que são limítrofes, ou seja, no limiar de diversas disciplinas, em suas junções e interseções (BAKHTIN, *apud* HOLQUIST, 2002, p.13)³, favorecendo a interlocução com outros referenciais teóricos, tais como as teorias tradutórias e a semiologia musical; por permitir perceber a dimensão dialógica da música não apenas como um diálogo interno entre músicas diferentes, mas com outras artes (CHANAN, 2013, p.xii), notadamente a arte poética, e porque, mesmo que Bakhtin concentre suas teorias filosóficas na criação literária e no texto verbal, sua concepção do

³ BAKHTIN, Mikhail, *Estetika*, Moscou, искусство, 1979

Dialogismo pode ser aplicada, ou seja, pode permitir a compreensão de qualquer obra de arte (CASSOTTI, p. 114)⁴.

O pensamento bakhtiniano possibilita o entendimento de um texto de forma ampla: como a expressão discursiva de uma dada esfera do conhecimento, que pressupõe um sistema compreensível de signos, ou seja, uma linguagem. Nesse sentido, referimo-nos à linguagem das artes (à do cinema, à da dança, à da literatura, à da música, etc.) e à obra de arte (filmes, coreografias, romances, canções, por exemplo) como textos passíveis de uma abordagem dialógica.

O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências).(…) Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento.(…) Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer sistema coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte) (BAKHTIN, 2018, p.307).

Alguns exemplos do emprego do pensamento bakhtiniano em música revelam um emprego amplo e multifacetado. Edwards (1998), a partir de uma análise dialógica da música de Shostakovich, delinea diferentes abordagens (biográficas, intertextuais, formais) para questões interpretativas. Heile (2001) examina como diferentes linguagens musicais relacionam-se umas com as outras e estrutura um modelo teórico de relações intertextuais entre diferentes discursos musicais. Bloes (2006) busca compreender o processo de integração da música popular urbana à música de concerto representada pelos pianeiros que surgiram no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, sob a ótica da circularidade de Bakhtin e seus conceitos de Dialogismo e Polifonia. Dutra (2009), fundamentada nas proposições do Dialogismo, defende a tese de que a Canção de Câmara, ou Canção Artística, pode ser compreendida como um hipertexto, na concepção e características apontadas por Deleuze e Guattari (1995), em referência ao livro ou texto rizoma, de múltiplas e possíveis conexões, e sem centros fixos, definidos ou definitivos. Seibert (2010) discute a performance musical como interação social e busca respostas sobre como ela comunica, a partir de uma descrição teórica da performance baseada no conceito de Dialogismo. Guimarães (2011) investiga o fenômeno da Carnavalização na música ocidental produzida entre os períodos musicais do Renascimento ao Romantismo, com base na hipótese de que a Carnavalização é aplicável ao discurso musical. Miranda (2016) realiza uma pesquisa e criação em dança movida pela possibilidade de relação dialógica entre a dança e o canto também na perspectiva dialógica e polifônica. Ribeiro (2016) trata dos processos composicionais (criação e insights artísticos), da presença de objetos

⁴ CASSOTTI, R.S. *Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M.M. Bakhtin, I.I. Sollertinsky, and M.V. Yudina*. Disponível em <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/cassotti.pdf>, acesso em 16/07/2020.

extramusicais (paisagens, poesia, pintura etc.) e da busca de autoria como ponto de partida para a composição musical sob o ponto de vista do Dialogismo; mesmo objeto de Dupuis-Desormeaux (2017), que elabora, segundo ela, o primeiro método de composição musical dialógico. Hess (2018) usa o Dialogismo na busca por possibilidades pedagógicas de integração da *World Music* na educação musical e Petrarca (2018) propõe que a interação entre os sujeitos, fundada no conceito de alteridade dialógica, possa ser aplicada à compreensão da música, pelo entendimento de que as relações de alteridade têm implicações musicais.

Nossa abordagem dialógica de *Cantares* tem por objetivo o estudo interpretativo-analítico da coletânea pelo viés da performance musical, bem como a divulgação e o resgate da produção composicional de José Maria Neves, em grande parte desconhecida. Paralelamente, pretendemos comprovar a hipótese de que a Canção Artística, como gênero intersemiótico e polissêmico, exemplifica o objeto artístico dialógico, passível de estudo pelas teorias bakhtinianas, apesar de colocar em diálogo um gênero supostamente monológico, como a poesia. Para tanto, investigaremos seu processo composicional e suas relações com os contextos histórico-social e histórico-musical de José Maria, visando compreender se ele, como compositor, buscava desenvolver uma identidade musical própria a partir da experimentação em diversas linguagens musicais; analisaremos as relações texto-música, suas interações nas canções e exploraremos as possibilidades interpretativas e de performance por elas oferecidas.

Antes de passar ao Capítulo 1, segue uma breve síntese dos conteúdos de cada um dos capítulos da tese. O Capítulo 1 traz um panorama das composições de José Maria Neves, relacionando-as aos contextos histórico-social e histórico-musical do autor e depoimentos do próprio José Maria. Em seguida, é apresentada uma visão geral da coletânea *Cantares*, além de informações sobre os textos poéticos e seus autores.

O Capítulo 2, dividido em cinco subcapítulos, trata da fundamentação teórica deste trabalho, relacionando-a à Canção Artística. Iniciamos por delinear o conceito de Dialogismo na concepção de Mikhail Bakhtin; na sequência, são apresentadas considerações de alguns autores sobre o pensamento bakhtiniano em sua relação com a poesia, levando-nos a questionar se ela de fato é monológica, como poderia parecer à primeira leitura do autor russo. Apresentamos a seguir uma breve reflexão sobre música e linguagem, que prepara o subcapítulo seguinte, no qual argumentamos a favor de nossa concepção da Canção Artística como objeto de arte ao mesmo tempo dialógico e intersemiótico. Nesse sentido, delineamos algumas ideias de Bakhtin sobre tradução para então relacionar o Dialogismo ao conceito de tradução intersemiótica de Jakobson.

No Capítulo 3 procedemos à análise de cada uma das canções da coletânea, tendo em mente a concepção bakhtiniana de diálogo e os conceitos de tradução e interpretação. Seguem a este terceiro capítulo as Considerações Finais, as referências e os anexos.

Capítulo 1

O Autor e seus contextos

1.1 José Maria Neves: entre a tradição e a modernidade

Quem é José Maria Neves? O que sabemos sobre ele?

Sabemos do seu importantíssimo trabalho não só como musicólogo e professor, mas também de sua atuação constante como fomentador da pesquisa, do ensino, da produção e do fazer musical, bem como do resgate e ator na preservação da memória musical brasileira, que o fizeram reconhecido e respeitado no cenário acadêmico-musical nacional.

Por outro lado, quase nada sabemos sobre sua produção como compositor. Observando sua trajetória, contudo, verificamos, nos anos de sua juventude, a preocupação com uma sólida e abrangente formação musical, em grande parte dedicada à composição. Pesquisas realizadas em seu acervo, abrigado no Centro de Referência em Musicologia – CEREM – da Universidade Federal de São João del-Rei– UFSJ, revelam uma produção composicional significativa em qualidade e variedade, que se estende entre os anos 1960 e 1970 e compreende um número relevante de criações.

De Missas e peças para canto e piano a composições para instrumento e fita magnética e obras eletroacústicas, as composições do jovem José Maria parecem testemunhar a busca por uma identidade musical própria a partir da experimentação em diversas linguagens musicais – ou seja, a formação de uma subjetividade própria, constituída a partir da interação com vários discursos - e refletir as condições específicas e as finalidades dos múltiplos ambientes sociais nos quais esteve inserido - em outras palavras, a conformação do próprio discurso às peculiaridades do momento, do lugar e das ações com as quais estava envolvido.

Em ambos os casos, um diálogo constante e profícuo com o *outro* na busca por si mesmo, como no pensamento bakhtiniano, que compreende tanto a formação da identidade subjetiva quanto a construção do próprio discurso a partir das relações sociais. “Só me torno eu entre outros *eus*. Mas (*sic*) o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o outro do outro”. (SOBRAL, 2018, p.22).

Apresentamos aqui um outro José Maria, o compositor incógnito, observado sob a perspectiva das relações dialógicas por ele estabelecidas com os diversos ambientes sociais e musicais nos quais transitou no período em que a composição musical foi a linguagem por ele escolhida para construir o seu discurso.

José Maria é natural de São João del-Rei. Bruno Kiefer (1923 – 1987), em sua *História da Música Brasileira*, ressalta a importância da Escola Mineira e do centro musical São João del-Rei, não apenas no contexto do período colonial brasileiro, mas também na “formação de

uma consciência musical brasileira, sem a qual estaremos sempre na situação de um colonialismo cultural alienante” (KIEFER, 1977, p.7). Appleby, por sua vez, destaca a singularidade e o papel imprescindível da Igreja na atividade musical das Minas Gerais da segunda metade do século XVIII (APPLEBY, 1989).

As pesquisas do musicólogo Francisco Curt Lang (1903-1997) na década de 1940 revelaram a existência de importante escola de composição na capitania das Minas Gerais do séc. XVIII, representada sobretudo pelas obras de Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Ignácio Parreiras Neves (1730-1794), Marcos Coelho Neto (1763-1823), Manuel Dias de Oliveira (1738-1813), Antônio dos Santos Cunha (1755-1822), Francisco Gomes da Rocha (1746-1808), Joaquim de Paula Souza (1760-1842), dentre outros. O movimento musical na região não foi fato de exceção. A colonização Ibérica esteve sempre voltada para o desenvolvimento das manifestações culturais, o que explica a extraordinária efervescência musical em cidades como Quito, Lima, Santiago de Cuba, Córdoba e, na mesma época, em dezenas de vilas brasileiras. Por volta de 1738 viviam na capitania das minas Gerais cerca de 300.000 pessoas, chegando a ser, no final do sec. XVIII, a região mais densamente povoada do país, com cidades da importância de Vila Rica, Mariana, Sabará, São João del-Rei, Tiradentes, Prados, Serro, Diamantina, Paracatu, Barbacena, Congonhas e muitas outras (NEVES, 1984).

A atividade musical em São João del-Rei e região era protegida desde então tanto pelos organismos religiosos como pelos Senados da Câmara⁵, sendo estabelecidos contratos para atendimento musical nas festas religiosas, festas públicas e celebrações especiais já a partir do início do sec. XVIII. As irmandades, confrarias e ordens terceiras também tiveram papel de grande importância no desenvolvimento da música sanjoanense. Cada uma delas desejava celebrar suas festas do calendário litúrgico com mais brilho, contratando os melhores músicos para composição e execução das obras. Além disso, séries inteiras de obras eram compostas para cada festa: matinas, missas, ladainhas, novenas, etc. As vilas setecentistas eram servidas por conjuntos musicais estáveis, que executavam especificamente repertório composto no local, que circulava por meio de um excelente mecanismo de intercomunicação, permitindo aos músicos de cada vila receber cópias de obras de compositores de outras localidades. As autoridades eclesiásticas, vindas do Reino, também contribuíram para que fosse mais bem

⁵ O Senado da Câmara representa o começo da representação parlamentar no Brasil, sendo constituído pelas câmaras municipais, chamadas de Senado da Câmara, na época em que o Brasil ainda era colônia de Portugal. Uma das principais exigências para ser candidato às três vagas de vereador e de presidente das câmaras era que possuísse determinado nível de renda, sem o qual era considerado inelegível. Fonte: Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/entenda-as-atuais-regras-de-inelegibilidade/exigencias-existem-desde-o-periodo-colonial>. Acesso em 25/09/2021.

conhecido o repertório musical europeu. O contato com partituras europeias contribuiu para o aprimoramento da técnica musical dos compositores locais, orientando-os para a linha estilística predominante na época nos grandes centros europeus (*Ibidem*).

Por ter nascido em São João del-Rei e em uma família de músicos, música e religião fazem parte da vida de José Maria desde o berço. Por volta dos cinco anos de idade já acompanha as irmãs nos ensaios, concertos e participações em cerimônias cívicas e religiosas da orquestra *Ribeiro Bastos*, uma das duas corporações musicais que dividem, desde os anos de ouro do período colonial, os serviços musicais religiosos da cidade⁶, e à qual mantém-se estreitamente ligado como cantor e regente até sua morte, em 2002. Em palestra na série *Trajetórias*, da Academia Brasileira de Música, em maio desse mesmo ano, José Maria assevera a importância que a *Ribeiro Bastos* e outras duas instituições musicais da cidade têm em sua vida:

o fio da minha meada começa em São João del-Rei, foi lá que eu nasci, e minha vida girou em torno de três instituições que para mim são importantíssimas. Em primeiríssimo lugar, a Orquestra Ribeiro Bastos, que há três gerações vem sendo dirigida por pessoas da minha família. Meu pai foi o penúltimo diretor antes que, em 1977, eu mesmo assumisse a chefia da Casa. Então, na verdade, a minha vida gira em torno da Ribeiro Bastos. (...) Em segundo lugar, duas pequenas escolas do interior⁷, uma municipal e outra estadual, onde na verdade eu pude aprofundar de maneira mais sistemática aquilo que na Orquestra Ribeiro Bastos era totalmente assistemático (NEVES, 2002, p.1)⁸.

Esse ambiente musical intensamente permeado pela tradição e pela religiosidade transparecem claramente na produção de José Maria. Como musicólogo, vários de seus trabalhos são dedicados à música sacra mineira⁹. Como compositor, além de peças sacras para coro *a capella*¹⁰, encontramos duas missas: a de *Missa São Benedito* - escrita entre 1962 e 1964 e apresentada em 1966 no segundo concerto de inauguração da Sala Cecília Meireles, por indicação de César Guerra-Peixe - e a *Missa da Sagração*, de 1967 - composta especialmente para a cerimônia de Ordenação Episcopal de seu irmão mais velho, Dom Lucas Moreira

⁶ A outra é a *Lira Sanjoanense*. Graças aos acervos dessas duas orquestras, São João del-Rei possui um respeitável centro de pesquisa em música colonial brasileira.

⁷ A Escola Municipal de Música e o Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier, ambos em São João del-Rei. (NEVES, 2008, p. 368)

⁸ Transcrição da palestra realizada em 7 de maio de 2002 na série *Trajetórias*, da Academia Brasileira de Música, disponível em <http://abmusica.org.br/old/downloads/2002JMNeves.pdf>. Acessada em 15/07/2020.

⁹ Como o estudo apresentado por ocasião de seu concurso para professor titular na UNIRIO, intitulado *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*, e a edição da partitura do *Te Deum*, de Manoel Dias de Oliveira (1734 – 1813).

¹⁰ O *Kyrie da Missa nº 1* em duas versões muito contrastantes: uma de 1959 e outra de 1961; *Tantum Ergo* (1961); *Adoramus Te Christe* (1963); *Agnus Dei* (1967) e ainda os manuscritos de duas obras sem data: *Contraponto Florido*, para dois coros e sem texto, e *Meditação*, uma melodia para canto com cifras.

Neves¹¹. Para essa mesma cerimônia, José Maria compõe ainda arranjos para coro misto a quatro vozes de melodias litúrgicas conhecidas e de uso corrente¹².

Duas outras instituições influenciam seu percurso composicional nessa época. A primeira é a Escola Apostólica de São Domingos - de Dominicanos Franceses – em Juiz de Fora, onde José Maria realiza os estudos secundários entre 1955 e 1963. Lá, a prática coral é intensa e ele chega a atuar como preparador e maestro assistente do coro, viajando por várias cidades do Brasil:

o momento seguinte é o dos estudos secundários que me encaminham de maneira bastante segura para outro tipo de prática musical curiosa. Era uma escola de dominicanos franceses, a Escola Apostólica de São Domingos, onde a música tinha um papel importantíssimo. (...) Havia esse coro com o qual tive o privilégio de visitar praticamente todos os estados brasileiros; viajava-se sem parar para financiar as despesas da própria escola e os diretores franceses diziam que aquilo era uma forma de trabalho. (...) Fazíamos turnês que não acabavam nunca, e as pessoas eram obrigadas a juntar a escola com as artes (*Ibidem*, p. 2).

São dessa época, além das peças citadas anteriormente (com exceção do *Agnus Dei* e da *Missa da Sagração*), duas peças para piano solo¹³, 5 arranjos para coro a 4 vozes de músicas populares¹⁴ e o manuscrito incompleto do *Concertino n° 1*, para instrumento solo não especificado (a tessitura da escrita sugere violino ou flauta) e piano (1961), do qual encontramos a parte do instrumento solista do 1° - *Alegre* - e do 4° movimentos – *Cantiga/ Valsa Triste* – e ainda a parte do piano do 2° movimento.

A segunda é a instituição *Studium Generale Dominicano*, onde José Maria ingressa em 1963¹⁵ para estudar filosofia e chega a tornar-se frei. Sobre essa época, diz o autor:

de 1962 a 1964, há uma interrupção radical, eu entro para o convento dos dominicanos e durante dois anos estudo Filosofia na Ordem Dominicana, com outro nome e tudo. [...] Fiquei dois anos estudando em Belo Horizonte, depois em São Paulo, e eu me chamava Frei Vítor. Interrompi em 1964, seguro de que não era aquilo o que eu queria, e que eu queria mesmo era retomar meus estudos musicais (*Ibidem*, p. 2)

¹¹ NEVES, Dom Lucas Moreira. (16/09/1925-08/09/2002) – Bispo Auxiliar de São Paulo, Arcebispo de Salvador e a partir de 28/07/1988 Cardeal no Vaticano.

¹² *Um Óleo excelente, Eis o grande sacerdote e Que tua mão seja firme.*

¹³ Consistem de duas composições de 1959: *Canto da Vitória*, dedicada a Luís Roberto Mott, e *Os Corumins* ou *Cantiga n°1*. No manuscrito dessa última consta “parte 5 da suíte *Maracá-Tubá*”. São peças de fácil execução, que revelam a influência de canções folclóricas e populares.

¹⁴ Trata-se de manuscritos agrupados, com apenas dois datados: *Limoeiro Verde* (1961) e *Tutu Marambá* (1967), ambas para voz solista e coro. As demais, sem data, são escritas para coro a 4 vozes: *Andança, Dança da Rosa e Berimbau.*

¹⁵ Gandelman, S. Biografia de José Maria Neves. In: NEVES, J.M. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. 396 p. José Maria Neves, na palestra da série *Trajetórias*, diz 1962.

Interrupção radical, mas não um afastamento absoluto da música. Além da *Missa de São Benedito* e das duas primeiras canções de *Cantares*, encontramos, assinados como Vítor Neves, manuscritos de cinco canções para canto e violão: *Acalanto* (8/12/61); *Cantiga ao violão* (15/3/62); *Balada da Neve* (2/63); *Amigo* (27/9/63) e *Mocambo* (28/9/63). O único completo é *Acalanto*, uma canção singela, em linguagem harmônica tradicional, com influência da música popular brasileira. Além dessas, embora sem data, mas agrupadas junto a outros manuscritos sob o título *Obras de Frei Vítor*, encontramos as composições para violão *Prelúdio à Antiga* e *Acalanto*, sendo o *Prelúdio* a única completa.

Decidido a retomar seus estudos musicais, José Maria vai para o Rio de Janeiro em 1965, onde ingressa na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, lá permanecendo, entretanto, apenas três semestres. Transfere-se, posteriormente, para os Seminários de Música Pró-Arte, onde tem como mestres Esther Scliar (1926 – 1978), e César Guerra-Peixe (1914 – 1993), figuras decisivas em sua jornada, como ele mesmo descreve:

continuei os estudos com as pessoas que efetivamente eu respeitava que eram Guerra-Peixe e Esther Scliar. Foram cinco anos de estudos com os dois no Seminário de Música Pró-Arte, e certamente foi o local onde eu pude rever os grandes conceitos musicais. Estou seguro que tanto Guerra-Peixe quanto Esther Scliar me fizeram rever esses conceitos dentro daquela mesma linha de acúmulo, de possibilidades de crescimento, sem escolhas discricionárias porque na realidade um equilibrava o outro. Lembro-me com total nitidez: cada vez que um exercício era levado ao Guerra-Peixe e ele dizia que estava bom, no momento seguinte a Esther desancava o exercício. Cada vez que a Esther dizia que um exercício estava muito bom, o Guerra-Peixe o destruía na aula seguinte. Esta coisa era muito criadora porque fatalmente nos levava a começar a discutir um pouco mais as grandes questões (*Ibidem*, p. 3).

Essa “revisão dos grandes conceitos musicais” evidencia-se na constituição de um discurso musical completamente novo, elaborado a partir das novas possibilidades que lhe são apresentadas e que José Maria Neves explora sem medo, “sem escolhas discricionárias”. As vozes de Scliar e Guerra-Peixe, que poderiam ser apreendidas como vozes autoritárias, ele as assimila como vozes persuasivas no sentido bakhtiniano: vozes centrífugas, permeáveis à impregnação por outras vozes, à hibridização, e por isso, abertas incessantemente à mudança. (FIORIN, 2018, p. 61). Um comentário de José Maria sobre seu *Duo miniatura* (1968) ilustra esse diálogo com os mestres:

Eu tenho um dos poucos exemplos de peça escrita no final dos anos 60, é um *Duo para flauta e clarineta*, que nessa época foi muito tocado. (...) Superficialmente, bem por cima, eu vejo mais a presença da Esther do que a de Guerra-Peixe, aquele toque levemente neoclássico que a Esther escondia, apesar dos outros apegos todos mais modernos. Não me desgosta essa peça não, diria que, até para mim, ela marca um tempo bem importante (*Ibidem*, p. 3).

Daí ser este um período muito profícuo, de experimentação e ousadia: das canções estróficas, tonais ou de composição desenvolvida até uma cantata para soprano e quarteto de cordas¹⁶; das combinações inusitadas de instrumentos com grande riqueza rítmica¹⁷; do uso da técnica estendida no repertório para instrumento solo¹⁸ à renovação na escrita sinfônico-coral por meio de grande efetivo instrumental e reestruturação da escrita para o coro¹⁹.

Entre 1969 e 1976, com apoio do governo francês, José Maria conclui mestrado (1971) - com a tese *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* - e doutorado (1976) em Musicologia, ambos na Universidade de Paris IV, sob a orientação do musicólogo e compositor francês Jacques Chailley (1910 – 1999) e do musicólogo e folclorista brasileiro, posteriormente comissário de música da UNESCO, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905 – 1992). Esse, entretanto, não era seu objetivo, como o próprio José Maria Neves afirma:

na França, o primeiro objetivo da viagem era um curso de regência na Escola Nacional Superior de Música de Paris, onde estudei composição e análise musical, com Louis Saguer. (...) No conservatório, fiz o curso de Pierre Schaeffer, que na época tinha o nome pomposo de Música Fundamental e Aplicada ao audiovisual. Na verdade, era uma espécie de introdução teórica com as práticas que eram feitas num estágio de música eletroacústica, com o grupo de pesquisas musicais da chamada UFF. E, depois de alguns meses da minha chegada, (...) eu fui visitar Jacques Chailley com o Luís Heitor Corrêa de Azevedo e entrei na musicologia, o que não era o meu objetivo. Eu não fui para fazer isso. (*Ibidem*, p. 4).

Mesmo não sendo este o escopo, a estadia na França marca a entrada de José Maria naquele que viria a ser seu principal campo de atuação e no qual se tornaria nacionalmente conhecido. Sua tese de doutorado transforma-se no livro *Música Contemporânea Brasileira*, editado pela Ricordi em 1981. Segundo Luiz Paulo Horta (1943 – 2013), na aba da edição de 2008, o livro “era a análise mais consistente de que dispúnhamos sobre a música moderna no Brasil” e continua sendo uma fonte reconhecida e altamente referendada em trabalhos acadêmicos. De forma semelhante, porém, ao que acontecera anteriormente com os estudos filosóficos, os estudos musicológicos ainda não o absorvem totalmente, e José Maria produz peças importantes, em sintonia com o contexto daquele momento.

¹⁶ *Noite e Vitória* da coletânea *Cantares* (1966) e *Devaneios* (1967) para soprano e quarteto de cordas.

¹⁷ *Obstinado a dois* (1967) para violino, fagote ou violoncelo; *Duo miniatura* (1968) para flauta e clarinete; *Tema em percussão* (1968) para percussão (bloco chinês, agogô, triângulo, pandeiro, reco-reco, prato e maracas), piano, xilofones e metalofones; *Suíte nº 1 em formas brasileiras* (1969) para quinteto de sopros (flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote).

¹⁸ *Divertimento* (1970) para violão solo.

¹⁹ *Exortação à Paz* (1939). Composta para o *I Festival de Música da Guanabara*. O efetivo instrumental é para grande orquestra: além das cordas, são 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes em Si b, 4 fagotes, 4 trompas em F, 4 trompetes em B, 3 trombones e tuba, vibrafone, 4 tímpanos, triângulo, caixa clara, prato, bumbo e coro misto a 4 vozes. Trata-se de uma obra complexa e de difícil execução tanto para a orquestra quanto para o coro, que alterna canto com fala.

De seu envolvimento com a Música Concreta, temos, de sua primeira estadia em Paris entre 1969 e 1971, a *Parasymphonia – estudo fundamental sobre objetos musicais n°2* (1970), escrita para grande orquestra, piano, coro misto a 4 vozes e quarteto solista, aos quais se acrescentam dez metrônimos. Utiliza a *notação pictórica* que, segundo Gilberto Mendes na introdução do livro *Notação da música contemporânea* de Jorge Antunes (1989, pag. 11), busca no campo instrumental e vocal uma sonoridade semelhante ao som concreto e eletrônico, inspirado em obras de Pierre Schaeffer e Stockhausen.

De seus estudos em Música Eletroacústica, encontramos *S/4* (1976), para piano e fita magnética, escrita durante a segunda estadia em Paris, entre 1974 e 1976.

Em linguagem atonal, escreve *Jogos em Ré* (1973), obra cênica para coro misto a 4 vozes, cujas características principais são as indicações de dinâmica muito precisas e extremas e o uso variadíssimo da voz, tanto cantada quanto falada, além de emprego do canto falado, recitativos, gritos, risos e pigarros. A peça termina com um Canon a 12 vozes finalizado com um uníssono na nota Ré. Cenicamente acontece um embate entre cantores e maestro com a vitória final dos cantores.

Também atonal, o *Quarteto de cordas n° 2*, que utiliza várias grafias contemporâneas, e sobre o qual José Maria Neves comenta:

[...] é um Quarteto de Cordas que [...] seguia todas as modas composicionais do final da década de 60, com muito glissando pra cima e pra baixo, com muitos risquinhos exóticos, e que interessava bem pela forma de grafia, talvez mais pela grafia que pelo produto musical, mas confesso que não me desagrada totalmente (*Ibidem*, p. 4).

Há ainda o *Quarteto n° 3*, em um único movimento, dividido em 16 momentos e que utiliza predominantemente a grafia musical tradicional. Chama atenção a participação de um vibrafone no trecho *L* que deve ser tocado com o arco, gravado em fita magnética ou executado no momento pelo segundo violinista.

Merecem destaque ainda *Musique pour Cordes* (1971), transcrição para orquestra de cordas do Quarteto n° 1, e, para violão solo, *Divertimento* (1970), *Série para violões* (1973) e *Duas miniaturas* (1974), todas com uso de técnica estendida, em linguagem atonal ou dodecafônica.

Apesar da expressiva e variada produção composicional, do curso de Regência Coral no Instituto Católico com o maestro Stéphane Caillat²⁰ e da retomada dos estudos em música eletroacústica no Instituto Americano, a segunda permanência em Paris tem como objetivo

²⁰ CAILLAT, Stéphane (1924-) – regente de coro francês, fundador do *Ensemble vocal Stéphane Caillat* (1954)

inequívoco o doutorado em musicologia, que, por um viés ou por outro, será o centro de suas atividades a partir de então. Sobre sua produção como compositor, José Maria assim se refere:

(...) de fato, o meu fogo diminui muito dos anos 70 para cá. Eu descobri que a minha questão não era ficar escrevendo música, que eu até gosto de fazer arranjos de coro, eu até gosto dessas coisas, mas que a minha praia não é composição. Independente disto, eu pude fazer algumas coisas que me deram muito prazer, diria que muito particularmente na área do teatro, onde durante cinco, seis, sete anos, fiz a direção musical do Teatro Ziembinsk. Isso quer dizer que todas as peças daquele teatro, naquele período áureo do Walmor Chagas, foram feitas com música minha, inclusive uma belíssima versão do ‘Santo e a Porca’, com o Ítalo Rossi e Zezé Polessa (*Ibidem*, p. 8).

Embora tenha abandonado a atividade por completo, o panorama composicional aqui apresentado evidencia a dedicação e o entusiasmo de José Maria Neves à composição nos anos de sua juventude. Sem receio de aventurar-se nas novas linguagens musicais daquele período, mas sem abandonar as formas tradicionais, sua produção reflete os diferentes momentos de sua vida e o diálogo com as pessoas com quem conviveu, como ele mesmo atesta:

quem me conhece bem sabe que Guerra-Peixe me influenciou em vários aspectos. (...) Minha experiência de cinco anos de estudo com Guerra-Peixe me fez pensar que devemos buscar a multiplicidade, a variedade, o enriquecimento. (...) Se eu tenho alguma pretensão quanto a pesquisador e músico, creio que é uma pretensão de ser múltiplo e de tentar ser bom sempre que possível (*Ibidem*, p. 1).

Tal multiplicidade resulta da percepção do *outro*, da permeabilidade ao ambiente, às pessoas e às situações que se apresentam no devir histórico e que participam no processo de construção da própria identidade e do próprio discurso por meio das relações dialógicas que aí se estabelecem. Em sua “pretensão de ser múltiplo e de tentar ser bom sempre que possível”, José Maria aponta ainda para um outro viés do Dialogismo, o do “ser responsável” no sentido bakhtiniano do termo: o sujeito das ações concretas (ou seja, inseridas no mundo real), intencionais (isto é, voluntárias) e situado, isto é, consciente de si mesmo e do estar num ambiente social no qual atua e ao qual responde. Ou, como propõe Sobral, o do “ser responsável”²¹, que une a responsabilidade, o responder pelos próprios atos, à responsividade, o responder a alguém ou a alguma coisa. (SOBRAL, 2018, p. 20) A trajetória de José Maria, em sua busca constante pela pluralidade e pelo enriquecimento, são exemplos dessa ação consciente. Para Bakhtin, a única forma de superar a perniciosa separação e mútua impenetrabilidade entre cultura e vida, como será explicitado no capítulo 2 (BAKHTIN, 2017, p. 42).

²¹ Adjetivo derivado do neologismo *Responsibilidade* criado por Adail Sodré para melhor expressar o pensamento de Bakhtin. Como ele próprio explica, “o objetivo é designar por uma só palavra tanto o aspecto responsivo como o da assunção de responsabilidade do agente pelo seu ato, um responder responsável que envolve necessariamente um compromisso ético do agente (*Loc. cit.*).

1.2. *Cantares* – uma visão geral

Cantares é parte do acervo de José Maria Neves, abrigado no Centro de Referência em Musicologia da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. Constitui-se em um grupo de seis canções, compostas entre os dezoito e os vinte e quatro anos de José Maria e por ele reunidas sob o título *Cantares* em 1972. Há também uma cópia com dedicatória de próprio punho de José Maria no importante acervo do pianista e tenor maranhense Hermelindo Castelo Branco (1922-1996). (Figuras 1 e 2)

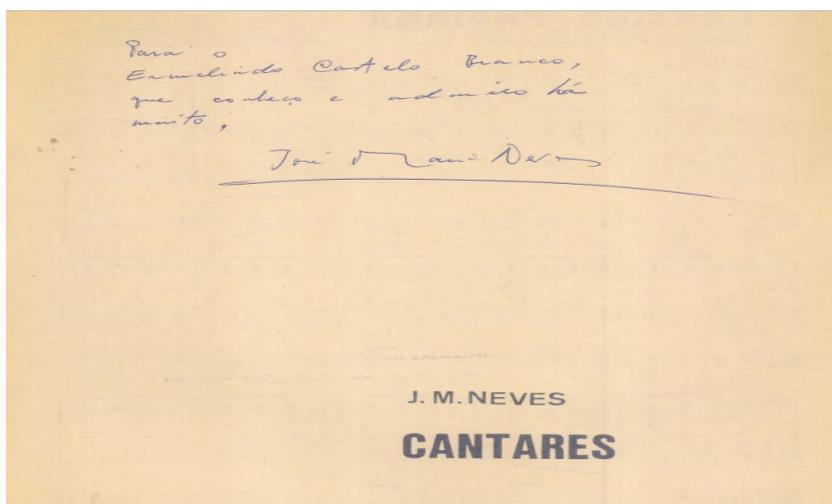


Figura 1 - Dedicatória de José Maria Neves para Hermelindo Castelo Branco. Fonte: acervo Hermelindo Castelo Branco.



Figura 2 - Hermelindo Castelo Branco(1922-1996). Fonte: site do Instituto Piano Brasileiro. Disponível em http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco. Acesso em 28/06/2021.

Embora sejam obras de sua juventude, tendo sido algumas delas escritas antes mesmo de seus anos de estudo com Guerra-Peixe (1914–1993), suscitam interesse por revelar, além do

domínio de linguagens e práticas composicionais, surpreendente qualidade artística e estética. À primeira vista, a heterogeneidade de linguagens e a diversidade temática apontam para um trabalho experimental. Nelas observa-se, à primeira leitura, tanto influências nacionalistas quanto uma busca pelos novos caminhos e as novas possibilidades propostas pelos modernistas do início do século XX.

Este material encontra-se em cópia manuscrita sem identificação de autoria, estando as canções – todas compostas ao longo da década de 1960 – numeradas de um a seis e assim intituladas:

1. *Cantiga Praiana*, texto de Vicente de Carvalho (1866-1924)
2. *Impossível Carinho*, texto de Manuel Bandeira (1886-1968)
3. *Trovas Cariocas nº 1*, texto de Ademar Tavares (1888-1963)
4. *Noite*, texto de Marilda Ladeira (1929-2016)
5. *Vitória*, texto de Marilda Ladeira
6. *Cantar de Amor*, texto de Manuel Bandeira

Com exceção da última canção, sem dedicatória e escrita para voz e címbalos antigos, todas as outras são escritas para canto e piano e dedicadas às cantoras Anna Jarmila Kutil, Marinella Stival e Marina Monarcha e à pianista Jurema Fontoura. Os estilos são muito contrastantes, tanto na forma quanto na linguagem harmônica.

Primeira canção da coletânea, *Cantiga Praiana*, de 1962, tem texto de Vicente de Carvalho (1866 – 1924), jornalista, poeta e contista paulista, natural da cidade de Santos. Poeta lírico, foi grande artista do verso, da fase criadora do Parnasianismo, e sucedeu a Artur Azevedo como ocupante da cadeira 29 da Academia Brasileira de Letras. Os versos dessa canção foram publicados em *Poemas e Canções* (1908), cujo prefácio é assinado por Euclides da Cunha, e compõem a primeira das oito *Cantigas Praianas* do volume. Talvez por tratar-se de versos em estilo parnasiano ou por contar à época apenas 19 anos, José Maria a tenha escrito na forma de uma *Canção Estrófica Variada*²² (KÜHN, 1987, p.166-7), em linguagem tonal, Mi menor, compasso 2/4, sem maiores complexidades rítmicas ou modulações inesperadas ao longo de seus 39 compassos, usando com frequência acordes de 7ª maior, correntes na música popular.

As indicações de andamento e de articulação em *Cantiga Praiana* são *Lento Expressivo* e *Muito Ligado Sempre* respectivamente, essa última já no primeiro compasso. Para a voz, escolhe uma tessitura predominantemente média-grave, propícia à inteligibilidade do texto, porém com muitos intervalos de 8ª ascendentes e descendentes e incursões importantes em

²² *variiertes Strophenlied* - Kühn, 1987,p.166-7; tradução nossa.

notas mais agudas (Mi⁴) na seção final. A forma é AB, sendo a seção A composta por uma introdução de quatro compassos para o piano e uma mesma melodia para as duas primeiras estrofes do poema. A seção B traz a 3^a estrofe e caracteriza-se principalmente pela mudança de tessitura na voz para a região aguda. Essa aparente simplicidade, entretanto, além de realçar de maneira propícia o caráter melancólico do texto, requer dos intérpretes controle técnico e sensibilidade artística para, como ressalta Peter Hill em relação à performance musical em geral, não apenas reproduzir com acuidade a partitura, mas trazê-la à vida em som. (HILL, 2002)

Composta em 1961, *Impossível Carinho*, segunda canção da coletânea, é uma das duas com texto de Manuel Bandeira (1886 – 1968), um dos principais e o mais musicado dentre os poetas brasileiros. O poema *O Impossível Carinho* exemplifica admiravelmente a estética modernista, com sua estrofe única de sete versos livres, em que os termos são sintaticamente dispostos quase que totalmente em ordem direta, como na linguagem falada, e sem rimas. É um dos 38 poemas que compõem *Libertinagem*, quarto livro de Manuel Bandeira, publicado em 1930, e considerado o primeiro inteiramente modernista do autor. Para esse texto de Bandeira, José Maria reutiliza inicialmente alguns elementos da estrutura formal da canção anterior: a mesma tonalidade - Mi menor, o mesmo compasso - 2/4, e indicações de andamento e articulação semelhantes – *Lentamente* e *Ligado sempre*, respectivamente. Também uma introdução para o piano, aqui de oito compassos, que, embora soe homofônica, é escrita a quatro vozes. É similar também na forma – AB, porém aqui, a seção B traz alternância de compassos – 12/8, 3/4 e 2/4 – e modulações inesperadas, terminando a canção surpreendentemente em Mi Maior. A escrita vocal é na tessitura média, com poucos saltos, frases curtas, mas extremamente expressivas; a prosódia está em perfeita harmonia com o texto poético, revelando, também aqui, habilidade no uso inteligente de recursos musicais simples.

Trovas Cariocas n^o1, terceira canção da coletânea e datada de 1965, reúne três trovas²³, das quais apenas da terceira podemos afirmar a autoria como sendo de Ademar Tavares (1888 – 1963)²⁴, poeta pernambucano e quinto ocupante da cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras. Trata-se de uma canção estrófica²⁵, na qual José Maria reapresenta elementos formais

²³ Segundo o Novo Aurélio Século XXI, *Trova* é a composição literária formada de quatro versos setissílabos rimados e com sentido completo.

²⁴ TAVARES, A. Trovas. In: OTÁVIO, L. e JORGE, J.G. de Araújo (Orgs.) – *100 trovas de Ademar Tavares*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1961. A trova também é citada no discurso de recepção a Ademar Tavares na academia brasileira de letras feito por Laudelino Freire em 25 de março de 1926. Discurso disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/ademar-tavares/discurso-de-recepcao>. Acesso em 20/07/2020.

²⁵ Vasco Mariz define a canção estrófica como aquela onde a mesma música se repete várias vezes. (MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira (Erudita, Folclórica, Popular)*. 4^aed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p.19.) Clemens Kühn acrescenta que “ texto e acompanhamento adequam-se à repetição constante. O texto, sempre

das duas canções anteriores: tonalidade de Mi menor, compasso 2/4 e introdução de seis compassos para o piano. O andamento inicia-se *moderado*, com a indicação *como um violão* para a articulação, mudando para *lentamente*, à entrada do canto. Uma característica marcante é o ritmo sincopado tanto para o piano quanto para a voz, fazendo lembrar um *lundu*²⁶.

Respectivamente quarta e quinta canções da coletânea, *Noite*, assim como a canção seguinte, *Vitória*, trazem versos da jornalista e escritora mineira Marilda Ladeira (1929 – 2016) e são datadas de 1966, período em que José Maria já se transferira para o Rio de Janeiro e estuda com Guerra-Peixe e Esther Scliar.

As canções *Noite* e *Vitória*, especialmente quando comparadas às três canções que as precedem, são exemplos de como esses anos de estudo com Scliar e Guerra-Peixe refletiram-se nas composições de José Maria, pois diferem de suas antecessoras em todos os aspectos. *Noite*, a mais longa da coletânea – 85 compassos - é uma canção *Durchkomponiert*²⁷ e que não apresenta um perfil tonal definido, pois o uso constante de acordes repletos de alterações sugere várias tonalidades sem se fixar em nenhuma. É ritmicamente simples e mantém a unidade de tempo constante – a semínima, alternando frequentemente entre os compassos 4/4, 3/4 e 2/4. Há várias indicações de andamento: ♩=66, inicialmente, e pouco mais movido, no compasso 57, pouco mais lento, no compasso 62, pouco acelerado, entre os compassos 67 e 68, e *lento e expressivo* no compasso 78 até o final. A linha vocal é complexa: embora predominantemente escrita na tessitura média-aguda, insiste em notas de passagem em alguns compassos (Mi₄, Fá₄ e Sol₄) e apresenta algumas frases descendentes até o Si₂ em outros, além de muitos intervalos aumentados e diminutos. Essa estruturação musical mais elaborada acentua o desencanto dos versos e resulta numa canção de alta dramaticidade.

Vitória retoma as dimensões das três primeiras canções – 35 compassos – em linguagem atonal e composição desenvolvida. Há apenas uma indicação inicial de andamento - ♩= 66, poucas indicações de articulação e dinâmica e grande alternância de compassos – 2/4, 3/4, 3/8 e 5/8. A tessitura vocal é novamente média-aguda, porém a escrita é mais confortável por não insistir em notas de passagem na região aguda como em *Noite* e com frases curtas. O texto fala

cantado da mesma forma, precisa assemelhar-se à melodia - sem contraposições abruptas ou mudanças dramáticas - e o acompanhamento deve permanecer simples, apesar das sutilezas nos detalhes.” (KÜHN, Clemens. *Formenlehre der Musik*. München: DTV, 1987, p. 166, tradução nossa)

²⁶ Como traços essenciais do lundu-canção, Kiefer cita o predomínio do compasso 2/4, a quase onipresença da síncope interna (semicolcheia – colcheia – semicolcheia) na parte melódica e o uso de quadras com refrão como texto, entre outros. (KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 43).

²⁷ Em português, o termo pode designar a canção de composição contínua, na qual a música segue de perto as transformações do texto, como por exemplo, no *Erlkönig*, de Franz Schubert. Clemens Kühn define a canção de composição desenvolvida como aquela que traz uma nova melodia para cada estrofe ou frase poética.

do tempo e da morte. Considerado, porém, em relação à música e quando comparado à canção anterior, não parece revelar uma leitura dramática ou triste por parte do compositor.

Cantar de Amor, última canção da coletânea, é peculiar sob vários aspectos. O texto é de Manuel Bandeira e faz parte da *Lira dos Cinquent'anos*, volume publicado em 1940 nas *Poesias Completas*. *Lira dos Cinquent'anos* difere de *Libertinagem* pelo retorno claro do poeta às formas tradicionais de expressão poética. *Cantar de Amor*, escrito em português arcaico, é, segundo Maria da Conceição Vilhena, um dos dois poemas medievais do autor²⁸. É também a canção mais curta: apenas 29 compassos. Embora composta na forma estrófica, é atonal e acompanhada por címbalos ou crócalos antigos²⁹. A escrita musical possibilita que a própria cantora os toque, porém não há qualquer indicação a esse respeito, nem quanto a articulação ou dinâmica, estando assinalado apenas o andamento inicial - ♩= 176 e ♪=88. A alternância de compassos também está presente: 7/8, 3/4, 3/8, 2/4 e 4/4. A tessitura vocal é média e o compositor oferece, em observação assinalada na partitura, a possibilidade de transpor para uma segunda menor superior a 2ª e 3ª estrofes.

²⁸ VILHENA, Maria da Conceição. As duas “Cantigas Medievais” de Manuel Bandeira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 17, p.51-66, 1975. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69899>.) Acesso em 23/02/18. Vilhena apresenta como características da lírica medieval gelego-portuguesa o predomínio da afetividade sobre o pensamento lógico e uso consciente do paralelismo e do refrão como meios de repetição capazes de traduzir a obsessão amorosa do amante. Acesso em 23/02/18.

²⁹ Segundo o Novo Aurélio Século XXI, antigo instrumento, constituído por dois meios globos de metal que se percutiam um contra o outro; pequenos pratos.

Capítulo 2

Dialogismo e a Canção Artística

2.1 Sobre o Dialogismo

Pensador, filósofo, linguista, teórico da literatura, o russo Mikhail Bakhtin é o nome que traz à mente uma série de conceitos peculiares, entre eles: heteroglossia, polifonia, gêneros do discurso, enunciado e dialogismo. Como salienta Fiorin, entretanto, Bakhtin não elaborou uma obra didática, uma síntese de sua teoria, na qual tais conceitos estejam finalizados e delimitados. Pelo contrário:

não há nela uma teoria facilmente aplicável nem uma metodologia acabada para a análise dos fatos linguísticos e literários. Ao contrário, sua obra vai examinando progressivamente conceitos. Ela é marcada por um inacabamento, um vir a ser, uma heterogeneidade, que tornam muito complexa a apreensão de seu pensamento. Muitos de seus textos são inacabados no sentido literal do termo, pois eram manuscritos ainda não concluídos, eram rascunhos. (FIORIN, 2018, p.14)

O conceito de Dialogismo emerge das reflexões e indagações de Bakhtin e seu *Círculo*³⁰, embora Bakhtin, ele próprio, nunca o tenha utilizado. O diálogo é, entretanto, o tema que estará, de uma forma ou de outra, no foco de seu pensamento e suas conjecturas ao longo de sua vida, em todos os seus escritos (HOLQUIST, 2002, p.14). Quando considerada em seu conjunto, a obra de Bakhtin e do *Círculo* revela a existência de dois grandes projetos intelectuais: a estruturação de uma *Prima Philosophia*, da parte de Bakhtin, e a construção de uma teoria marxista da superestrutura, por parte do *Círculo*, patente nos escritos de Voloshnov e Medvedev (FARACO, 2017, p. 16- 17).

Para Holquist, a chamada “filosofia de Bakhtin” é uma das muitas epistemologias modernas que buscam compreender o comportamento humano através do uso que fazemos da linguagem. O que a destaca das demais é sua concepção dialógica. (HOLQUIST, 2002, p. 13) Bakhtin, por sua vez, compreende essa *Prima Philosophia*, ou Filosofia Primeira, como uma reflexão filosófica ampla, que busca não construir conceitos universais, proposições e leis gerais acerca deste mundo, mas ser dele somente uma descrição, uma fenomenologia (BAKHTIN, 2017, p. 84). De tais reflexões, presentes especialmente em textos inacabados do início dos anos 1920³¹, três aspectos serão importantes para a estruturação do conceito de Dialogismo: a

³⁰ Grupo de intelectuais formado entre os anos 1919 e 1929 nas cidades de Nevel e Vitebsk, na Rússia, que ficaria conhecido como *Círculo de Bakhtin*. Segundo Clark e Holquist (1984, p.65), o *Círculo* incluía um largo espectro de interesses e ocupações profissionais e tinha em comum uma paixão pela filosofia e pelo debate de ideias.

³¹ Especialmente *Para uma filosofia do ato* (1919-1921) e *Autor e Herói na atividade estética* (1920-1923).

unicidade e eventicidade do *Ser*, a relação *eu/outro* e a dimensão axiológica. (FARACO, 2017, p. 18)

Em *Para uma filosofia do Ato*, Bakhtin assevera haver uma separação entre o que ele chama *Mundo da Cultura* e o *Mundo da Vida*. Como *Mundo da Cultura* Bakhtin entende o que poderíamos chamar de “mundo da teoria”: o mundo em que nossos atos concretos se tornam objeto da elaboração teórica filosófica, científica, ética e estética. (FARACO, 2017, p. 18) Já o *Mundo da Vida* equivale ao nosso “mundo real”: o mundo onde transcorre dia a dia da existência de cada um de nós, seres históricos reais e únicos, “o mundo em que cada um de nós cria, conhece, contempla vive e morre”. (BAKHTIN, 2017, p. 41-42)

Para Bakhtin, essa separação é danosa e a única forma de superá-la é integrar o pensamento, a elaboração teórica à singularidade da vida que cada um de nós vive. Nas palavras de Ponzio: “o que unifica os dois mundos é o evento único do ato singular, participativo, não indiferente. (...) A ciência, a arte e a vida adquirem unidade somente na pessoa que as incorpora na sua unidade”. A ligação entre o *Mundo da Cultura* (o mundo como objeto do conjunto das ciências, de toda a cognição teórica, obtido por abstração dos atos históricos individuais) e o *Mundo da Vida* (o dos seres únicos que realizam ações únicas e irrepetíveis) não pode ser explicada a partir do interior do conhecimento teórico e pela ação de um sujeito teórico, abstrato, precisamente porque tudo isso tem uma validade formal, teórica, indiferente à ação responsável do singular, do sujeito que se percebe único, insubstituível e não pode permanecer indiferente frente a essa responsabilidade. (*Ibidem*, p.21-22). “A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo.” (*Ibidem*, p.58).

Nesse mesmo texto, Bakhtin tratará da relação *eu/outro*. É a partir do reconhecimento real da própria participação no existir como evento singular - que não pode ser expressa adequadamente em termos teóricos, mas somente descrita e vivenciada com a participação - que o sujeito se percebe único, ocupando no tempo e no espaço um lugar irreproduzível, insubstituível e impenetrável da parte de um outro: “tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca (...). Ser realmente na vida significa agir” (*Ibidem*, p.96 e 99) e agir em relação ao outro.

A percepção do *outro*, dos *outros*, como tudo que não é *eu*, mas, ao mesmo tempo, também como centros individuais de responsabilidade, levará à constatação da dimensão axiológica do existir: *eu* e o *outro*, inscritos na dimensão espaço/tempo, valoramos diferentemente o mesmo objeto, a mesma circunstância, o mesmo evento; nossos valores determinam nossas ações; viver significa posicionar-se e agir em relação a valores:

visto que a minha atitude é essencial para o mundo, se é real o seu sentido emotivo-volitivo reconhecido sobre o plano dos valores, então este valor reconhecido, o quadro emotivo-volitivo do mundo é uma coisa para mim, enquanto é outra coisa para um outro. (*Ibidem*, p. 103)

E expressamos nossas atitudes avaliativas por meio da entonação de nosso discurso:

a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressa também com a sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode evitar de ser entoada, a entonação é inerente ao fato mesmo de ser pronunciada) a minha atitude avaliativa em relação ao objeto (*Ibidem*, p. 85)

A importância dada por Bakhtin e seu *Círculo* à linguagem advém do fato de ela ser a mediadora entre nós e a realidade (nossa percepção do mundo, dos outros e de nós mesmos, nosso relacionamento com o meio em que vivemos, todo o conhecimento e toda arte só são possíveis por meio de alguma forma de linguagem) e do posicionamento do ser humano concreto, como participante do *Mundo da Vida*, no foco de suas atenções. Por isso, como acentua Marchezan, Bakhtin e seu círculo consideram a comunicação como a essência da linguagem e ficcional a Linguística que abstrai a comunicação, seja para ressaltar sua função expressiva, seja para conformar um objeto científico mais homogêneo (MARCHEZAN, 2008, p.116).

Daí sua crítica à Linguística do sec. XIX³² concentrar-se essencialmente numa concepção de linguagem constituída a partir do falante e do objeto de sua fala, sem considerar sua relação necessária com outros participantes da comunicação discursiva, isto é, sem considerar o outro (BAKHTIN, 2018, p. 270). Para Bakhtin, o outro, o ouvinte, considerado nas situações reais de comunicação, ao apreender o significado do discurso, assume uma atitude ativamente responsiva em relação a ele: de concordância, de discordância, de complementação, de utilização parcial ou total etc. “Toda compreensão é de natureza ativamente responsiva, é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante”. (*Ibidem*, p. 271)

Assim, a comunicação discursiva viva é composta pelos interlocutores (os sujeitos do discurso) e suas falas (os enunciados), considerados por Bakhtin como as unidades reais de comunicação, pois, segundo ele, o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes. Independentemente de seu tamanho, de seu conteúdo e sua construção composicional, os enunciados têm características basilares comuns e limites

³² A Humboldt, que não nega a função comunicativa da linguagem, mas considera como sua função primeira a formação do pensamento; a Vossler, que põe em primeiro plano a chamada função expressiva; a Saussure e suas representações esquemáticas da comunicação discursiva, onde são atribuídos processos ativos de discurso no falante e respectivos processos passivos de recepção e compreensão do discurso no ouvinte.

claramente delimitados pela alternância dos sujeitos do discurso, observada de maneira simples e inequívoca no diálogo real do cotidiano. (*Ibidem*, p.274 - 275)

É preciso, entretanto, ter em mente que não é pelo diálogo em seu sentido restrito, como forma composicional, que se interessam Bakhtin e seu *Círculo*. O que os ocupa, os intriga e instiga é o diálogo em seu conceito amplo, como espaço das relações dialógicas: a arena onde encontram-se, confrontam-se, relacionam-se as diversas vozes sociais, isto é, os diversos sujeitos em sua existência única, como integrantes dos diferentes grupos sociais do *Mundo da Vida* e todos os partícipes do devir histórico universal.

Para Bakhtin, as relações dialógicas são as relações de sentido existentes entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva, pois só neles e por meio deles tais significados relacionam-se com a realidade concreta. Por isso, devem ser compreendidos considerando-se todas as formas de discurso - da réplica do cotidiano ao romance de vários tomos ou a um tratado de ciência - ainda que separados um do outro no tempo e no espaço. (*Ibidem*, p. 323-324-331)

Desta forma, dialógicos são não as unidades da língua (sons, palavras, orações), mas os enunciados (da resposta do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico), entendidos como réplicas do diálogo em seu sentido amplo, que compreende os enunciados que o antecedem e os que o sucedem (BAKHTIN, 2018, p.275). Ou como nas palavras de Fiorin, “cada vez que se produz um enunciado o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos (FIORIN, 2018, p.24)”.

O Dialogismo configura-se, assim, como o princípio constitutivo do enunciado - que se forma a partir da interação com outros discursos - e da subjetividade - que se constrói no convívio social, na relação com o outro, na assimilação diferenciada das diversas vozes sociais.

A aplicação do arcabouço teórico bakhtiniano em música não é nova. Como exemplos podemos citar os trabalhos de Korsyn na análise musical (1993) e suas reflexões sobre as implicações do pensamento bakhtiniano na pesquisa musical como um todo (2001); Lanna (2005) e a criação do conceito de *polifonia discursivo-musical*, adequável não apenas à análise musical, mas também às relações texto-música; nessa mesma esfera, Ardrey (2017), que o adota como metodologia para análise de canções e da colaboração entre compositor, poeta e performer; mesmo tema de Corvisier, Berg e Prado (2013) ; e em especial Marshmann (2012), que busca, por meio da perspectiva filosófica bakhtiniana, conciliar, dentro das tendências atuais de pensar o fazer musical, o reconhecimento do papel fundamental da voz do performer, assim como a participação do ouvinte, no ato da performance, com as já tradicionalmente

aceitas “responsabilidades” para com o texto musical, o compositor e o estilo, como será dito a seguir.

Essa diversidade de usos demonstra as várias perspectivas de compreensão e análise do fazer musical que o pensamento bakhtiniano permite, especialmente em relação à performance. O Dialogismo corrobora o entendimento atual de que a música não se resume ao texto musical, à partitura, mas é antes, como descreve Hill (2002, p. 129) algo imaginado primeiro pelo compositor, depois em colaboração com o performer e então comunicada em som, para uma audiência que a ela responderá das mais diferentes maneiras. Ou seja, a música concretiza-se no ato da performance, inserido no devir histórico.

Tal entendimento reavalia o papel do performer e remete-nos, segundo Marshmann, aos conceitos de responsabilidade/reponsabilidade bakhtinianos, à ação consciente do indivíduo não-indiferente. O performer torna-se responsável na recepção e na comunicação da ideia do compositor expressa na partitura não de maneira reverencial, mas numa concepção dialógica, onde a sua voz e posteriormente a dos ouvintes, por meio da compreensão ativa e responsiva, participam na construção da obra de arte, pois ambas são “um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem”. (BAKHTIN, 2018, p. 279)

A interação compositor/performer/ouvinte, inseridos na dimensão espaço/tempo, torna patente a importância do *outro* e de sua contraposição axiológica na construção da obra de arte e de seus possíveis significados. Uma mesma obra musical, na minha voz ou na voz de um outro, receberá diferentes valorações que serão expressas em diferentes entonações, nas diferentes formas de comunicá-la. Tais diferenças constituem-se em múltiplos enunciados, múltiplos discursos, que só se tornam possíveis no ato da performance, por meio da voz do performer e sua interação com os ouvintes, pois, como bem ressalta Domenici,

tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem consideração ao seu elemento acústico, social e expressivo é o equivalente a desconsiderar a voz, a encapsular no texto apenas o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala. (DOMENICI, 2012, p. 172)

Acreditamos que aspectos concretos da performance podem beneficiar-se de tal abordagem. Por um lado, vislumbram-se ainda a possibilidade de composição de um repertório, com a escolha de obras, temas, autores e contextos que dialoguem entre si, no sentido bakhtiniano do termo, por meio da aproximação, afastamento, afirmação, negação, semelhança, diferença, complementação, recriação. Por outro lado, pela percepção de possibilidades expressivas (ou anti-expressivas), como respostas às obras e ao contexto, a partir de uma

“compreensão genuína”, que para Bakhtin deve ser ativa e já conter o germe de uma resposta, pois somente essa atitude nos permite apreender o tema em sua totalidade e nos orientarmos em relação a ele, assumindo uma posição no contexto correspondente. Nesse processo, fazemos corresponder à enunciação que estamos apreendendo uma série de palavras nossas, constituindo uma réplica, como em um diálogo. “Compreender é opor à palavra do locutor uma ‘contrapalavra’ ”. (BAKHTIN, 1997, pp.131-132)

Para Bakhtin, o diálogo real representa o que acontece também nos campos mais complexamente organizados da comunicação discursiva, como por exemplo os diferentes gêneros da comunicação científica e artística. Apesar de toda diferença entre elas, a alternância dos sujeitos do discurso (os falantes, os autores) demarca os limites dos enunciados (suas falas, suas obras, seus escritos), que adquirem um caráter próprio por meio da individualidade, marca que separa um enunciado do outro ao qual está vinculado. Cada fala, cada obra, assim como a réplica num diálogo, está assim disposta para a resposta dos outros, para sua ativa compreensão responsiva, que pode com ela concordar ou não, mas que irá com ela constituir, cada uma a seu turno, um elo na cadeia da comunicação discursiva.

Diálogo, compreensão ativa, réplica são conceitos bakhtinianos que auxiliam tanto na compreensão dos processos composicionais quanto na interpretação da Canção Artística. Se consideramos o *Lied* – a canção alemã do sec. XIX – como ponto de partida para todas as expressões nacionais da Canção Artística (ou de Câmara), é possível afirmar que esse gênero nasce da compreensão ativamente responsiva do compositor em relação ao enunciado do poeta, num diálogo que se constitui não só como uma forma de tradução do poema por meio do texto musical, mas também através da performance, pois a canção pressupõe a voz. Esse vínculo nos remete aos Trovadores: poetas-cantores-compositores cuja arte e cujos enunciados imaginamos preponderantemente orais, e que, embora distantes no tempo e no espaço e pertencentes a um outro contexto, são parte da cadeia discursiva da Canção Artística, de sua gênese, pois assim como na linguagem verbal, também na linguagem musical os discursos são modelados por outros que os precedem e estão dispostos para a resposta dos que os sucedem. É da Canção Artística como lugar para as mais diversas relações dialógicas que trataremos a seguir.

2.2. Bakhtin e a poesia

Como vimos anteriormente, os conceitos de diálogo e Dialogismo perpassam toda a obra de Bakhtin e seu *Círculo*, que os analisam sob diversos prismas, relacionando-os a diferentes campos do conhecimento, tais como a filosofia, a psicologia, as ciências sociais, a

teoria da linguagem, a linguística e a teoria literária. Neste último, como ressalta Tezza, Bakhtin destaca-se como um dos principais teóricos do romance, em especial da prosa romanesca, conceito no qual repousa o centro de sua produção, e que tornou corrente a ideia de que Bakhtin não soube tratar a poesia, seja por uma questão pessoal, seja por uma questão teórica, ou porque sua concepção da linguagem, que responde satisfatoriamente a questões da prosa romanesca, não se adequa às questões relacionadas ao discurso poético. (TEZZA, 2003, p. 136)

Em sua introdução à 3ª edição em português de *Para uma filosofia do Ato Responsável* (2017, p. 31), Augusto Ponzio esclarece que Bakhtin encontra na escrita literária a arquitetura que sua filosofia moral, ou filosofia primeira, propõe. Instaura uma relação que permite a manutenção da alteridade do seu centro de valor, que é considerado de um ponto de vista extralocalizado, exotópico, por sua vez único e outro. E que para melhor esclarecer a disposição arquitetônica da escrita literária, Bakhtin analisa uma poesia de Pushkin, *Razluka (Separação)*. O fato de Bakhtin dar início à sua aproximação com a visão literária a partir do gênero lírico³³ e nele reencontrar originariamente a relação de alteridade dialógica entre pontos de vista diferentes desmente, segundo Ponzio, a errônea interpretação que considera Bakhtin pouco atento ao gênero lírico e que lhe atribui a contraposição entre gêneros monológicos, aqueles nos quais as diferentes vozes se ocultam sob a aparência de uma única voz, notadamente a poesia, e gêneros dialógicos, aqueles onde essas vozes se mostram, em particular o romance. Também Sobral considera esse fato digno de nota, pois parece mostrar que a poesia foi desde o início, senão o elemento desencadeador do tratamento da relação vida-cultura³⁴, ao menos um aspecto importante dessa relação (SOBRAL, 2018, p. 17):

a concentração ulterior na prosa parece ser decorrente do fato de, nela, a representação do agir verbal no mundo se mostrar mais evidente, o que facilita a discussão das teses do *Círculo*. O fato de o romance ter sido a forma privilegiada nos estudos bakhtinianos parece dever-se em parte ao tenso diálogo de Bakhtin com o filósofo alemão Hermann Cohen (1842-1918), que escolheu o romance para desenvolver suas teses kantianas do dever em termos radicalmente formais (*Ibidem*, p.18).

A suposta desqualificação da concepção bakhtiniana de poesia nos remete também à identificação contemporânea do Dialogismo como positivo e à estigmatização do Monologismo como negativo. Para Bakhtin, porém, tais conceitos não representam julgamentos de valor, mas formas de funcionamento da linguagem, ainda que o Dialogismo seja o cerne de seu

³³ A análise do poema de Pushkin, *Razluka*, consta de *Para uma Filosofia do Ato*, escrito entre 1919 e 1921, e publicado pela primeira vez em 1986, na Rússia, por Sergei Bocharov, a partir de fragmentos de manuscritos recuperados em más condições, com várias palavras ilegíveis, desprovidos de título e das primeiras 8 páginas de 52, conforme numeração do próprio Bakhtin. É parte, portanto, dos primeiros escritos do autor.

³⁴ A contraposição *Mundo da Cultura / Mundo da Vida*, já mencionada anteriormente (p.25).

pensamento (FIORIN, 2018, p.86). Mais que modelos esteticamente opostos de organização do discurso, prosa e poesia são expressões de diferentes modos de apropriação da linguagem (TEZZA, 2018, p.198). Bakhtin irá refletir sobre elas a partir da sua concepção dialógica não apenas da linguagem, mas da existência, incorporando essas formas de organização do discurso em sua visão de mundo, em sua busca de compreender o *Ser*, o *eu*, o *outro* e suas relações. Assim, considerando-se, na reflexão bakhtiniana, a comunicação como a essência da linguagem e o Dialogismo como seu caráter constitutivo, tanto a prosa quanto a poesia são dialógicas, pois

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 2002, p.88)

Na composição estética do discurso, contudo, ou seja, na produção estética literária, há textos polifônicos e monofônicos. Dessa forma, prosa e poesia representam, extremos no modo de apropriação da linguagem e no espaço que o Dialogismo ocupa nelas (TEZZA, 2018, p. 203), sendo compreendidas como modalidades diametralmente opostas do discurso literário ao assinalar, respectivamente, o mais baixo e o mais alto grau de adoção da dialogicidade natural da linguagem (ESKIN, 2000, p. 383). Assim, monofonia e polifonia de um discurso são efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos.

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz apenas faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p.6)

Por outro lado, a distinção entre Monologismo e Dialogismo, como práticas discursivas, pode ser percebida não pela presença ou ausência de diferentes linguagens sócio-ideológicas, mas pelo tipo de relação que pode se estabelecer entre elas. Discursos ditos monológicos caracterizam-se por uma relação hierárquica de obediência, seja a preceitos formais ou estéticos, enquanto os dialógicos caracterizam-se por uma relação de contradição, de antagonismo a esses mesmos preceitos. O discurso em prosa, porém, não é mais natural à linguagem que as estratégias “opressoras” do discurso poético. A linguagem está igualmente em casa tanto a serviço da opressão quanto da subversão, da comunicação quanto do obscurecimento. Dessa forma, a distinção entre discurso romanesco e discurso poético pode ser interpretada pelos efeitos de poder que cada forma produz: a poesia produz ou reproduz uma relação de submissão a uma linguagem dogmática, enquanto a prosa subverte essa autoridade (HIRSCHKOP, 1989, p. 27).

Em *O discurso no Romance*, Bakhtin, além de criticar a abordagem da estilística tradicional para o romance e estruturar seu conceito do gênero, apresenta seu único texto mais condensado sobre a poesia, aqui analisada sempre em oposição à prosa. Nele, a prosa e o romance em particular

caracterizam-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal; por uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais, cujo estilo é uma combinação de estilos e cuja linguagem é um sistema de línguas. (BAKHTIN, 2002, p.73-74)

Já na poesia,

a língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. (...) Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem (*Ibidem*, p. 94)

Entretanto, Bakhtin adverte que

nenhum poeta que tenha existido historicamente como um homem envolvido pelo plurilingüismo e pela polifonia vivos não poderia ignorar esta sensação e esta atitude para com a sua língua (em maior ou menor grau); mas elas não poderiam encontrar lugar no estilo poético de sua obra sem destruí-lo, sem vertê-lo ao modo da prosa, sem transformar o poeta em prosador. (*Ibidem*, p. 93)

A possibilidade de uma prosaização da poesia é admitida por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévsky*, ao afirmar que, mesmo no discurso poético, são possíveis obras que não reduzem toda a matéria do seu discurso a um denominador comum, ou seja, à voz do poeta. Tal fenômeno, embora raro no século XIX, será frequente no século XX (BAKHTIN, 1999, p.200), como exemplifica a poesia Modernista brasileira.

Evidenciar, então, os aspectos positivos dessa visão heterogênea de Bakhtin em relação à poesia torna-se relevante tanto teórica quanto metodologicamente: por um lado, por possibilitar sua utilização na interpretação de textos poéticos, e, por outro, por chamar atenção para os perigos de uma leitura monológica de seus textos, ou seja, baseando-se numa suposta posição conceitual e argumentativa clara da parte de Bakhtin (ESKIN, 2000, p. 385-6).

Nessa perspectiva, é possível compreender a produção estética literária dentro do pensamento bakhtiniano como um *continuum* que vai idealmente da “prosa absoluta” à “poesia absoluta”, no qual encontraremos, em algum lugar, todo objeto estético literário. Os estilos prosaico e poético seriam, assim, definidos a partir do papel que a dialogicidade ocupa na enunciação literária (TEZZA, 2018, p. 203).

Além disso, uma vez que o poeta está inserido na dimensão espaço-tempo, questões sócio-históricas irão interferir em seu discurso, podendo torná-lo mais ou menos ao modo da prosa, a exemplo dos poetas modernistas brasileiros. Tezza acredita que vivemos num tempo

prosaico, ou seja, de valorização das linguagens alheias e de descentralização; um tempo que se expressa mais facilmente na prosa por seu caráter eminentemente dialógico e que dificilmente encontra eco nos extremos do discurso poético. Daí ser a “contaminação prosaica” a marca contemporânea obrigatória de toda poesia (TEZZA, 2018, p. 207).

Tais reflexões defendem a dialogicidade do discurso poético sob o aspecto linguístico, sem levar em conta as possibilidades que se abrem quando tais discursos são apreciados também sob o ponto de vista do discurso musical. O fato de que poemas são musicados significa que pelo menos uma segunda pessoa, o compositor, teve com eles uma intensa relação dialógica, que se estabelece definitivamente na canção.

Schnaiderman, em sua abordagem dialógica da obra de Murilo Mendes, sustenta que, na prática, mesmo contrariando a distinção estabelecida pelo próprio Bakhtin, as categorias por ele estudadas com relação à prosa de ficção funcionam admiravelmente no exame de um texto poético (SCHNAIDERMAN, 1998, p. 76). Acreditamos que as perspectivas do autor aplicam-se igualmente para o estudo das canções.

Se tomarmos *Cantares* como exemplo e contemplarmos o conjunto de canções que reúne, ainda que superficialmente, a partir da análise de Schnaiderman, observaremos que o Dialogismo está presente nessas obras, com suas diferentes formas, e de diferentes maneiras. Textos aparentemente centrados no *eu* do poeta, como o de *Cantiga Praiana*, motivam em José Maria Neves a uma resposta de concordância, pois a música parece se deixar compor pelo texto, acompanhando sua estrutura e sua forma. A expectativa tensa em relação ao outro e ao discurso deste, revelando, pois, um *eu lírico* em confronto com outro *eu* é clara nas canções com texto de Manuel Bandeira. Tanto em *Impossível Carinho* quanto em *Cantar de Amor* o poeta anseia pela resposta da amada. Em *Impossível Carinho*, poema modernista, a “contaminação prosaica” reflete-se também na música, convidando José Maria a usar livremente os recursos musicais. Em *Cantar de Amor*, a intertextualidade é explícita: Bandeira “copia” literalmente não apenas a forma, mas também a língua de um poema medieval galego-português, que José Maria, de maneira inusitada e enigmática, faz acompanhar de um címbalo. Por quê? Simples experimentação? Ou o poema de Bandeira o teria feito lembrar dos sinos de sua cidade natal?

Schnaiderman refere-se também ao diálogo permanente de Murilo Mendes com a cultura através do tempo e do espaço. Nesse mesmo sentido, traçamos um paralelo do diálogo de José Maria Neves com a poesia e a música brasileiras. Do seminarista que lia parnasianos e modernistas e os musicava com os recursos tradicionais de que dispunha, ao jovem estudante sanjoanense, recém-saído do seminário, aluno de Guerra-Peixe e Scliar, reencontrando a si

próprio no Rio de Janeiro sem medo de experimentar musicalmente por meio dos textos da poeta-jornalista Marilda Ladeira.

Desta forma, apesar da declarada predileção bakhtiniana pelo romance, por que abafar, num estudo sobre a canção, que inevitavelmente tratará também da poesia, a sensibilidade para certas características tanto do texto poético quanto do texto musical, desenvolvidas por Bakhtin a partir do exame de obras em prosa, tais como a representação das diferentes linguagens sócio-ideológicas, seus gêneros e seus estilos, sua autonomia e seus entrecruzamentos? Por que não atentar para aquilo que prosa, poesia e música têm em comum? Todas elas são objetos artísticos e culturais oriundos da evolução e da interação sociais. Ademais, se todas elas – música, poesia, prosa - estão no mundo, nas coisas, na vida, como excluí-las do diálogo universal?

Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2018, p. 348)

2.3 Bakhtin e a tradução

Bakhtin não elaborou uma teoria da tradução. O conceito é mencionado de maneira esparsa, não sistemática e por vezes contraditória em alguns de seus textos, porém a ela é atribuído um papel significativo na formação da literatura europeia e particularmente do romance, por meio do contato com outras línguas e culturas (ZBINDEN, 2006, p.165). Em outras palavras, Bakhtin, como não poderia deixar de ser, quando fala de tradução, o faz sob sua perspectiva do diálogo e do outro.

Em *Da pré-história do discurso romanesco*, Bakhtin afirma que a consciência da própria língua (suas formas internas, seus hábitos linguísticos e as peculiaridades de sua visão de mundo) só acontece à luz de uma outra língua, ou seja, por meio de um processo de tradução, capaz de recriar linguagens e estilos. Esse contato é crucial, não apenas no aspecto linguístico-cognitivo, mas também na prática artística, uma vez que no processo de criação literária, os diferentes idiomas se interestimulam, fazendo emergir suas peculiaridades. Um pouco mais adiante, porém, a despeito do plurilinguismo e da mútua conscientização linguística, Bakhtin argumenta a favor da intraduzibilidade, ao afirmar que o estilo da língua como um todo não é traduzível. (BAKHTIN, 1981, p.60-62)

Em *O Problema do Texto*, suas referências à tradução parecem delimitar o que é traduzível e o que não é. Quando considera a língua como um sistema de signos, Bakhtin parece corroborar as traduções interlinguísticas e intersemióticas de Jakobson, ao afirmar que qualquer

língua pode, em princípio, ser traduzida para outras línguas e outras linguagens. Por outro lado, quando considera a língua como o texto, ou seja, como um sistema de significados que nunca pode ser completamente traduzido, ele aparentemente estabelece limites para a tradução. A nosso ver, Bakhtin abre espaço aqui não para intraduzibilidade, mas para as múltiplas formas de compreensão e interpretação do discurso pois, em suas próprias palavras “o acontecimento da vida do texto, isto é, sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”. (BAKHTIN, 2018, p. 211 e 311)

Em *O Discurso no Romance*, Bakhtin usa a ideia de tradução para abordar uma questão central em sua teoria do romance: a da representação dos sujeitos falantes, de seus universos ideológicos e das múltiplas linguagens atuantes num dado meio social e numa dada época por meio da prosa literária (BAKHTIN, 2002, p. 162) Nesse mesmo texto, ele ressalta a importância crucial da tradução e da assimilação da matéria estrangeira para a formação inicial do romance, a ponto de afirmar que a prosa romanesca europeia “nasce e é elaborada num processo de tradução livre (transformadora) de obras de outrem “. (*Ibidem*, p. 173)

Para Robel (1993, p. 644), ao estudar a formação do gênero romanesco, objeto essencial de sua reflexão estética, Bakhtin é forçado a reconhecer não apenas a possibilidade, mas principalmente o papel decisivo da tradução, por meio da ideia de reacentuação³⁵ das obras literárias através dos tempos:

a vida histórica das obras clássicas é, em suma, um processo ininterrupto da sua reacentuação sócio-ideológica. (...) por meio da sua tradução de um registro de acento para outro, por exemplo, de um plano cômico para o trágico, ou vice-versa (BAKHTIN, 2002, p. 209).

Em *Para uma metodologia das Ciências Humanas*, Bakhtin refere-se à interpretação para abordar a noção de significado em termos de tradução, destacando o papel essencial dessa última para tudo que diz respeito às atividades intelectuais e ao conhecimento:

em que medida é possível descobrir e comentar o *sentido* (da imagem ou do símbolo)? Só mediante outro sentido (isomorfo), do símbolo ou da imagem? É impossível dissolver o sentido em conceitos. (...) Pode haver uma racionalização *relativa* do sentido (a análise científica habitual), ou um aprofundamento do sentido com auxílio de outros sentidos (a interpretação artístico-filosófica). (...) A interpretação das estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinitude dos sentidos simbólicos, razão por que não pode ser científica na acepção de índole científica das ciências exatas. A interpretação dos sentidos não pode ser científica mas é profundamente cognitiva. Pode servir diretamente à prática vinculada às coisas. “Cumpra reconhecer a simbologia não como forma não científica, mas como forma *heterocientífica*

³⁵ Por reacentuação compreendemos aqui as diferentes traduções, adaptações e/ou recriações de uma mesma obra através dos tempos.

do saber, dotada de suas próprias leis e critérios internos de exatidão” [Aviérintsiev] (BAKHTIN, 2018, p. 399).

Como se vê, por essas e outras menções aparentemente paradoxais, dispersas através de sua obra, é possível traçar somente em linhas gerais o pensamento bakhtiniano sobre a tradução. Para Leon Robel, Bakhtin não elaborou uma teoria da tradução pelo mesmo motivo pelo qual banuiu de seu horizonte teórico a poesia em favor do romance polifônico: porque ele teria que construí-la considerando o texto como o conjunto de suas traduções significativamente diferentes e transformando a poesia em seu objeto privilegiado de estudo e de experiência, por ser o texto poético, potencialmente, o mais traduzível dos textos. (ROBEL, 1993, p. 648)

2.4 Música e linguagem

“Uma das objeções à música como linguagem é sua não universalidade” (LANA, 2005, p. 46). Embora esteja presente em todas as culturas, a música não é compreendida da mesma forma em cada uma delas, nem “traduzível” de uma cultura para a outra, como acontece com a linguagem verbal, como ressalta Lèvi-Strauss: “Não se pode traduzir música em discurso; quando se faz isso, chega-se ao tipo de enunciado que não transmite nada da mensagem da música em si (STEINER, 1966, p. 37, tradução nossa).”³⁶

“Outra restrição à concepção de música como linguagem envolve o cotejamento com o referente do signo linguístico (LANA, 2005, p.49).” Como nas palavras de Dürr (2004, p.21) “a música não é, por sua natureza, uma linguagem no sentido dos linguistas. Estamos diante do problema descrito por Eco: um sistema semiótico sem um nível semântico.”

Ao compararmos música e linguagem, é importante ter em mente a diferença entre língua e linguagem. A língua é apenas um entre os múltiplos sistemas de comunicação, interação e expressão que o conceito de linguagem - muito mais amplo e integrador - abarca em si. Nesse sentido, referimo-nos à linguagem do cinema, à linguagem da dança, à linguagem musical, entre outras. Daí talvez a afirmação de Adorno:

a música se assemelha a uma língua. Expressões como idioma musical ou entonação musical não são metáforas, mas a música não é uma língua. Sua semelhança com a língua indica o caminho para sua natureza mais profunda, mas também para o vago. Quem entende a música literalmente como língua será levado ao engano (ADORNO, 2003, p. 649, tradução nossa)³⁷.

³⁶ “you cannot translate music into speech; if you do, you reach the kind of phraseology which does not convey anything of the message of the music itself.”

³⁷ “Musik ist Sprachähnlich. Ausdrücke wie musicalisches Idiom, musicalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist keine Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.”

Para Schopenhauer, a música expressa a quintessência da vida e seus eventos, não a vida e os eventos em si. Por isso “quando a música aproxima-se demais das palavras e procura moldar-se aos eventos, ela tenta falar uma língua que não lhe é própria”. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 289)

Tais reflexões conduzem à compreensão da música como uma linguagem que se assemelha e se desenvolve em íntima relação com linguagem falada e/ou escrita, a ela recorrendo com frequência como suporte formal e expressivo (STACEY, 1989, p. 9. tradução nossa)³⁸ mas, como forma artística de comunicação e de expressão, “fala” a seus interlocutores – nós, seres humanos – de maneira bem diversa.

Albright, em suas considerações sobre como a música possui, ao mesmo tempo, características linguísticas e delas se afasta, pondera que ao compararmos música e linguagem, deparamo-nos com um paradoxo: quanto mais tentamos entender música como uma língua, mais ela resiste a essa compreensão. Quanto mais tentamos entender a música como o oposto à língua, mais suave, forte e simplesmente ela fala aos ouvidos. Compreendemos o canto da sereia somente quando desistimos de compreendê-lo. (ALBRIGHT, 2009, p.14, tradução nossa).³⁹

“Música e linguagem têm não apenas um casamento histórico, mas uma íntima ligação de nascença” (LANNA, 2005, p.50), além de compartilharem características fundamentais (ritmo, métrica, entoação, frase) – em especial com os textos poéticos -que tornam possível a ambas reconhecerem-se mutuamente e unir-se numa nova condição, num novo discurso, como acontece nas canções. Para Bachmann

a música prende-se como um estigma aos textos poéticos dos quais se aproxima, fazendo-os existir como que em uma segunda vida por meio dessa união. Dessa forma, toda e qualquer língua em que haja canções pode assegurar sua participação numa linguagem universal através da música. (BACHMANN, 1989, p. 3/140)

2.5 A Canção Artística como tradução

Sobre música, sobre poesia, sobre a natureza de ambas. (...) Não sabemos o que, desde tempos imemoriais e em cada caso em particular, levou uma a escolher a outra, o porquê de algumas músicas desejarem dar a certas palavras uma outra vida, mas sempre aconteceu e continua acontecendo, curiosamente, ainda hoje (*Ibidem*, p. 139).

³⁸ “music developed in close relation to language, often relying on it as a formal and expressive support.”

³⁹ “So we are left in paradox: the more we try to understand music as language, the more strongly it resists that understanding. The more we try to understand music as the opposite of language, the more sweetly, strongly, plainly it speaks to the ear. We understand the siren’s song only at the moment when we stop trying to understand it.”

O Canto e a canção estão presentes em todas as culturas como formas intimamente ligadas de expressão musical humana através do tempo e do espaço. Um dos formatos assumidos por tal expressão é a chamada *Art Song*, desenvolvida na Música Ocidental de Concerto. O termo *Art Song* refere-se em princípio à canção alemã, o *Lied*, cujas origens remontam ao século XVIII, ao longo do qual adquire seu significado moderno predominante de canção secular para voz solista com acompanhamento de piano⁴⁰. Sua ascensão e consolidação como gênero, entretanto, estão diretamente ligadas ao Romantismo:

no último terço do século XVIII a Alemanha transforma-se, de um participante marginal das letras europeias, no centro dinâmico do movimento hoje conhecido como Romantismo – a era que abarcaria Kant, Hegel, Schiller, Kleist, Hölderlin e Goethe. Assim como a história costuma ser contada, a canção alemã – o *Lied* – inicia-se na geração seguinte – em 19 de outubro de 1814, para ser exato – quando Schubert compõe a primeira de suas primorosas canções com texto de Goethe, *Gretchen am Spinnrade*. (BROWN, 2004, p. 12, tradução nossa)⁴¹

Em sua acepção mais ampla e mais contemporânea, *Art Song* é um termo técnico e refere-se a um gênero musical que abarca as diferentes expressões nacionais da Canção Artística, recebendo nomes diferentes dependendo do país e do idioma, por exemplo: *Lied* na Alemanha, *Mélodie* na França, *Canzone* na Itália ou *Canção de Câmera Brasileira*, no Brasil⁴² (NEWMARK, 2013, p.59).

Por esse motivo, Newmark refere-se à Canção Artística como (1) internacional: embora surja pela primeira vez em alemão, em sua viagem pelos continentes, ela aparece em russo, francês, italiano, espanhol, inglês, português e outras línguas; internacional também na medida em que, de maneira geral, Canções Artísticas mantêm seu idioma original onde quer que sejam cantadas; (2) como um gênero em contínua tradução: da linguagem poética para a linguagem musical, nas relações texto-música, na adaptação do estilo musical e nas diversas associações culturais produzidas através dos diferentes contextos de performance e (3) que significa pela ação conjunta e simultânea de todos esses elementos (*Ibidem*, p. 60 - 61).

⁴⁰ “A short vocal piece of serious artistic purpose. During the 18th century “art song” came to have its predominant modern meaning of secular solo song with an independent keyboard accompaniment.” Tradução nossa. (Dickinson, P., Hitchcock, H., & Clifton, K. (2013, July 25). Art song. *Grove Music Online*. Retrieved 28 Apr. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240068>).

⁴¹ “In the last third of the eighteenth century Germany blossomed from a marginal participant in European letters to the dynamic center of the movement now called Romanticism – the age that would encompass Kant, Hegel, Schiller, Kleist, Hölderlin, and Goethe. As the story is almost always told, the German art song begins in the next generation – 19 October 1814, to be exact – when Schubert composes the first of his great Goethe settings, *Gretchen am Spinnrade*.”

⁴² A partir daqui utilizarei a expressão Canção Artística como tradução e no lugar de *Art Song*.

Um gênero musical ao mesmo tempo comum e peculiar, sempre em íntima relação com a arte poética de países e culturas distintas, que se realiza por meio do diálogo: do compositor com o poeta, dos performers com a canção, de todos esses com a audiência; os interlocutores nem sempre compartilham a mesma língua, mas ainda assim a comunicação acontece. De fato, a Canção Artística remete e recorre, em algum momento, de alguma forma e em algum sentido, à ideia de tradução.

Traduzir significa (1) passar de uma língua para outra, (2) transpor uma mensagem de um formato para outro, (3) ser a reprodução, a interpretação ou a expressão de alguma coisa e ainda (4) expressar-se ou manifestar-se por meio de alguma coisa⁴³.

Em seu ensaio *On the linguistic aspects of translation*, Jakobson distingue três formas de tradução do signo verbal: a intralingual (dentro de uma mesma língua), a interlingual (entre línguas diferentes, a tradução “propriamente dita”) e a intersemiótica ou transmutação⁴⁴, por ele definida como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas sógnicos não verbais, tais como a música, a dança, o cinema, a pintura, etc. Nesse contexto, Jakobson refere-se especialmente à poesia - matéria prima da Canção Artística em qualquer idioma - para a qual somente uma tradução criativa seria possível, uma vez que, devido a suas especificidades, a poesia seria intraduzível (JAKOBSON, 1966, p. 233).

Tradução e interpretação são conceitos que por vezes se confundem, sendo usados em alguns contextos como sinônimos. Nesse mesmo ensaio, ao definir cada um de seus três tipos de tradução, Jakobson usa a palavra interpretação como sinônimo de tradução. Da mesma forma Peirce, em suas várias definições de signo, recorre à ideia de tradução para definir a noção de interpretação (ECO, 2001, p. 69). Em seu artigo sobre as contribuições de Jakobson para a semiótica, Eco escreve:

Jakobson demonstra que interpretar um objeto semiótico significa “traduzi-lo” em um outro objeto (talvez todo um discurso) e que essa tradução sempre enriquece criativamente o primeiro. Essa criatividade contínua é o principal resultado da semiose ilimitada de Peirce. (ECO 1987, p. 121)

Nesse sentido, vale aqui ainda considerar que a música pode enfatizar sentidos do texto, 'opor-se' a eles, ou seja, dialogar com o texto poético das mais diferentes formas.

Ao abordar esses mesmos conceitos a partir de seu pensamento como semiólogo e suas experiências como autor e tradutor, Eco demonstra porque compreende a interpretação como um conceito muito mais amplo, propondo, então, uma gama de tipos de interpretação, em parte

⁴³ Fonte: Dicionário Aurélio online. Disponível em: www.dicio.com.br. Acesso em 25/09/2021

⁴⁴ Ação ou efeito de transmutar: fazer com que fique diferente; mudar de uma circunstância para outra; transformar ou transformar-se.

semelhantes às de Jakobson, dentre as quais as intersistêmicas, que abarcam em si tanto a tradução propriamente dita quanto as traduções intersemióticas ou transmutações. Para ele, em operações tais como a transmutação, é possível muitas vezes compreender o real significado de uma obra melhor que numa tradução interlinguística (ECO, 2001, p.73 e 100):

é por isso que, ao traduzir poesia, muitas vezes opta-se pela reescrita, como que aceitando os desafios do texto original de tal forma a recriá-lo em uma outra forma e em uma outra substância e tentando manter-se fiel não às letras, mais ao espírito do texto, cuja identificação depende, obviamente, da interpretação crítica do tradutor (*Ibidem*, p. 94, tradução nossa).⁴⁵

A ideia da reescrita é defendida também por Haroldo de Campos, como consequência de sua vivência como poeta e tradutor. Em suas reflexões sobre a natureza da operação tradutora em poesia, o próprio conceito de tradução poética é submetido a uma progressiva reelaboração neológica, como forma, por um lado, de melhor compreender e definir o que é a tradução poética, por outro, de exprimir uma insatisfação com ideias mais comumente difundidas de tradução, relacionadas a princípios tais como a fidelidade (restituição da verdade) e a literalidade (subserviência ao original), que por sua vez subentendem definições habituais como tradução literal e/ou tradução servil.

Campos serve-se, por exemplo, de termos como *recriação* (ou re-criação), *transcrição* e *isomorfismo*⁴⁶ para exprimir a asserção da possibilidade de tradução de textos poéticos, desde que entendida como “transposição criativa”. Assim, original e tradução, independentes enquanto objetos estéticos, “estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Campos opõe-se, dessa forma, à intraduzibilidade da poesia, pois por meio da recriação, da *transcrição*, quanto mais complexo o texto, “mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (CAMPOS, 2011, p.16)

Para Pareyson, interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar; uma forma de conhecimento que não existe para o ser humano a não ser como interpretação. Para ele, o conceito de interpretação resulta da aplicação ao conhecimento de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo agir humano é sempre de caráter pessoal (PAREYSON, 1993, p.172). A

⁴⁵ “This is why, in the translation of poetry, one often aims at rewriting, as if accepting the challenge of the original text so as to recreate it in another form and another substance (trying to keep faith, not with the letter, but with the ‘guiding spirit’ of the text, whose identification obviously depends on the translator’s critical interpretation.”

⁴⁶ Caráter dos corpos isomorfos, de formas iguais. [Figurado] Relação de semelhança entre uma coisa e outra.

interpretação como conhecimento receptivo e ativo ao mesmo tempo é sempre interpretação de algo e de alguém; é um ver que se faz contemplar, e um contemplar que visa o ver (*Ibidem*, p. 174-175).

Percebe-se, dessa forma, que tradução e interpretação estão no cerne das investigações sobre significado. Para Steiner (1997, p. 202), a compreensão do que é significado envolve o estudo da essência e dos limites da tradução e não se restringe à palavra falada ou escrita. A semiótica dedica-se a todos os sistemas sógnicos possíveis, sendo a linguagem falada e/ou escrita apenas um entre os múltiplos mecanismos de comunicação (gráficos, acústicos, olfativos, táteis, simbólicos). Embora polissêmica, a língua não é capaz de discernir a totalidade dos dados sensoriais que a espécie humana é capaz de perceber e esta é a questão central do que Jakobson chama transmutação. Entre a tradução propriamente dita e a transmutação há um vasto terreno de transformações parciais, determinantes para nossa sensibilidade e literacia. Para ele

o compositor que põe um texto em música envolve-se na mesma sequência de ações técnicas e intuitivas presentes na tradução propriamente dita. Sua crença inicial no significado do signo verbal é seguida por uma apropriação interpretativa, uma transferência para a matriz musical e, finalmente, surge algo novo, que nem desvaloriza nem ofusca a fonte linguística. (*Ibidem*, p.202)

Assim, podemos compreender a Canção Artística como uma forma de tradução intersemiótica: uma transmutação de sentido de uma forma artística para outra, que traduz o texto não pela combinação de sílabas com notas e de frases do texto com frases musicais, mas pela assimilação do conteúdo poético na textura musical para produzir o significado da mensagem contida no texto original. Essa transformação pode ser explorada não só como transferência de significado, mas também como transferência de meio, de método artístico e de apresentação. Deparamo-nos, assim, com uma obra nova, um novo objeto de arte, que possibilita novas formas de percepção sensorial por meio da combinação de diferentes linguagens (MINORS, 2013, p. 112).

A Canção Artística lida também, na maioria das vezes, com uma língua modelada, que já traz em si estruturas musicais (métrica, rima, ritmo) e com um “corpo sonoro” próprio, característico dos diversos idiomas, sem os quais a fala seria impensável. O canto, ou seja, a língua cantada, pressupõe a fala em sentido estrito. Esse aspecto sonoro-musical da língua comunica mesmo que não estejamos familiarizados com um código linguístico específico. Ainda que não compreendamos a língua do outro, somos capazes de depreender muito de sua fala pela entonação (DÜRR, 2004, p.19). Tal apreciação só é possível através da sinergia criativa da performance, por sua capacidade de criar significados também visual, oral e

auditivamente. Texto e música “falam” um ao lado do outro e conjuntamente, complementando sua mútua tradução intersemiótica (NEWMARK, 2013, p. 63).

A interação dessas duas linguagens põe em interlocução diversos aspectos da canção: o diálogo interno da música com o poema, os diálogos transversais da obra e seus contextos – o de sua composição e o da performance - e de todos ou alguns desses elementos com o *outro* - o intérprete e seu público. Todos esses enfoques são espaços de interação dialógica que se interpenetram no processo de construção dos possíveis significados da obra musical, que para Nattiez (que adota o modelo semiológico tripartite de Molino⁴⁷) não se resume ao texto, mas se constitui também nos procedimentos que lhe deram origem (atos de composição) e nos que ela incita (atos de interpretação e percepção) (NATTIEZ, 1990, p.ix). Para Bakhtin,

o significado só pode emergir na interação de vozes, deslocamentos e cruzamentos entre o que fala e o que ouve. O sentido não está armazenado nas consciências individuais, (...) mas na relação, nos interstícios entre o falante e o ouvinte que só se definem nas trocas recíprocas que estabelecem e pelo discurso que escolhem entre os discursos disponíveis. Sentido, portanto, é linguagem em movimento, diálogo. (BRAGA, 1985, p.7)

É nosso entendimento que a Canção Artística é apreciada e compreendida em sua totalidade apenas através de sua realização. Performances ao vivo e gravações alteram profundamente o contexto do poema e da canção, transformando-os em outras experiências emocionais e cognitivas, expandindo seu plano de referência semiótico. A música desperta o irracional, o emocional, oferecendo uma interpretação do poema que complementa sua perspectiva não-intelectual (INGHAM, 2012, pp. 206). Por outro lado, a performance da Canção Artística é um processo que, de uma maneira ou de outra, se inicia com o diálogo entre os performers (cantores e pianistas, na maioria das vezes) e a partitura, que já por sua composição gráfica torna patente como a linguagem musical modifica, “subverte”, altera, transforma, transmuta o texto poético, direcionando-o para outros significados além daqueles imaginados pelo poeta e pelo compositor. Por esse motivo, iniciaremos as análises dialógicas de *Cantares*, que constituem o foco do Capítulo 3, sempre pelo estudo dos poemas fora da partitura, para vê-los como eram antes de sua tradução musical. Procederemos então à análise dos textos musicais e das relações texto-música, considerando-as como processos tradutórios-interpretativos. Tais procedimentos permitirão identificar possíveis relações dialógicas, tanto nos poemas quanto nas canções, ampliar as possibilidades de significação inseridas na poesia e na música e direcionar a escolha das obras que colocaremos em diálogo. Todo esse processo é

⁴⁷ Molino, Jean. *Fait musical et semiologie de la musique. Musique en jeu*, nº 17, 1975, p. 37-62.

parte integrante e essencial da elaboração de possíveis performances e da argumentação a favor de nossa hipótese da Canção Artística como objeto artístico eminentemente dialógico.

Capítulo 3

Cantares em diálogo

3.1 *Cantiga Praiana*

<i>Cantiga Praiana</i>	
Autor do texto poético	Vicente de Carvalho
Forma	Estrófica com variantes
Tonalidade	Mi menor
Número de compassos	39
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Lento Expressivo
Dinâmica	Não consta
Âmbito da linha vocal	Si ₂ ao Mi ₄
Âmbito da escrita para piano	Lá ₁ ao Ré# ₆
Tipo de voz	Todas (especialmente barítonos e mezzos)

Quadro 1 – Dados sobre *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves

A primeira canção da coletânea foi composta em 1962, ano em que José Maria ingressa no curso de filosofia do *Studium Generale Dominicano* e chega a tornar-se frei⁴⁸. (Figura 3)



Figura 3 - José Maria Neves em 10 de fevereiro de 1962, dia de sua tomada de hábito. À esquerda, com seus familiares, à direita, com sua mãe. Fonte: CEREM, arquivos do compositor.

⁴⁸ NEVES, 2008, p. 369

É dedicada a Anna Jarmila Kutil (1947-?), cantora lírica austríaca (Figura 4). Assim como Marinella Stival e Marina Monarcha, para quem José Maria dedica *Impossível Carinho, Noite e Vitória*, Anna Jarmila participa do II Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro, em junho de 1965⁴⁹. Provavelmente, José Maria, recém-chegado ao Rio de Janeiro, assiste às provas do concurso e, posteriormente, dedica as canções, neste caso já compostas, às cantoras de que mais gostara.



Figura 4 - Sobre Anna Jarmila Kutil. Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1965. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13/03/2021

A julgar pelo comentário de Eurico Nogueira França⁵⁰ e apesar do repertório declarado ao *Jornal do Comércio*, Anna Jarmila é uma cantora jovem (conta à época 22 anos), iniciante e inexperiente, em que pese sua suposta classificação (contralto) e o fato de ter se apresentado no concurso após uma candidata com muito mais maturidade, como atesta a matéria do *Correio da Manhã* de 13 de junho de 1965. (Figura 5)

⁴⁹Jornal *Correio da Manhã*, edição 22138, de 8/6/65, 2º caderno, p. 2; disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=65392&url=http://memoria.bn.br/docreader#

⁵⁰ Eurico Nazaré Nogueira França (1913-1992). Crítico e musicólogo carioca. Formou-se em piano pela Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil em 1935. Nessa instituição, ganhou a medalha de ouro de piano, em 1937. Ingressou no curso de formação de professores de canto orfeônico da Universidade do Distrito Federal, formando-se em 1940. Nesse período já colaborava na *Revista Brasileira de Música*, da qual chegou a ser redator-responsável. Foi redator da Rádio MEC e de 1944 a 1974 foi redator e crítico de música dos jornais *Correio da Manhã* e *Última Hora* e da revista *Manchete*. Foi secretário-geral da Comissão de Música do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBCEC) do Ministério das Relações Exteriores. Foi membro da comissão artística e cultural do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e fundador e presidente da Sociedade Brasileira de Teatro e Música. Como musicólogo seus livros mais importantes são: *Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro* (1950), *Música do Brasil* (1951), *Do lado da música* (1955), *Memórias de Vera Janacópulos* (1959), as coletâneas *Matéria de Música I e II* (1967 e 1972), *Villa-Lobos: síntese crítica e biográfica* (1974) e *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara* (1979). Fonte: Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Baurico-nogueira-franca/>. Acesso em 15/05/2021.

MÚSICA

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Concurso Internacional de Canto

O II Concurso Internacional de Canto, organizado sob orientação da sra. Helena Oliveira, despertou, já na primeira eliminatória, quinta-feira à noite, no Municipal, maior curiosidade e interesse do que seria lícito esperar nessa fase em que se começa apenas a operar a seleção dos melhores candidatos. Como a qualidade dos concorrentes só tende a se homogeneizar à medida que as provas avançam, é natural que o público, por sua vez, só afua, em maior quantidade, a partir das semifinais, quando começam a pintar os possíveis vencedores. Mas a visão do Teatro, bem ornamentado de ouvintes, da platéia às localidades superiores, era festiva, já na primeira prova. Abriu-se o palco e viu-se todo o centro da cena ocupado pela mesa do júri, presidido pelo maestro Guillermo Espinosa, e que contou, nessa cerimônia, com a presença do conselheiro Vasco Mariz, chefe da Divisão Cultural do Itamarati, que fez o discurso de inauguração do prélio, quando aludiu às tradições históricas da vida musical brasileira, e ao significado relevante de um Concurso Internacional de Canto em uma cidade como o Rio, cujo povo — disse ele — talvez pelos mágicos influxos da natureza, tem extraordinária riqueza de musicalidade. E só em Nápoles, que é também sítio privilegiado pelas belezas naturais, fóra encontrar — disse o orador — um povo, como o nosso, tão propenso à música.

No palco, à direita do público, se agrupavam os candidatos, que desfilaram, em uma solenidade à qual não faltou certo requinte de elegância — as moças, com um mestre de cerimônias e, os rapazes, com uma dama.

Pelos aplausos com que o público saudava esses representantes de dezesseis países era evidente o desejo que alimentava de ouvi-los, o que principiou a ser feito, naquela noite, na segunda parte do programa, quando o júri — também composto de representantes de numerosos países — foi colocar-se na primeira fila dos balcões nobres.

Apenas cinco candidatos se apresentaram quinta-feira. Foi a primeira o so-

prano tcheco Ana Penaskova (solista da Ópera de Bratislava), que interpretou *Pietà Signore*, de Stradella, e ária de Liú do *Turandot*, de Puccini. É uma profissional de nível bastante alto, dotada de bonita voz, que sabe empregar com boa técnica e bom estilo. Já o jovem contralto austríaco Anna Jarmila Kutil, de presença atraente, que ouvimos depois, não tem nem o seu instrumento vocal convenientemente formado ainda.

Também a candidata que concluiu essa primeira eliminatória, uma italiana, aliás, de figura particularmente gentil, Marinella Slival, cantando *Cimarosa* e *Ponchielli*, parecia uma aluna, não apenas de canto, mas de colégio. Pode não saber cantar, mas que foi um encanto, desfilando — não resta dúvida. Mas antes tivemos dois brasileiros, que obtiveram classificação e a mereceram. O primeiro foi o baixo João Carlos Dittert, que cantou recitativo e ária do *Messias*, de Handel, e *Il Lacerato Spirito*, de Simon *Boccanegra*, de Verdi, valorizando essas páginas pela matéria incomum da sua voz e o acerto técnico-estilístico da interpretação, embora lhe fôsse proveitoso demonstrar maior fôlego ao se sucederem exaustivos vocalisos, como os que ele teve de enfrentar. A segunda foi o insinuante soprano Honorina Barra, que cantou *Divinités du Styx*, de Gluck, e a ária *Oh, mio Fernando*, de Donizetti, e que, ostentando predicados superiores de cantora, se encontra em plena fase evolutiva.

Hoje, domingo, encerra-se, à noite, no Municipal, a fase de provas eliminatórias do concurso, que prossegue amanhã e depois com as semifinais. Dia 16, às 21h, como de costume, será a prova final, com cinco candidatos.

A lista dos numerosos prêmios previstos, o maestro Guillermo Espinosa, presidente do júri, veio acrescentar mais duas valiosas recompensas: dois concertos no *Hall das Américas*, da União Pan-Americana, de Washington — um, para o candidato melhor classificado dos países americanos e, outro, para o candidato brasileiro melhor classificado, com o *cashê*, respectivamente, de quinhentos e duzentos dólares.

RECITAL ARNALDO ESTRELA

O Centro Cultural de Laranjeiras, dando início à série de concertos *Redentor*, em benefício da Igreja do mesmo nome, inaugura uma nova sala de concertos, a 21 de junho, segunda-feira, às 21h, na Rua das Laranjeiras, 519, com um recital do pianista Arnaldo Estrela.

Figura 5 - Sobre Anna Jarmila Kutil. Fonte: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1965.

Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22anna%20jarmila%20kutil%22&pagfis=65555. Acesso em 15/05/2021.

Os versos são de Vicente de Carvalho (1866 – 1924/ Figura 7). Na introdução de *Versos da Mocidade* (1909), o próprio Carvalho divide sua vida literária em duas fases distintas: a da mocidade, quando “a gramática portuguesa afigurava-se-lhe uma apertada tirania exercida ilegitimamente sobre o falar brasileiro (...) e a forma não passava de um pretexto à inspiração” (CARVALHO, 1917, p. ix), e a da maturidade, quando afirma não crer que existam “poetas da forma e poetas de outra espécie. Não sei de poeta digno desse título que valha por obra em estilo atamancado. (...) A perfeição da forma é uma necessidade, e a ambição de a realizar uma condição da capacidade criadora”. (*Ibidem*, pp. xii e xiii).



Figura 7 - Vicente de Carvalho (1866 – 1924). Fonte: Blog Conversa de Português. Disponível em <https://conversadeportugues.com.br/2011/07/vicente-de-carvalho/>. Acesso em 15/05/2021.

Prevalece a maturidade. Vicente de Carvalho é conhecido como poeta parnasiano ⁵¹, que Manuel Bandeira coloca ao lado de Alberto de Oliveira (1857-1937), Raimundo Correa (1859-1911) e Olavo Bilac (1865-1918). (BANDEIRA, 1951, p. 22). Ao comentar o prefácio de Euclides da Cunha (1866-1909) para *Poemas e Canções* (1908), Bosí observa que este

vê com clareza o traço definidor de Vicente: poeta naturalista; no caso, o adjetivo significa *naturista*. A visão do oceano, da mata e da montanha e o encanto pela beleza da mulher são traços comuns do romântico e do parnasiano. Vicente, enquanto fiel à última poética, pretende ser mais objetivo, mas nem sempre logra, no ato de compor, separar as puras sensações do fascínio propriamente espiritual que lhe inspira a aparência do mundo. Da fusão do sensorial e do emotivo nasce uma linguagem nova, rica em imagens da natureza e em ressonâncias psicológicas. O naturismo de Vicente está em

⁵¹ O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo florescem no Brasil em meados do sec. XIX, acompanhando transformações sócio-políticas importantes. Segundo Bosí, “o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. (...) A norma foi a expansão de uma ideologia que tomava aos evolucionistas as ideias gerais para demolir a tradição escolástica e o ecletismo de fundo romântico ainda vigente, e pedia à França ou aos Estados Unidos modelos de um regime democrático.(...) O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “lei naturais” que a ciência da época julgava ter codificado; ou se dirá *parnasiano*, na poesia, à medida que se esgotar no labor do verso tecnicamente perfeito. (BOSI, 2015, pp. 169 e 172)

pôr em relevo as primeiras, contrariamente ao que fariam ultrarromânticos e simbolistas. (BOSI, 2015, p. 232)

Esse retrato de Carvalho coincide com a descrição dada por Bandeira da poesia parnasiana brasileira. Segundo ele, a etiqueta de parnasiana suscita controvérsias desde os primeiros momentos, não só aqui como também na França, pois os poetas chamados parnasianos não se ajustam ao conceito de impassibilidade com que se define o vocábulo. O que combatem é, como afirma Leconte de Lisle no discurso de recepção na Academia Francesa, “o uso profissional e imoderado das lágrimas, que ofende o pudor dos sentimentos mais sagrados” ou, em relação aos românticos, a ausência não de sentimentalismo, “mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás”, que dará lugar a uma concepção mais realista das relações entre os dois sexos. O lirismo amoroso dos parnasianos é condicionado pelas mudanças sociais⁵², pela imposição de uma rígida disciplina de sobriedade e contiguidade em relação às imagens, pela clareza sintática e pelo conformismo à gramática portuguesa. (BANDEIRA, 1951, pp 17 a 20)

Exemplo acurado da poética parnasiana de Vicente de Carvalho, em sua combinação do sensorial com o emotivo dentro do rigor da forma, as *Cantigas Praianas*, num total de oito, foram publicadas em *Poemas e Canções*⁵³. A escolhida por José Maria é a primeira.

Cantiga Praiana I

v1 *Ouves acazo (sic) quando entardece*
 v2 *Vago murmúrio que vem do mar,*
 v3 *Vago murmúrio que mais parece*
 v4 *Voz de uma prece*
 v5 *Morrendo no ar?*⁵⁴

v6 *Beijando a areia, batendo as fráguas*⁵⁵,
 v7 *Choram as ondas; choram em vão:*
 v8 *O inútil choro das tristes águas*
 v9 *Enche de máguas*
 v10 *A solidão*⁵⁶...

v11 *Duvidas que haja clamor no mundo*
 v12 *Mais vão, mais triste que esse clamor?*
 v13 *Ouve que vozes de moribundo*
 v14 *Sobem do fundo*
 v15 *Do meu amor.*

⁵² extinção da escravidão e do tipo da *sinhá*, musa inspiradora do lirismo romântico, bem como das características da *moça brasileira*;

⁵³ *Poema e Canções*, 1917, 3ª ed., editora “O Pensamento”, p. 115

⁵⁴ Na canção: *no mar*

⁵⁵ Fornalha, forja. [Figurado] Fogo vivo, fogueira. [Figurado] Ardor, calor intenso, amargura. Na canção: *fragas*.

⁵⁶ Na canção: *meu coração*.

O conceito bakhtiniano de *poesia em sentido estrito*, ou se preferirmos, o “extremo poético” a que se refere Tezza, está aqui bem exemplificado, especialmente no que se refere às peculiaridades formais que centralizam e afastam o discurso poético, particularmente na estética parnasiana⁵⁷, da linguagem comum, a começar pela composição visual (TEZZA, 2018, P.205). *Cantiga Praiana I* constitui-se, apesar da divisão gráfica dos dois últimos segmentos, de três estrofes de quatro versos regulares eneassílabos, com rimas consoantes⁵⁸ e internas⁵⁹ e uso constante do encadeamento ou, em francês, *enjambement*, presente entre o 1º e 2º e o 3º e 4º versos de todas as estrofes. O ideal parnasiano da descrição da natureza e da impessoalidade combinam-se belamente nas duas primeiras estrofes por meio das figuras de similaridade: no 1º verso, a comparação do som que vem do mar com o som de uma oração que se perde no vento, indistinta, como que dita por ninguém; no 2º, a associação de verbos de ação (beijar, bater, chorar) às águas, em atitudes conflitantes (primeiro, acariciam, em seguida, agridem, e então choram, inutilmente). Nesse mesmo verso, a carícia do beijo e os golpes da forja dados à areia, mas que enchem de mágoas a solidão, como se essa se personificasse e a tudo assistisse em silêncio. No 3º verso, entretanto, o discurso deixa de ser impessoal. Ao indagar se existe lamento mais vazio e triste que o movimento incessante e imutável das ondas na praia, o poeta não deseja de fato uma resposta, mas apenas dizer do seu amor que, embora agonizante, causa uma dor real, a *sua* dor.

Talvez por essa inesperada personalização do discurso na 3ª estrofe, José Maria tenha escolhido transcrever *Cantiga Praiana I* na forma de uma *Canção Estrófica com Variantes*⁶⁰ (KÜHN, 1987, p. 166-7) ou de uma *Pequena Forma Binária*⁶¹ (CAPLIN, 2013,p.238). (Figuras 8 e 9)

⁵⁷ Segundo Bosi, “o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo”. (2015, p.220)

⁵⁸ 1ª estrofe: entardece/parece; mar/ar; 2ª estrofe: fráguas/águas; vão/solidão; 3ª estrofe: mundo/moribundo

⁵⁹ 1ª estrofe: parece/prece; 2ª estrofe: águas/máguas; 3ª estrofe: moribundo/fundo

⁶⁰ *variiertes Strophelied* - Kühn, 1987,p.166-7; tradução nossa

⁶¹ CAPLIN, 2013, p.238. Características da pequena forma binária: nunca tem uma recapitulação literal; ausência de uma parte contrastante; as frases terminam com uma meia cadência (na dominante da tonalidade; V grau), como é o caso de todas frases da canção. Somente a última conclui com uma cadência autêntica perfeita (V-i); o início da segunda parte tem relação com o início, mas nunca é igual. Na análise de uma peça que apresenta as características da *pequena forma binária* não se usa as letras A e B ou A e A' para indicar cada trecho. Usa-se Parte 1 (início) e Parte 2 (conclusão). As duas partes da forma binária têm funções formais menos definidas do que a forma ternária. O uso das letras A e B poderiam sugerir que a peça tem uma primeira parte expositiva seguida de outra contrastante. As letras A e A' indicariam uma exposição seguida de uma reprise ou recapitulação. A *Cantiga Praiana* de José Maria Neves traz um tema que volta sempre de uma forma um pouco diferente; nunca se repete exatamente igual (se não considerarmos o ritornelo da primeira página).

1. CANTIGA PRAIANA

Poema de Vicente de Carvalho

para Anna Jarmilla Kutil

Lento Expressivo

2 (Muito ligado sempre)

4 pp

Qu - ves Bai - jan - de a -

ca - so quan - do en - tar - de - ce va - go mur - mi - rio que
rei - a, ba - tan - do as fra - gas cho - ran - as em das

vem do mar? Va - go, mur - mi - rio que mais pa -
choram em vão Oi - tu - til çô - re das tristes

ra - ce voz de uma pro - ce mor - reu - do vo mar?
á - guas en - çô da çô - ças pau

Figura 8 - Cantiga Praiana, de José Maria Neves, p. 1. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

co - ra - ção Du - vi - das que ba - ja cla - mor no

mar - do mais vão, mais tris - te que es - te cla - mor?

Ou - ve que vo - zes da mari - bu - do so - brem do

fuz - do do meu a - mor!

The musical score is written in a system of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The music is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the vocal line, and the piano accompaniment includes chord symbols and fingering indications.

Figura 9 - *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, p. 2. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Em resposta à esta conduta “observativo-descritiva” do poeta, as duas primeiras estrofes recebem na canção a mesma melodia na voz e o mesmo acompanhamento no piano. (Figura 10)

1. CANTIGA PRAIANA Poema de
Vicente de Carvalho

para Anna Jarmilla Kutil

Lento Expressivo

2 (Muito ligado sempre)

5 Ou - ves - Bai - jan - de - a -

10 ca - so quan - do entar - de - e ba - tão - de - as fra - gas va - go mur - mú - rio que rei - a, ba - tão - de - as fra - gas e - ran - ças as das

15 vem do mar? Va - go mur - mú - rio que mais pa - choram em vão? Oi - gu - til e - ran - ças as das tristes

20 re - ce voz de uma pre - ce mor - reo - do do a - guas en - che do mar? mar? mar?

Figura 10 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, duas primeiras estrofes, c. 5 a 20. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Ao transformar seu enunciado - colocando-se no ambiente que descreve e falando de si -, o poeta incita uma mudança também no discurso musical, dada por José Maria principalmente na forma da melodia diversa - com intervalos mais amplos e a voz na região média-aguda (compassos 21 e 23, 30 e 32 e 34 a 37) - e de mudanças sutis no acompanhamento - como as bordaduras não mais em 3^{as} -, mas em acordes de três sons entre os compassos 30 e 31 e 35 e 37. (Figura 11)

The image shows a handwritten musical score for the song "Cantiga Praiana" by José Maria Neves. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score is annotated with yellow and blue highlights. Yellow highlights are on the vocal line for measures 23, 29-30, 34-35, and 37. Blue highlights are on the piano accompaniment for measures 30-31 and 35-37, indicating triads.

Measures 19-23: *co-ra-ção Du-vi-das que ba-ja cla-mor no*

Measures 24-28: *rug-de mais vãc, mais tris-te que es-te cla-mor?*

Measures 29-33: *Du-ve que vo-zes de mari-bud-do só-bem do*

Measures 34-37: *,fug-do do meu a-mor!*

Figura 11 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, c. 21 e 22 e 23 a 37, voz na região média-aguda e bordaduras em acordes de três sons. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Outras características do discurso musical reafirmam o caráter melancólico e desolado do poema. A introdução de 4 compassos anuncia um entardecer sombrio para a entrada do canto no 5º compasso, que permanece até o 20º sugestivamente na região grave da voz. A indicação de andamento – *Lento expressivo* – permanece a mesma do início ao fim. (Figura 12)

Figura 12 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, introdução, c. 1 a 4. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Embora não module para outras tonalidades, a finalização das frases musicais nos compassos 12, 20 e 28 na dominante, em meia cadência, provoca tensões que só se resolvem na cadência autêntica perfeita do último compasso. (Figura 13)

Figura 13 - Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, meias cadências, c. 12, 20 e 28. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Tais escolhas musicais parecem antecipar a mudança no discurso do poeta: meias cadências aparecem onde a fala é impessoal e descritiva, mas, ao não se resolverem, deixam no ar uma expectativa por algo mais, que é revelado na cadência autêntica perfeita (compassos 35 e 36), quando no texto o poeta fala de si. (Figura 14)

Figura 14 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, cadência autêntica perfeita, c. 35 a 37. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A sutil melodia cromática na linha do tenor na parte do piano, presente em toda a canção, gera tensão harmônica como uma dissonância adicionada ao acorde e não como um elemento essencial na sua formação. Esse contracanto dialoga constantemente com a melodia da voz, conferindo grande expressividade à obra e insinuando o *vago murmúrio que vem do mar* a que se refere o poeta. Nesse mesmo sentido, os padrões rítmicos do piano, como o sincopado na mão esquerda e as bordaduras na mão direita, presentes em toda a canção, sugerem o movimento regular das ondas. (Figura 15)

- Melodia cromática na linha do tenor e ritmo sincopado na mão esquerda
- Bordaduras na mão direita

Figura 15 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, movimento cromático e padrões rítmicos, c. 5 a 12. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Para a 3ª estrofe, embora permaneçam a harmonia e os padrões rítmicos do piano, mudanças significativas acontecem no canto: a melodia é “transposta” para a região média aguda da voz, abalizando a mudança no discurso do poeta através de uma maior dramaticidade, reforçada especialmente em certas palavras: *clamor*, nos compassos 22 e 23 por meio do salto de 5ª justa, e nos compassos 27 e 28 pelo salto de 8ª para a região grave da voz... (Figuras 16)

23

Du - vi - das que ba - ja cla - mor

28

mais lris - te que es - te cla - mor ?

Figura 16 - Trechos da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, canto na região média-aguda e palavras em destaque, c. 22 e 23 e 27 e 28. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

...*moribundo*, por meio da melodia ascendente que reforça o 13º verso e do acorde de dominante alterada - Si com a 3ª (Ré#) no baixo, com a 5ª diminuta (Fá bequadro), 9ª maior (Dó#) e 13ª (Sol) - vozes de um amor não correspondido, que não se realiza; (Figura 17)

33

Du - ve que vo - zes da mori - bun - do so - ber - do

Figura 17 – Trecho da canção *Cantiga Praiana* de José Maria Neves, destaque na palavra *moribundo* e acorde de 5º grau, c. 31 e 32. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

...e principalmente *amor*, palavra-chave e última do poema, uma vez que tudo que é dito antes (a descrição teoricamente objetiva e impessoal da natureza) transforma-se num pretexto para que o poeta dê voz a seus sentimentos. Os compassos 35 - com a dominante Si

maior - e 36 - com a tônica com a fundamental no baixo e o dobramento da fundamental com o soprano solista – ratificam o texto concluindo a frase com uma cadência autêntica perfeita. (Figura 18)



Figura 18 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, destaque na palavra *amor* e cadência autêntica perfeita, c. 35 e 36. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O compasso 37 reafirma musicalmente a intensão do poeta, prolongando o final que poderia ter sido no compasso 36 por meio de um condensado sonoro da melodia cromática do tenor do piano nos dois últimos arpejos: Lá menor invertido, nota mais aguda Dó, com o acorde de Mi menor com a 7ª, nota mais aguda Ré e no compasso 37, Lá Maior na segunda inversão, nota mais aguda Dó# com o acorde de Sol com a 5ª aumentada, nota mais aguda Ré#. Essas 4 notas tão presentes no tenor durante toda peça estão reunidas nestes dois últimos acordes, fundindo as vozes da natureza, do poeta e do compositor. (Figura 19)

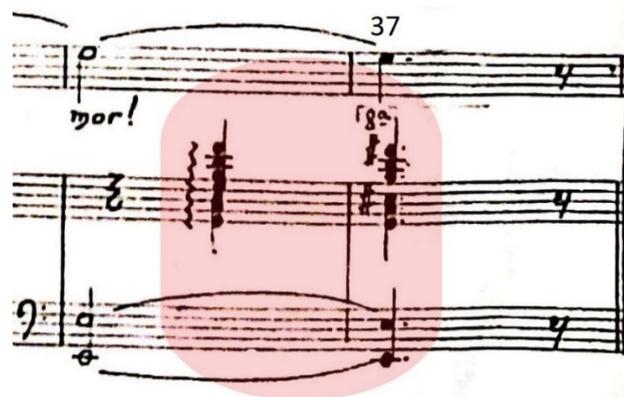


Figura 19 – Trecho da canção *Cantiga Praiana*, de José Maria Neves, dois últimos acordes, c. 36 e 37. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Nesta primeira canção, José Maria dialoga com uma matéria cara a poetas e compositores: o mar e seus contextos. Josué Montello (1917-2006), ao comentar sobre as flagrantes semelhanças entre a poesia de Manuel Bandeira e a de Vicente de Carvalho, refere-se, entre tantas outras, à identidade de inspiração e cita então o mar, cuja constância nos versos

de Carvalho, homem do litoral, e Bandeira, nascido no Recife, faz de ambos seus grandes poetas⁶².

Esse mesmo poema de Carvalho é texto para *Quando Entardece*, de Osvaldo Lacerda (1927-2011), para a segunda *Cantiga Praiana* de Sophia Mello Oliveira (1897-1980), as outras são I. *Do que sofro sem queixar-me* e III. *Vida, que és o dia de hoje*, e para as *Cantigas Praianas* de Felix de Otero (1868-1946), Nilson Lombardi (1926-2008) e Laura Onofre de Figueiredo (1908-?). Sua *Cantiga Praiana II* inspira Ernani Braga (1898-1948) em *É tão pouco o que desejo*.

Outros exemplos de canções que compartilham uma mesma temática e mesmo texto são a *Canção do Mar*, de Lorenzo Fernández (1897-1948) e a *Cantiga*, de Kilza Setti (1932-), texto de Manuel Bandeira; a *Jangada*, de Helza Camêu (1903-1995) e a de Oswaldo de Souza (1904-1995), texto de Edyla Mangabeira (1915-1999); a *Ismália*, de Arthur Iberê Lemos (1901-1967), para quarteto de cordas, e a de Carmen Vasconcellos (1918-2001), texto de Alphonsus de Guimarães (1870-1921).

O universo praiano está presente ainda em *A Jangada* (1920), primeira e significativa obra bem brasileira de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Juvenal Galeno (1838-1931); *Veleiros e Manhã na Praia* (1946), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), textos de Dora Vasconcellos (1910-1973) e Carlos de Sá; *Sereia do Mar* e *Gaivota*, de Babi de Oliveira (1908-1993), textos de Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989) e Alma Cunha de Miranda (1928-1981); *Versos escritos na areia* e *Canção Praiana*, de Marcello Tupynambá (1889-1953), textos de Homero Prates (1890-1957) e Philemon Assumpção; *Sereia do Mar, Praieira* e *Destino de Areia*, de Oswaldo de Souza; *Valsinha do Marajó*, de Waldemar Henrique (1905-1995) e Paulo Waldemar Falcão; *Amor em Lágrimas* e *Acalanto da Rosa*, de Cláudio Santoro (1919-1989) e Vinícius de Moraes (1913-1980); *Toada da Canoa* e *Vela Morena*, de Altino Pimenta (1921-2003); *Eu ia Nadá*, de César Guerra-Peixe (1914-1993), texto do folclore do Recife; *Peixes de Prata*, de Gilberto Mendes (1922-2016) e Antonieta Dias de Moraes (1919-1999); *Praiana e Três Cantigas de Beiramar*, de Marlos Nobre (1939-), entre tantas outras⁶³.

Dessa forma, considerando-se a composição de um repertório, as possibilidades dialógicas são inúmeras. Em relação à performance da canção, propomos uma interpretação que valorize a dicção, aproveitando a tessitura em que é escrita, e o fraseado e a dinâmica, enriquecendo as repetições melódicas e harmônicas. É importante que se faça o crescendo

⁶² MONTELLO, Josué. *Uma afinidade de Manuel Bandeira: Vicente de Carvalho*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

⁶³ Fonte: Acervo Hermelindo Castello Branco.

marcado para o piano nos quatro primeiros compassos e que se mantenha a fluência nas bordaduras da mão direita: o crescendo cria o ambiente para a entrada do canto e a fluência nas bordaduras, além de auxiliar o cantor na condução da frase, traduz na performance o movimento das ondas e a inquietação latente do *eu lírico* presente nos versos. A observação da indicação de andamento – Lento expressivo – associada a uma dinâmica em mezzo piano nas duas primeiras estrofes concretiza melhor, a nosso ver, o caráter melancólico do poema. Um ralentando ao fim da cada estrofe, além de favorecer a respiração, traz um melhor acabamento musical a cada uma e ajuda a retomar o andamento nas transições, como que renovando a tristeza implícita nas palavras. Para a terceira estrofe, parte B da canção, a ampliação dessa dinâmica para mezzo forte irá refletir a mudança no texto e na música, tomando o cuidado, entretanto, em suavizar as notas agudas nos saltos de 4ª e 5ª nas palavras *duvidas*, *clamor*, *moribundo* e especialmente *amor*, ao final, para não carregar dramaticamente a singela beleza da canção. Por fim, levando em conta o comentário de Eurico Nogueira França sobre a voz da cantora para quem José Maria dedica *Cantiga Praiana*, sugerimos uma sonoridade não-dramática, com uma “colocação” que faça lembrar uma canção popular.

3.2 *Impossível Carinho*: um poema, duas canções

<i>Impossível Carinho</i>	
Autor do texto poético	Manuel Bandeira
Forma	Pequena Forma Binária (AB)
Tonalidade	Mi menor
Número de compassos	33
Fórmula de compasso	2/4, 12/8 e 3/4
Andamento	Lentamente
Dinâmica	piano e mezzo piano
Âmbito da linha vocal	Ré# ₃ ao Ré# ₄
Âmbito da escrita para piano	Ré# ₁ ao Dó# ₅
Tipo de voz	Todas

Quadro 2 - Dados de *Impossível Carinho*, de José Maria Neves

É prática comum no universo criativo da Canção Artística a utilização de um mesmo texto poético por diferentes compositores. Consideramos aqui, obviamente, não apenas a canção de câmara brasileira, mas as canções em qualquer idioma e de quaisquer estilos musicais

inseridas na tradição da música ocidental de concerto. Como exemplo podemos citar as leituras de Felix Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert e Hugo Wolf para o poema *Suleika* de Johann Wolfgang von Goethe; ou as de Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri e Kilza Setti para o poema *Cantiga*, de Manuel Bandeira. Assim como nas traduções interlinguísticas de um mesmo poema, essa prática criativa gera, a cada nova leitura, um texto novo que, como afirma Flávio Barbeitas em relação à transcrição musical de um instrumento para outro, “coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito da criação” (BARBEITAS, 2000, P.95). Por outro lado, como observa Dutra ao comparar as composições de Helza Camêu e José Siqueira para o poema *Madrigal*, também, de Bandeira, “a comparação, que antepõe duas obras diversas através de um aspecto comum – o poema – exige do analista a construção interpretativa daqueles ‘múltiplos e importantes atalhos’ que permitirão o diálogo entre as obras e assim, a revelação de seus traços semânticos” (DUTRA, 2009, p.153).

Impossível Carinho, segunda canção da coletânea, é uma das duas com texto de Manuel Bandeira. Datada de 1961 é, cronologicamente, a primeira canção, tendo sido composta à época dos estudos secundários de José Maria na *Escola Apostólica de São Domingos* em Juiz de Fora, quando ele contava apenas 18 anos (Figura 20). É dedicada posteriormente a Marinella Stival (1940-?), cantora lírica italiana que participa do II Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro em junho de 1965, assim como Anna Jarmila Kutil e Marina Monarcha, para quem José Maria dedica *Cantiga Praiana*, *Noite* e *Vitória*, respectivamente. (Figura 21)



Figura 20 - Coral Pequenos Cantores de São Domingos, Juiz de Fora, 1961. Fonte: CEREM, arquivo do compositor.



Marinella Stival
(Itália)

MARINELA STIVAL —
(Mezzo-Soprano) — Nasceu em Veneza em 18 de junho de 1940. — Iniciou os estudos com a professora Antonietta Paolucci, mais tarde com Helena Orlandi e Maria Uglick. Estudou também com a Sra. Santiago Albency e com o Maestro Oreste Sinatra. Tem se apresentado em inúmeros recitais e do seu repertório constam: "Il Tabano" de G. Puccini, "II Barbiere di Siviglia" de G. Rossini, "La Valleria Rusticana" de P. Marcagnì, "Maria Tudor" de A. C. Gomes etc.

Figura 21 - Sobre Marinella Stival. Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 de Junho de 1965. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13/03/2021

Destacamos abaixo o comentário de Eurico Nogueira França sobre Marinella Stival, na edição de 13 de junho de 1965 do *Correio da Manhã*, após sua apresentação no primeiro dia de provas no concurso. (Figura 22)

MÚSICA
EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Concurso Internacional de Canto

O II Concurso Internacional de Canto, organizado sob orientação da sra. Helena Oliveira, despertou, já na primeira eliminatória, quinta-feira à noite, no Municipal, maior curiosidade e interesse do que seria lícito esperar nessa fase em que se começa apenas a operar a seleção dos melhores candidatos. Como a qualidade dos concorrentes só tende a se homogeneizar à medida que as provas avançam, é natural que o público, por sua vez, só afua, em maior quantidade, a partir das semifinais, quando começam a pintar os possíveis vencedores. Mas a visão do Teatro, bem ornamentado de ouvintes, da platéia às localidades superiores, era festiva, já na primeira prova. Abriu-se o palco e viu-se todo o centro da cena ocupado pela mesa do júri, presidido pelo maestro Guillermo Espinosa, e que contou, nessa cerimônia, com a presença do conselheiro Vasco Mariz, chefe da Divisão Cultural do Hamarati, que fez o discurso de inauguração do prêmio, quando aludiu às tradições históricas da vida musical brasileira, e ao significado relevante de um Concurso Internacional de Canto em uma cidade como o Rio, cujo povo — disse ele — talvez pelos mágicos influxos da natureza, tem extraordinária riqueza de musicalidade. E só em Nápoles, que é também sítio privilegiado pelas belezas naturais, fóra encontrar — disse o orador — um povo, como o nosso, tão propenso à música.

No palco, à direita do público, se agrupavam os candidatos, que desfilaram, em uma solenidade à qual não faltou certo requinte de elegância — as moças, com um mestre de cerimônias e, os rapazes, com uma dama.

Pelos aplausos com que o público saudava esses representantes de dezesseis países era evidente o desejo que alimentava de ouvi-los, o que principiou a ser feito, naquela noite, na segunda parte do programa, quando o júri — também composto de representantes de numerosos países — foi colocar-se na primeira fila dos balcões nobres.

Apenas cinco candidatos se apresentaram quinta-feira. Foi a primeira o soprano tcheco Ana Penaskova (solista da Ópera de Bratislava), que interpretou *Pietà Signore*, de Stradella, e ária de *Lid do Turandot*, de Puccini. É uma profissional de nível bastante alto, dotada de bonita voz, que sabe empregar com boa técnica e bom estilo. Já o jovem contralto austríaco Anna Jarmila Kutil, de presença atraente, que ouvimos depois, não tem nem o seu instrumento vocal convenientemente formado ainda.

Também a candidata que concluiu essa primeira eliminatória, uma italiana, aliás, de figura particularmente gentil, Marinella Stival, cantando *Cimara* e *Ponchielli*, parecia uma aluna, não apenas de canto, mas de colégio. Pode não saber cantar, mas que foi um encanto, desfilando — não resta dúvida. Mas antes tivemos dois brasileiros, que obtiveram classificação e a mereceram. O primeiro foi o baixo João Carlos Dittert, que cantou recitativo e ária do *Messias*, de Handel, e *Il Lacerato Spirito*, de Simon Boccanegra, de Verdi, valorizando essas páginas pela matéria incomum da sua voz e o acerto técnico-estilístico da interpretação, embora lhe fôsse proveitoso demonstrar maior fôlego ao se sucederem exaustivos vocalismos, como os que ele teve de enfrentar. A segunda foi o insinuante soprano Honorina Barra, que cantou *Divites do Styx*, de Gluck, e a ária *Oh, mio Fernando*, de Donizetti, e que, atendendo predicados superiores de cantora, se encontra em plena fase evolutiva.

Hoje, domingo, encerra-se, à noite, no Municipal, a fase de provas eliminatórias do concurso, que prossegue amanhã e depois com as semifinais. Dia 16, às 21h, como de costume, será a prova final, com cinco candidatos.

A lista dos numerosos prêmios previstos, o maestro Guillermo Espinosa, presidente do júri, veio acrescentar mais duas valiosas recompensas: dois concertos no *Hall das Américas*, da União Pan-Americana, de Washington — um, para o candidato melhor classificado dos países americanos e, outro, para o candidato brasileiro melhor classificado, com o cachê, respectivamente, de quinhentos e duzentos dólares.

RECITAL ARNALDO ESTRÉLA

O Centro Cultural de Laranjeiras, dando início à série de concertos *Redentor*, em benefício da Igreja do mesmo nome, inaugura uma nova sala de concertos, a 21 de junho, segunda-feira, às 21h, na Rua das Laranjeiras, 519, com um recital do pianista Arnaldo Estréla.

Figura 22- Eurico Nogueira França sobre Marinella Stival. Fonte: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 de junho de 1965. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22anna%20jarmila%20kutil%22&pagfis=65555. Acesso em 15/05/2021.

Desses anos de secundarista, encontramos no CEREM, além do *Impossível Carinho*, manuscritos de outras composições de José Maria Neves que testemunham, por um lado, um interesse pessoal pela composição, e por outro, os reflexos, em seu discurso musical, das condições específicas e das finalidades do ambiente social no qual estava inserido, nos moldes descritos por Bahktin em *Os Gêneros do Discurso*⁶⁴: José Maria compõe nessa época, ao que parece, a partir do que vivenciara e aprendera nas três instituições onde recebera, até então, sua formação musical e, pelo menos em parte, a partir das demandas do coro de meninos da *Escola de São Domingos*. *Impossível Carinho* revela uma interpretação bastante peculiar do poema de Bandeira, além de permitir traçar uma possível evolução no estilo composicional de José Maria, por ser cronologicamente a primeira canção. Colocaremos em diálogo duas leituras de *O Impossível Carinho*: a de José Maria Neves e a de Camargo Guarnieri em sua composição também para canto e piano de 1930.

O Impossível Carinho é um dos 38 poemas que compõem *Libertinagem*, quarto livro de Manuel Bandeira, publicado em 1930 e considerado o primeiro livro inteiramente modernista do autor. Para melhor compreendermos como Camargo Guarnieri e José Maria Neves traduziram este poema em música, apresentamos um breve comentário a seu respeito, tendo em vista as palavras de Antônio Cândido, que entende a análise do poema

como uma operação feita em duas etapas virtuais: comentário e interpretação, ou comentário analítico e análise interpretativa – intimamente ligados, mas que se podem dissociar. Fique claro que não há comentário válido sem interpretação; e que pode haver interpretação válida sem comentário (CÂNDIDO, 2006, p.25).

Utilizaremos como parâmetros alguns dos critérios propostos por Norma Goldstein em *Versos, sons e Ritmos* (2000), considerando as observações da autora quanto à particularidade e especificidade de cada criação de arte e quanto à plurissignificação do texto literário. Eis o poema:

v₁ *Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo*
v₂ *Quero apenas contar-te apenas a minha ternura*
v₃ *Ah se em troca de tanta felicidade que me dás*
v₄ *Eu te pudesse repor*
v₅ *- Eu soubesse repor -*

⁶⁴ “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. (...) O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAHKTIN, 2018, p.261-2).”

v6 *No coração despedaçado*
v7 *As mais puras alegrias de tua infância!*⁶⁵

O Impossível Carinho exemplifica admiravelmente a estética modernista e o que Tezza descreve, a partir do pensamento de Bakhtin, como “contaminação prosaica” do discurso poético: o reflexo na poesia de uma época que valoriza as linguagens alheias e na qual a centralização do estilo poético em sentido estrito não encontra recepção nem ressonância (TEZZA, 2018, p. 207). Prosaização tanto no plano formal (com sua estrofe única de sete versos livres, onde os termos são sintaticamente dispostos quase que totalmente em ordem direta, como na linguagem falada, e sem rimas) quanto na temática (versa sobre o amor, o carinho, a gratidão) e na orientação dialógica do discurso: o *eu lírico* fala de si, daquilo que gostaria de expressar: não os seus anseios, mas seu carinho e gratidão (1º e 2º versos). Sua fala, porém, é ocupada pela voz do *outro*, não apenas como a pessoa para quem seu discurso se dirige, mas como alguém que, através de uma interação viva, moldou a sua fala anteriormente. Ao revelar seu dilema (a impossibilidade de (1) retribuir o afeto recebido ou (2) consolar a pessoa amada que sofre) e desconsolo (não poder, não saber ou não ser capaz de retribuir por *tanta felicidade* que lhe é dada, 3º ao 5º verso) o *eu lírico* espera uma resposta que diminua, talvez, sua culpa por permitir que a pessoa amada tenha o *coração despedaçado* (6º verso). Ou, numa outra interpretação, tratar-se-ia aqui de uma dor para a qual não há consolo possível, como para uma perda irreparável devida a uma separação definitiva ou pela própria morte, o que, em ambas as leituras, tornaria o *carinho* tão *impossível* quanto trazer de volta *as alegrias da infância*. Essa ambiguidade de sentido parece ser reforçada pelo longo encadeamento - *enjambement* – entre o 4º e o 7º versos.

Feitas as considerações acerca de possíveis interpretações semânticas do texto poético, voltamos nossa atenção à estrutura formal das canções, a começar pelas dimensões: 33 compassos em José Maria e 54 em Guarnieri. Os andamentos também diferem: *Lentamente* em José Maria, *Ponteando M^o ♩ = 100* em Guarnieri; andamentos bastante contrastantes. Na sequência, verificam-se outras diferenças marcantes: José Maria escreve uma introdução de oito compassos em 2/4, em *Mi menor* (Figura 23). Embora soe homofônica, é uma escrita a quatro vozes e sugere uma atmosfera de melancolia nas quatro frases curtas e aparentemente repetitivas.

⁶⁵ BANDEIRA, M. *Libertinagem e Estrela da manhã*. Madrid: Ed. Universiad de Costa Rica, 1998, p. 50.

1 Lento 3 5 7 9

2 4 p Ligado sempre

Figura 23 – Trecho da canção *Impossível Carinho* de José Maria Neves. Introdução, c.1 a 9. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Guarnieri, por sua vez, inicia a canção com uma escrita contrapontística a duas vozes ao longo dos 13 primeiros compassos, alternando a métrica entre 4/4, 3/4, 6/4 e 5/4 (Figura 24); a linguagem não é atonal, entretanto a presença insistente de cromatismos e acidentes resulta em uma linguagem harmônica na qual centros tonais cambiantes não permitem a fixação em uma tonalidade predominante. Além disso, considerando-se as dimensões e o formato desse trecho no conjunto da composição, poderíamos considerá-lo não apenas como uma introdução, mas poderia mesmo ser compreendido como uma seção, uma unidade em si, com características próprias e independentes da voz e do texto.

Ponteando Mº J-100 I

1 3 5 7 9 11 13

apressando cedendo em tempo

apressando f cedendo

Figura 24 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Introdução, c.1 a 13. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

No tratamento dado ao 1º verso, ambos os compositores iniciam a frase musical em anacruse, fazendo coincidir, dessa forma, o tempo forte do compasso com a sílaba tônica da palavra *escuta*. A partir deste ponto, fazem escolhas diversas: na palavra *desejo*, ao final do verso e da frase musical, José Maria opta por um movimento descendente em graus conjuntos para a região grave da voz (Figura 25), enquanto Guarnieri decide por um salto de 6ª menor ascendente para a região aguda da voz (Figura 26). Para além da dificuldade técnica que se impõe, a escolha de Guarnieri parece evidenciar uma contradição em relação ao texto: o *eu lírico* afirma não querer falar do seu desejo, mas a frase musical coloca esse desejo em destaque, dando-lhe mais importância do que o verso poderia sugerir.

Figura 25 – Trecho da canção *Impossível Carinho*, de José Maria Neves. Primeiro verso, c. 9 a 14. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 26 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Primeiro verso, c.13 a 18. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

Situação semelhante parece ocorrer no verso seguinte. Ao final desse verso e da frase musical referente, na palavra *ternura*, a escolha dos intervalos e o uso da harmonia trazem repouso na leitura de José Maria (Figura 27) e tensão na de Guarnieri (Figura 28). Ao falar de sua ternura, o *eu lírico* em José Maria parece querer expressar sua gratidão, consolar ou acalmar a pessoa amada; ao criar maior tensão harmônica, Guarnieri, ao contrário, parece sugerir que o

que ele, *eu lírico*, deseja de fato é expressar sua angústia, seu desconsolo, sentimentos já sugeridos naqueles 13 primeiros compassos referidos anteriormente.

Handwritten musical score for the second verse of 'Impossível Carinho' by José Maria Neves. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: 'quero a - pe - nas con - tar - la a mi - nha ter - ra.' The measures are numbered 15, 16, 17, and 18. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Figura 27 – Trecho da canção *Impossível Carinho*, de José Maria Neves. Segundo verso, c.15 a 18. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Printed musical score for the second verse of 'O Impossível Carinho' by Camargo Guarnieri. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: 'Quero a - pe - nas con - tar a mi - nha ter - ra.' The measures are numbered 19, 20, and 21. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and articulation marks like 'y' and '3'.

Figura 28 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Segundo verso, c.18 a 21. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

As diferenças se acentuam a partir do 3º verso. A mudança de compasso (12/8), modificando subitamente a métrica musical, e a modulação inesperada em José Maria criam nova atmosfera; o ritmo de dança e o acompanhamento do piano, com poucas notas e ambas as mãos na clave de sol, trazem leveza à obra e conduzem o canto de tal forma que as palavras finais do verso – *que me dás* – recebem maior destaque (Figura 29). Em Guarnieri, a angústia inicial é reforçada com a voz na região aguda e pelo ritmo sincopado na voz e no piano no trecho *ah se em troca*, que surge como uma continuação do verso anterior, quase sem interrupção (Figura 30).

Figura 29 – Trecho da canção *Impossível Carinho*, de José Maria Neves. Terceiro verso, c.19 a 21. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 30 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Terceiro verso, c.22- 26. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

Para o 4º, 5º e 6º versos há novamente escolhas distintas. Com a alternância entre um compasso 2/4 e outro 3/4, José Maria cria uma separação maior entre os dois versos, como se o *eu lírico* procurasse a melhor palavra (se eu *pudesse* repor, se eu *soubesse* repor) e introduz o próximo verso (*no coração despedaçado*) com uma única nota do piano e a frase do canto em movimento ascendente (Figura 31).

Figura 31 – Trecho da canção *Impossível Carinho*, de José Maria Neves. Quarto, quinto e sexto versos, c. 22 a 29. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Esses versos guardam a principal constatação do poema: o desejo e ao mesmo tempo a impossibilidade de confortar a pessoa amada. Nesse trecho, Guarnieri mantém o compasso 2/4 e une esses dois versos num grande arco musical de sete compassos em movimento ascendente, preparando a próxima frase e o próximo verso – *no coração despedaçado* - no mesmo caráter angustiado. Além de insistir com o uso da voz na região aguda, Guarnieri acentua cada sílaba e escreve intervalos marcantes (7ª diminuta descendente e 5ª diminuta ascendente) para alcançar o ápice da seção B, iniciada com o 1º verso (Figura 32).

Figura 32 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Quarto, quinto e sexto versos, c.27-36. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

Com o último verso (v7), José Maria termina a canção surpreendentemente em tonalidade maior, com a voz na região aguda e trazendo, por meio do uso inteligente de recursos musicais simples, um quê de esperança, como se alegrias da infância, ainda que só na lembrança, estivessem de volta e o carinho, ao contrário do título, fosse de alguma forma possível (Figura 33).

Figura 33 – Trecho da canção *Impossível Carinho*, de José Maria Neves. Último verso, c.29 a 33. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

De maneira diversa, Guarnieri encerra com esse verso a seção B da canção e inicia uma 3ª seção (seção C), na qual retoma quase que integralmente o mesmo contraponto da seção A e a ele sobrepõe as duas primeiras frases do canto da seção B, repetindo o 1º verso. A canção termina com a voz na região aguda, sustentando a palavra *desejo*, como um pedido de desculpas

e reforçando a frustração e a tristeza do *eu lírico* por não ser capaz de realizar esse desejo, que é, por fim, *o impossível carinho* (Figura 34).

as - ma - is - pu - ras - a - le - gri - as do tua in - fan - cia
 M^o 100 como antes
 mf apressando
 (Calmo)
 Es - ca - ta,
 cedendo - - (com o canto)
 eu não que - ro con - tar - te o meu de - se - jo
 apressando sempre
 .ja.
 (seco)
 (rapido)
 ff

Figura 34 – Trecho da canção *O Impossível Carinho*, de Camargo Guarnieri. Último verso e seção C, c.37-54. Fonte: Edição Ricordi Brasileira, 1947.

A comparação entre as leituras de José Maria Neves e Camargo Guarnieri do poema de Manuel Bandeira oferece elementos importantes para, por um lado, compreender como cada compositor interpretou e traduziu musicalmente o mesmo texto poético e, por outro, amparar possíveis performers em suas escolhas interpretativas. Os aspectos contrastantes conduzem a uma compreensão semântica muito diversa das duas obras e conseqüentemente interferem nas leituras e performances musicais das canções.

Além disso, a constatação das diferenças revela o quanto a linguagem poética mostra-se polissêmica, levando mesmo a ideias antagônicas, como as apresentadas nessas duas canções. Dessa forma, a análise conjunta dos textos poético e musical auxilia o intérprete não para subordiná-lo à partitura, segunda a ideia do texto como um objeto totalizante ou uma obra acabada, mas, ao contrário, para favorecer a interação criativa como uma obra aberta às mais diferentes leituras e diálogos. Como tratamos aqui, no caso das canções de José Maria Neves, de obras inéditas, tal interação é importante também para estabelecer uma tradição oral, a partir do entendimento das obras musicais como constructos sociais que mudam através do mecanismo da performance. Para Bowen (1993, p. 164), compreender como uma partitura se transforma em música é possível apenas se aprendemos um complexo conjunto de convenções derivados de nossa tradição oral, que se consolida por meio da reprodução.

Assim como as convenções abstratas da linguagem, obras musicais ideais podem existir em algum lugar, mas nosso único acesso a tais ideais é por meio de um conjunto de eventos temporais concretos. Bakhtin nos lembra que tomamos nossas palavras da boca dos outros e não de dicionários (*Ibidem*, p. 144. Tradução nossa).⁶⁶

Semelhante à *Cantiga Praiana*, o *Impossível Carinho* de José Maria Neves é escrito numa região da voz que facilita a dicção e a articulação do texto e é, mais uma vez a partir da crítica de Eurico Nogueira França, dedicada a uma cantora jovem e ainda inexperiente. Esses aspectos nos levam a sugerir também aqui uma emissão que lembre a canção popular, buscando uma sonoridade leve, suave, que dê uma forma positiva, na primeira parte da canção, à abnegação do *eu lírico*, que não quer expressar o seu desejo, mas sua ternura, apesar da tonalidade e do acompanhamento do piano sugerirem um caráter mais sombrio. Essa ideia torna-se mais convincente se o andamento assinalado – Lentamente – for executado pensando-se o compasso inteiro, em ‘um’, sem pesar o segundo tempo. A partir do compasso 19, a mudança para 12/8 e o acompanhamento do piano tornam essa positividade mais explícita e

⁶⁶ “As with the abstract conventions of language, ideal musical works may exist somewhere, but our only access to these ideals is through this set of concrete temporal events. Bakhtin reminds us that we get our words out of the mouths of others and not from dictionaries. Unlike composers who create new works, performers and listeners must extract musical works out of other personalized performances”.

sugerimos que os próximos versos sejam cantados com um sorriso nos lábios, tomando tempo ao final de cada um, que dará relevo às palavras *dás e repor*, que propomos serem cantadas em piano, mas com vibrato. A frase seguinte, versos 6, deve ser cantada realmente *a tempo* como indicado na partitura e com um caráter mais triste, para dar destaque à palavra *despedaçado* em pianíssimo e ralentando. A última frase, verso 7, precisa ser bem preparada para ser cantada preferencialmente numa única respiração, sem perder a fluência apesar do *ralentado* e do *diminuendo* assinalados. Esse fraseado reforçará a compreensão positiva, esperançosa do poema, expressa por meio da modulação e, se possível, de um rico pianíssimo com fermata na palavra *infância*, última da canção.

3.3 Trovas Cariocas I

A quadra é o vaso de flores que o Povo põe à janela da sua alma. Da órbita triste do vaso escuro a graça exilada das flores atreve o seu olhar de alegria. Quem faz quadras portuguesas comunga a alma do povo, humildemente de todos nós e errante dentro de si próprio⁶⁷.

<i>Trovas Cariocas I</i>	
Autor do texto poético	Jáder de Andrade e Ademar Tavares
Forma	Estrófica
Tonalidade	Mi menor
Número de compassos	36
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	Moderado
Dinâmica	piano e mezzo piano
Âmbito da linha vocal	Ré# ₃ ao Mi ₄
Âmbito da escrita para piano	Fá ₁ ao Ré# ₅
Tipo de voz	Todas

Quadro 3 - Dados de *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves

Trovas Cariocas n^o1, terceira canção da coletânea, é datada de 1965, ano em que José Maria abandona a vida religiosa, muda-se para o Rio de Janeiro e retoma os estudos musicais

⁶⁷ PESSOA, Fernando. Quadras ao gosto popular. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 647.

nos Seminários de Música Pró-Arte, sob a orientação de Guerra Peixe e Esther Scliar. (Figura 35)

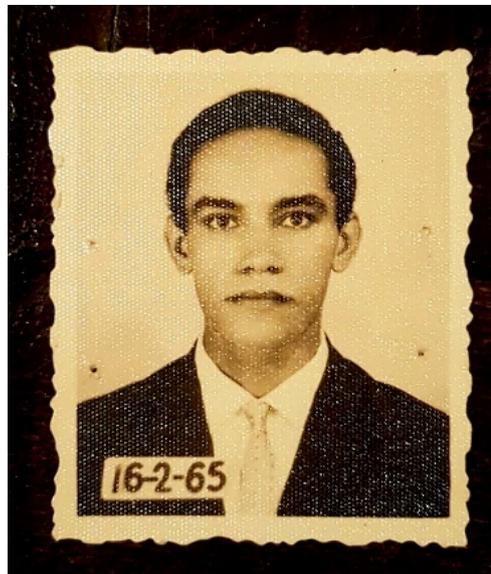


Figura 35 - José Maria Neves, em 1965. À esquerda, com familiares em São João del-Rei. Fonte: CEREM, arquivo do compositor.

É dedicada a Jurema Fontoura (s.d.), pianista gaúcha residente no Rio de Janeiro à época, e também aluna dos Seminários de Música Pró-Arte. (Figura 36)



Figura 36 - Sobre Jurema Fontoura. Fonte: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. À esquerda, edição de 20 de novembro de 1964; à direita, edição de 11 de dezembro de 1964. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22jurema%20fontoura%22&pasta=ano%20196&pagfis=43831. Acesso em 25/05/2021.

A canção reúne três Trovas. A Trova é a mais antiga e a mais popular das formas poéticas fixas da língua portuguesa, denominando na Idade Média as composições líricas elaboradas pelos Trovadores. No século XV indica uma forma poética de origem popular, sobretudo se cantada, que assume diversas designações de acordo com o tema ou a estrutura

métrica, tais como o *Vilancete*⁶⁸, a *Cantiga*, a *Glosa*⁶⁹ e a *Esparsa*. Essa última tem por tema as dores de amor e assemelha-se à Trova de nossos dias pela estrofe única com um mínimo de oito e um máximo de dezesseis versos heptassílabos. A partir dessa distinção, Trova passa a referir-se às composições que não estando em nenhuma das formas poéticas fixas anteriores apresentam uma estrutura livre, de extensão variável, geralmente formada por estrofes de oito versos heptassilábicos com quatro rimas (*coplas castelhanas*) ou de dez versos heptassilábicos igualmente com quatro rimas (*coplas reales*)⁷⁰.

A Trova moderna constitui-se formalmente de quatro versos heptassílabos, também conhecidos como Redondilha Maior, com rimas simples (entre o 2º e o 4º versos) ou duplas (entre os quatro versos), essas últimas podendo ser intercaladas (rimando o 1º com 3º e o 2º com o 4º verso /ABAB/) ou internas (rimando o 1º com o 4º e o 2º com o 3º verso /ABBA/). Seu conteúdo varia geralmente entre o lírico (temática amorosa), o filosófico (temática existencial) e o humorístico (FERNANDES, 1972). Pode ser escrita como uma obra autônoma ou como parte de um poema (WANKE, 1976, p. 9).

Wanke (1976) e Fernandes (1972) as classificam, quanto à sua origem, em Literárias e Populares. A Trova Literária é aquela cujo autor é identificado, sendo escrita com diferentes intuitos: produzir uma obra de arte, fazer humor, propaganda, fixar algum conceito didático ou filosófico, etc. A Trova Popular é a que, ganhando a “boca do povo”, torna-se propriedade comum, incorporando-se praticamente à cultura popular. Embora apareça em geral anônima, tem autor, mas sua autoria se perde e seu formato original pode se modificar através da popularização.

A obra do autor anónimo encontrará quem a adultere ou corrija e passará adiante modificada, nem sempre para melhor, muitas vezes mais aperfeiçoada, talvez mesmo conseguida a perfeição. Para isso, porém, para sofrer esse trato, de carinho e, não raro, de corrupção ou de afinamento, é necessário que os sentimentos, as ideias e as expressões e rimas em que foram vasadas estejam ao alcance do gosto e do entendimento do povo. A poesia «popular» sê-lo há, não porque vem do povo, mas porque é criada para o povo, e por ele, se o mereceu, foi adotada.(PEIXOTO, 1919, p.12)⁷¹

⁶⁸ Do castelhano *villancico* (cantiga de vilão). Forma poético-musical de origem popular cuja fixação deve remontar ao século xv, embora a versão galego-portuguesa siga parâmetros diferentes do esquema original, com uma evolução perfeitamente autónoma. Assim, das três partes do modelo castelhano (tema ou estribo, centro ou mudança, enlace ou volta), o *vilancete* apresenta, em geral, duas partes: um *mote* (ou *moto*) inicial de dois ou três versos, seguido da *glosa* ou *volta*, geralmente de sete, onde se retoma e desenvolve o tema proposto pelo mote. Fonte: LANCIANI, G. e TAVANI, G. (orgs.) *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p. 680-1.

⁶⁹ Relaboração ampliada de um tema apresentado como *mote* (ou *moto*) sobre o qual o poeta se apoia para o desenvolvimento do seu discurso poético.

⁷⁰ LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário de Literatura Medieval Galego e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

⁷¹ PEIXOTO, Afrânio. *Trovas Populares Brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.

J.G. de Araújo Jorge inclui aqui

as trovas rústicas e imperfeitas que nascem da alma do povo, na boca dos cantadores, dos violeiros, dos sanfoneiros, dos poetas populares anônimos que enxameiam no interior do Brasil e de Portugal. Verdadeiros filões de ouro de nossa sensibilidade e de nosso espírito (JORGE, 1962⁷² apud FERNANDES, 1972, p. 22).

José Maria utiliza ambos os tipos em *Trovas Cariocas I*.

TROVAS CARIOCAS I

v₁ *É verdade e não parece,*
v₂ *mas é verdade patente:*
v₃ *que a gente nunca esquece*
v₄ *de quem se esquece da gente.*

v₅ *Até nas flores se nota*
v₆ *a diferença da sorte:*
v₇ *umas enfeitam a vida*
v₈ *outras enfeitam a morte.*

v₉ *Sou jardineiro imperfeito*⁷³
v₁₀ *pois no jardim da amizade,*
v₁₁ *quando planto um amor perfeito,*
v₁₂ *sempre nasce uma saudade.*

As duas primeiras são Trovas Populares e têm autoria controversa. Ambas são listadas, por exemplo, por Petrônio Braz (1928-) em seu *Léxico dos Gerais*⁷⁴, livro que reúne expressões idiomáticas correntes, ditados, provérbios e quadrinhas de uso popular no Norte/Noroeste de Minas Gerais, conhecida como *Sertão das Gerais*, região cortada ao meio pelo rio São Francisco e que recebe, por meio dele, grande influência do falar nordestino. Aparecem também nas *Trovas Populares de Alagoas*, reunidas por Théo Brandão⁷⁵. Afrânio Peixoto lista a primeira em suas *Trovas Populares Brasileiras*⁷⁶. Já Aparício Fernandes aponta como autor da primeira (*É verdade, não parece*) Jäder de Andrade (1886-1931), jornalista e poeta pernambucano, e da segunda (*Até nas flores se nota*) Jerônimo Guimarães, que ele, Fernandes, identifica como um cigano brasileiro do século XIX (FERNANDES, 1972, p.21-22).

⁷² “100 Trovas Populares Anônimas”. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1962. (Prefácio)

⁷³ TAVARES, A. Trovas. In: OTÁVIO, L. e JORGE, J.G. de Araújo (Orgs.) – *100 Trovas de Ademar Tavares*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1961. Essa trova também é citada no discurso de recepção a Ademar Tavares na academia brasileira de letras feito por Laudelino Freire em 25 de março de 1926. Discurso disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/ademar-tavares/discurso-de-recepcao>. Acesso em 20/07/2020.

⁷⁴ BRAZ, Petrônio. *Léxico das Gerais*. São Paulo: Chiado Books, 2020. Edição Ebook.

⁷⁵ BRANDÃO, Théo. *Trovas Populares de Alagoas*. Maceió: Editora Caetá, 1951, p. 39 e 82. Disponível em https://issuu.com/acclleopoldina/docs/trovas_populares_de_alagoas_-_theo_/28. Acesso em 1/3/2021.

⁷⁶ PEIXOTO, A. *Trovas Populares Brasileiras*, p. 245.

A terceira é de autoria de Ademar Tavares (1888 – 1963), advogado, professor, jurista, magistrado e poeta pernambucano, quinto ocupante da cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras, conhecido como o Príncipe dos Trovadores Brasileiros. Deolindo Couto (1902-1992)⁷⁷, seu sucessor na Academia, atenta para o fato de Tavares ter vivenciado a fase mais complexa e instável da poesia nacional: os efeitos do entrecruzamento das correntes parnasiana e simbolista e os momentos turbulentos da implantação do Modernismo. Sua dedicação à Trova decorre da sua formação e de sua preferência por traduzir sinteticamente os sentimentos pessoais e os inatos e elementares do povo. Apesar de sua excelente produção em outros gêneros, é na Trova que se destaca. Graças à simplicidade do seu espírito, à agudeza da sua sensibilidade e à capacidade de exprimir em quatro versos um estado de alma, torna-se amplamente conhecido e admirado, sendo um dos maiores responsáveis pela revitalização do gênero⁷⁸ e apreciado nas traduções musicais. Seus poemas são inspiração para as *Quatro miniaturas*, de Osvaldo Lacerda (1927-2011), as *Três Trovas*, de Marlos Nobre (1939-) e de Jaime Cavalcante Diniz (1924-1989), *Noite cheia de estrelas* e *Mãos Frias*, de Lorenzo Fernandez (1897-1948), *...e nada mais*, de Hekel Tavares (1896-1969), *Cantiga*, de Lina Pesce (1913-1995), *Taboada*, de Joubert de Carvalho (1900-1977), *Vela Branca*, de Helza Camêu (1903-1995), *A luz desse olhar tristonho* e *Vou vivendo a minha vida*, de Camargo Guarnieri (1907-1993), *Noite cheia de estrelas* e *Não tem amor...*, de Nilson Lombardi (1926-2008), *Vela Branca, ...e nada mais* e *A flor de um doce sentimento*, de Laura Onofri de Figueiredo (1908-?), *Tu e o vento*, de Edino Krieger (1928-), entre outros.

José Maria, ao combinar textos de origens diferentes sob o título *Trovas Cariocas*, sugere que talvez as conheça, assim como tantos outros brasileiros, como parte da cultura popular de sua região ou que as tenha assim nomeado pensando no local da composição, a cidade do Rio de Janeiro, para onde se muda em 1965, ou ainda por recomendação de seu mestre, Guerra Peixe, que inclui a 2ª trova, *Até nas flores se nota*, em suas *Trovas Alagoanas*, de 1955. O que as une são questões existenciais comuns: o afeto não correspondido, na primeira trova, a sorte desigual, na segunda, a saudade como parte do bem-querer, na terceira; temas simples que José Maria aborda a partir da forma da canção estrófica, na tonalidade de Mi menor, compasso 2/4. (Figuras 37 e 38)

⁷⁷ Sexto ocupante da cadeira 11. Eleito em 24 de outubro de 1963, na sucessão de Ademar Tavares, e recebido pelo acadêmico Luís Viana Filho em 4 de dezembro de 1964.

⁷⁸ COUTO, Deolindo; VIANNA FILHO, Luiz. *Sucessão de Ademar Tavares na Academia Brasileira de Letras*. 1972. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/94277/>. Acesso em 9/2/2021

3. TROVAS CARIOCAS N° 1

para Jurema Fontoura

Moderado

2

Como um violão
mp

Lentamente

mp É verdade e não parece, mas é verdade pa-

ten - te Que a gente nunca esque - ce de quem se esquece da - gen - te.

Tempo I

Lentamente

mp Até nas flores se nota a di - ferença da

Figura 37- Trovas Cariocas 1, de José Maria Neves, p. 1. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

sor - te, Um as en - fa - tam a vida, outras en - fa - tam a
 mor - te. Sou jardineiro im - per - fecto
 pois no jardim da ami - zis - de Quando planto um amor perfeito
 sem - pre nasce uma sou - da - de. Ah!
 rall. e desaparecendo

Figura 38 - Trovas Cariocas I, de José Maria Neves, p. 2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Para a introdução de seis compassos do piano há duas indicações: o andamento, *Moderado*, e o fraseado deve ser *como um violão*. A frase inicia no primeiro compasso com a escala de Mi menor em um rápido movimento ascendente até atingir o Dó# na mão direita no segundo tempo do segundo compasso, formando o acorde de Ré Maior com a 7ª Maior. Esse impulso é compensado nos quatro compassos seguintes por um movimento descendente em duas vozes: a 1ª, partindo desse mesmo Dó#, atingirá o Mi₃, semínima, na mão direita, no sexto compasso; a 2ª, iniciando no intervalo de 4ª justa (Mi₃ – Lá₃) no 3º compasso até o Lá₂, última colcheia na mão esquerda no sexto compasso, formando a 7ª menor do acorde de dominante, cuja tensão é reforçada pela fermata. Esse conjunto confere à canção desde o início um caráter melancólico. É importante atentar para o cromatismo presente já nos compassos dois, cinco e seis, que serão o elemento característico da parte do piano ao longo da canção. (Figura 39)

1 Moderado 6 9 B7

2

Como um violão mp

D7M/F#

1ª voz descendente

2ª voz descendente

Figura 39 – Trecho da canção *Trovas Cariocas*, de José Maria Neves, c. 1 a 6. Introdução. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Os quatro compassos seguintes, com a indicação *Lentamente*, trazem, além da entrada do canto, a progressão harmônica sobre a qual toda a canção é estruturada do começo ao fim, com apenas algumas sutis modificações rítmicas: i (Mi menor; compassos sete e oito) – iv (Lá menor; compassos nove e dez) – v. Essa progressão é enriquecida nos compassos sete e oito pelo acorde de Fá# com a 5ª diminuta e a 7ª e no compasso oito pelo acorde de Ré menor alterado, com a função de subdominante da subdominante. Uma harmonia simples, sem modulações, a secundar constatações da existência contra as quais nada há a fazer. (Figura 40)

7
Lentamente

Em F#5 > *mp* Em F#5 > Am Dm Am7 B7 Em F#5 >

É verdade e não parece, mas é verdade pa-ten-te

i ii5 > i ii5 > iv iv7 V7 i ii5 >

Figura 40 – Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Entrada da voz e progressão harmônica. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A melodia do canto, escrita na tessitura média, desenvolve-se também sem grandes mudanças. Para os 1º e 3º versos de todas as estrofes temos um movimento ascendente que conclui na direção oposta nos 2º e 4º versos, talvez refletindo as inalteráveis verdades da vida descritas nas Trovas e que assumem um ar de delicado lamento por meio da tonalidade de Mi menor e particularmente do Fá bequadro, nota que além de dar maior relevo às palavras *patente*, *sorte* e *amizade*, possibilita a resolução da frase na tônica (Mi) sem passar pela nota Sol. (Figuras 41 a 43)

1ª Trova

É verdade e não parece, mas é verdade pa-ten-te

1º verso 2º verso

Que a gente nunca esque-ce de quem se esquece da-gen-te.

3º verso 4º verso

Figura 41 – Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 1ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

2ª Trova

Figura 42 – Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 2ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

3ª Trova

Figura 43 – Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 3ª Trova. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Ao concluir a primeira estrofe no compasso quinze, José Maria acrescenta a 6ª maior ao acorde de tônica. Na conclusão da segunda estrofe, compasso vinte e quatro, é acrescentada a 7ª Maior ao acorde de tônica. Esses acordes serão sobrepostos ao final da canção, compassos trinta e cinco e trinta e seis, estabelecendo um elo entre as estrofes e reforçando seu vínculo temático, como se fossem a voz de um único autor. (Figura 44)

Figura 44 – Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, c. 15, 24 e 35. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Outra característica marcante é o ritmo sincopado - $\oplus \otimes \oplus$ -, constante tanto no canto quanto no piano, alusão clara à música popular, assim como a indicação *como um violão* para o piano na introdução, elementos que evocam a *Modinha*, não pelos temas que aborda ou por suas características formais específicas, mas por ser um gênero de Canção de Câmara que se desenvolve desde fins do século XVIII e através dos séculos XIX e XX a partir do entrecruzamento de diferentes discursos musicais e linguísticos, tanto populares quanto eruditos, refletindo a interação através do tempo e do espaço de diferentes vozes socioculturais.

Diálogo semelhante ao que acontece na Trova, que serve igualmente tanto aos poetas anônimos e às pessoas comuns quanto aos reconhecidos mestres do verso e que é popular precisamente por sua forma concisa, de fácil memorização. Se a relacionamos ao pensamento bakhtiniano, temos um gênero do discurso poético extremamente versátil, capaz de estabelecer conexões com diferentes esferas de atividade, em diferentes domínios (conteúdos temáticos) e com diferentes linguagens sócio-ideológicas a partir da mesma construção composicional:

*Na mulher, questão de idade
é coisa que não se apura,
pois fruta de qualidade
não se perde por ser madura.*

(Anônimo, texto das *Trovas de Amigo*, de Oswaldo Lacerda)

*Os teus encantos, menina,
num canço de admirá.
Vancê é obra divina,
criação mêmo inferná.*

(Meton de Alencar, texto de *As Treis Pinta*, de Francisco Mignone)

*A morte não é tristeza,
é fim... É destinação...
Tristeza é ficar na vida
depois que os sonhos se vão...*

(Adelmar Tavares, texto da *Trova n° 3*, das *Três Trovas*, de Marlos Nobre)

*Oh lua que estás tão clara
clareai aonde eu estou.
Ajudai a procurar
meu amor que me deixou.*

(Anônimo, texto da 2ª Trova Capixaba, de Guerra-Peixe)

*Dá-me as pétalas de rosa
desta boca pequenina:
vem com teu riso, formosa,
vem com teu beijo, divina!*

(Olavo Bilac, texto de *Dá-me as pétalas de rosa*, de Francisco Braga)

Por isso a Trova é também a interlocutora ideal a dialogar com a riqueza musical brasileira em todas as suas facetas, proporcionando, por exemplo, as mais variadas traduções musicais na Canção de Câmara Brasileira, tais como as de Alberto Nepomuceno (1864-1920. *Trovas op. 29 n° 1 e 2*, textos de Osório Duque Estrada e Magalhães Azeredo), Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948; *Trovas de Amor*, texto de Múcio Leão), Camargo Guarnieri (1907-1993; *Quatro Cantigas*, com trovas populares de diferentes regiões do Brasil, recolhidos por Sílvio Romero), Oswaldo Lacerda (1927-2011; *Trovas*, quatro canções com textos das *Cem Trovas Populares Anônimas*, organizadas por Luiz Otávio e J.G. de Araújo Jorge), César Guerra-Peixe (1914-1993; *Trovas Capixabas*, com textos da coletânea *Cancioneiro Capixaba de Trovas Populares*, de Guilherme Santos Neves, e *Trovas Alagoanas*, com textos da coletânea *Trovas Populares de Alagoas*, de Theotônio Vilela Brandão), Marlos Nobre (1939-; *Três Trovas*, textos de Ademar Tavares), Helza Camêu (1903-1995; *Trovas*, texto de Olegário Mariano), Babi de Oliveira (1908-1993; *Trovas*, textos de Leozinha Magalhães de Almeida e Júlia Galeno), Kilza Setti (1932-; *Quatro Canções*, para canto e quarteto de cordas, com textos dos *Cantos Populares do Brasil*, coletados por Sílvio Romero), Carmen Vasconcellos (1918-2001; *Cantiga III*, texto de Edison Moreira, *Ismália*, texto de Alphonsus de Guimaraens, *Saudade*, texto de Bastos Tigre), para citar apenas alguns poucos exemplos.

Como se vê, José Maria explora aqui um terreno profícuo em ambas as linguagens, a poética e a musical, aberto a múltiplos diálogos, seja na esfera popular, seja na erudita, que favorece a composição de um repertório igualmente plural, por exemplo, por meio da combinação de canções que abordem a Trova, suas diferentes temáticas (lírica, existencial, humorística) e suas incontáveis traduções musicais, entre tantas outras possibilidades, além de representar um enorme estímulo à imaginação criativa dos intérpretes.

Como dito anteriormente, *Trovas Cariocas I* fala de questões existenciais comuns, com várias referências à música popular. Daí, mais uma vez, propormos para sua performance uma emissão que remeta à canção popular, sem, entretanto, esquecer do *legato*, do fraseado fluente

e da boa articulação do texto. Sugiro pensarmos os versos 1 e 2 e 3 e 4 de cada trova como uma frase musical inteira, dosando a quantidade de voz e mantendo o andamento especialmente ao início de cada uma, para que possam ser cantadas preferencialmente com uma única respiração e sem distorções na voz especialmente nos movimentos ascendentes para a região mais aguda. As alusões à canção popular me levam também a propor um caráter em geral brejeiro, próprio das conversas entre amigos. Para isso, é necessária uma atitude positiva por parte do cantor, assim como uma emissão que busque leveza e simplicidade. Apesar da indicação *Lentamente* ao início de cada trova, as sutilíssimas variações rítmicas no piano permitem pensar um andamento um pouco mais movido a cada repetição, que reforça o caráter maroto sugerido anteriormente. Nesse sentido, recomendamos a interjeição *Ah!* ao final em pianíssimo, que soa bem também se iniciada uma oitava abaixo em *Ah!*, chegando ao Mi 4 em *bocca chiusa*.

3.4 Noite e Vitória

Noite e Vitória são datadas de 1966. A estreia das canções acontece, ao que parece, na audição de alunos de composição de Guerra-Peixe nos cursos dos Seminários de Música Pró-Arte realizada no Rio de Janeiro em dezembro de 1966. São dedicadas a Marina Monarcha (1933-), soprano paraense, que à época é aluna de Esther Scliar também na Pró-Arte e estuda canto na Escola de Canto Lírico Carmem Gomes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Assim como Anna Jarmila Kutil e Marinella Stival, para quem José Maria dedica *Cantiga Praiana* e *Impossível Carinho*, Marina havia participado do II Concurso Internacional de Canto da mesma cidade em 1965. (Figuras 45 e 46)

INSPIRAÇÃO

EDUCADA NA ESCOLA

Jornal do Brasil, Caderno B, p. 3, 16/12/1966

RENZO MASSARANI

César Guerra-Peixe — compositor dos nossos melhores, e violinista — é também professor de composição e chefia um curso nos Seminários de Música Pró-Arte.

Fato inédito nos nossos meios, ele encerrou seu ano escolar apresentando em público um grupo de trabalhos dos alunos da classe de harmonia e da de contraponto. Na apresentação, evidenciou três importantes qualidades: a) o mestre anima ao máximo os alunos; b) lhes deixa a mais completa liberdade de orientação estilística, sem impor as suas próprias diretrizes estéticas, que são "nacionalista, ortodoxa e folclórica"; c) demonstra acreditar (e com toda a razão) no fato de ser grave erro pretender que o aluno comece a compor música só depois de completados os dez anos de estudo de harmonia, contraponto, fuga e composição. Grave erro, o de adiar até lá, pois os que nada têm para dizer logo — antes do começo — acabam continuando mudos e perdidos a vida toda.

O que, entretanto, não anula outra indiscutível verdade: para começar criando com um mínimo de arte e de substância, é imprescindível ter uma base inicial de estudos: a ginástica de alguns quilômetros de pautas com a realização dos baixos cifrados, o pão de algumas leis harmônicas digeridas e definitivas (mesmo se, logo após, desrespeitadas), as vitaminas de idéias claras sobre os desenvolvimentos e as formas. Sem isso tudo, os novos perder-se-iam no pior dos males: o amadorismo. E o que afirmava até o revolu-

cionaríssimo mas acadêmico Schoenberg.

Entre os oito compositores apresentados, alguns confessam apenas sete meses de estudo; e a confirmação não estava apenas nas honestas premissas de Guerra-Peixe como também em alguns baixos claudicantes e algumas confusões. Mas este primeiro panorama do curso, apresenta também elementos prometedores que na certa reencontraremos nas apresentações de 1967 e dos anos seguintes. Entre os aplausos de um público amigo, mas atento e inteligente, ouviram-se Tema e Variações e In Memoriam para piano, de Flávio Silva; Prelúdio para violino e piano, de Sidney Waissman; Pequena Peça para fagote e piano, de Airtton Lima Barbosa; Ori, Arcadas para três vozes, de Antônio Laje (obra não despida de certo sabor); Peça para piano, de Maria Aparecida Ferreira; Noite (uma noite bonita...) e Vitória para canto e piano, de José Maria Neves; Quatro Peças para piano, de Alberto César Moreira (bastante agradáveis, as duas centrais) e Poema Camarístico op. 32, de Jorge Antunes, para Notícias de Jornal (Última Hora: demonstrações na Avenida, e prisões de estudantes), Fagote, Piano e fita magnética: uma experiência já agorá velhota, mas não despida de certos achados de relevo. Entre os intérpretes, além dos vários autores, Marina Monarcha, Laís Figueiró, Jorge Urgatamendia, Luís de Sousa Alves. Jorge, ahás, devia ser mais um dos compositores da resenha: mas perdera o único exemplar do seu Rondó programado...



Guerra Peixe



Airtton Barbosa

Figura 45 - Sobre a audição de alunos de Guerra-Peixe. Fonte: *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 1966, Caderno B, p.3. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 11/03/2021.



Marina Monarcha
(Brasil)

MARINA CORREA MONARCHA (Soprano lírico II - Conservatório Carlos Gomes de abril em Belém do Pará. Fêz seus estudos musicais no Conservatório Carlos Gomes de Belém. Concluiu o Curso em 1962. E' solista da Orquestra da Universidade do Pará e também do Madrigal da Universidade do Pará. Cantou o Stabat Mater de Pergolesi com a Orquestra de Câmara da Universidade do Pará. Em 1964 ganhou Bólsa de Estudos para o Rio de Janeiro. Fêz o Curso da Pró-Arte e, atualmente, estuda com os professores Semita Valenka, Teresia Oliveira e Esther Schliar. Ingressou também por prova na Escola de Canto Lírico "Carmen Gomes" do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 46 - Sobre Marina Monarcha. Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 de Junho de 1965. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13/03/2021

É interessante observar o comentário do autor da coluna, o compositor Renzo Massarani (1898-1975)⁷⁹ (Figura 47), sobre o que ele considera ser qualidades muito importantes na maneira de lecionar de Guerra-Peixe: o incentivo aos alunos, ainda que iniciantes, de se expressarem da forma que melhor lhes aprouver, sem se sentirem compelidos a seguir as diretrizes estéticas do mestre, descritas pelo próprio Guerra-Peixe como nacionalista, ortodoxa e folclorista, mas sem prescindir de uma base inicial de estudos; “a ginástica de alguns quilômetros de pautas com a realização dos baixos cifrados, o pão de algumas leis harmônicas digeridas e definitivas (mesmo se logo após desrespeitadas), as vitaminas de ideias claras sobre os desenvolvimentos e as formas”⁸⁰. Guerra-Peixe representa assim, para usarmos o vocabulário bakhtiniano, a voz de persuasão, a força centrífuga que convida José Maria ao diálogo e à experimentação que irão transformar seu discurso musical, como *Noite e Vitória* comprovam.



Figura 47 - Renzo Massarani (1898-1975) em dois momentos: à esquerda, em uma foto dos anos 1930; à direita, com sua família no Rio de Janeiro, em 1943. Fonte: Canadian Jewish News. Disponível em <https://www.cjnews.com/culture/entertainment/prize-winner-influenced-by-great-grandfathers-legacy>. Acesso em 06/05/2021

⁷⁹ Renzo Massarani (1898-1975). Compositor e crítico musical italiano. Estuda em Roma com Ottorino Respighi (1879-1936). No início dos anos 1920 associa-se a Mario Labroca (1895-1973) e Vittorio Rieti (1898-1994) no grupo *I Tre*, por imitação ao *Les Six*. É por algum tempo diretor musical do *Teatro dei Piccoli*, o famoso teatro de marionetes de Vittorio Podrecca (1893-1959), com o qual viaja pelo mundo, inclusive à América do Sul, e para o qual compõe algumas de suas obras mais importantes. No período entre guerras colabora ocasionalmente com o jornal *L'Impero*. Até 1938, quando leis antisemitas são implementadas também na Itália, a música de Massarani é ouvida nos principais eventos artísticos italianos. Quando Benito Mussolini (1883-1945) adota a política racial de Adolf Hitler (1889-1945) suas obras são então banidas e destruídas. Emigra para o Brasil em 1939 e torna-se cidadão brasileiro em 1945. Aqui, trabalha principalmente como arranjador, na Rádio Nacional, crítico musical, primeiramente no *A Manhã* e depois no *Jornal do Brasil* e empenha-se para que suas obras, especialmente as anteriores à Segunda Guerra, nunca sejam tocadas, proibindo sua reprodução, execução e tornando extremamente difícil o acesso às partituras. Fontes: WATERHAUSE, John C.G. Renzo Massarani. In *Grove Music Online*. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com> e [https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/renzo-massarani_(Dizionario-Biografico)/). Acesso em 24/03/2021.

⁸⁰ MASSARANI, R. *Inspiração educada na escola*. *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 1966, Caderno B, p.3. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 11/03/2021.

Os poemas são da jornalista, publicitária e escritora mineira Marilda Ladeira (1929-2016/ Figura 48). Nascida em Belo Horizonte, fixa residência em Juiz de Fora em 1951, após seu casamento com o médico Milton Ladeira. Seu contato com a literatura acontece já na infância quando o pai, Júlio de Menezes Melo, homem muito culto, a apresenta à poesia de parnasianos e românticos. De perfil vanguardista, cria em 1968 a primeira agência publicitária do interior de Minas Gerais, a *Prevendo Pesquisas e Promoções*. Forma-se em comunicação social em 1973. Como jornalista, atua na TV Industrial, nos jornais *Diário Mercantil*, *Correio da Mata* e *Tribuna da Tarde*, cria o *Jornal Pró-Música* e participa da fundação do *Tribuna de Minas*. Além disso, edita a revista *O Lince* e colabora com as revistas *Em Voga* e *Brasil S/A*, entre outras. Como escritora, publica quatro livros: *O Enunciado da Flor e da Pedra* (1978/contos e poemas), *As Coisas Findas* (2002/poemas), *Viver Poesia* (2011/poemas infantis) e *Preto no Branco* (2014/crônicas). Sobre Marilda, assim se refere Pedro Nava⁸¹ no prefácio de *O Enunciado*:

A poesia de Marilda Ladeira é amadurecida, cheia de revolta, coragem, humor e executada com segurança técnica admirável de que resulta a produção de versos cheios de síntese, homofonias, descobertas verbais e de agilidade dada a frase pela supressão quase constante do artigo. A poesia enigmática da autora falou-me agudamente à sensibilidade pelo que contém de senso da morte, da irremediabilidade da vida e da transfiguração mágica do ser amado-tornado extra-humano por força de uma inspiração que se traduz num verso intencionalmente desornado, arquiteturalmente romaico e belo na proporção e precisão de sua expressão geométrica. Fiquei muito grato pela revelação dessa poesia⁸². (NAVA, 1978)



Figura 48 - Marilda Ladeira (1929 – 2016). Fonte: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/11-12-2014/marilda-ladeira-lanca-o-livro-preto-no-branco.html>. Acesso em 06/05/2021

⁸¹ Pedro Nava (1903-1984). Natural de Juiz de Fora, muda-se para Belo Horizonte em 1921, onde forma-se em medicina em 1927 pela UFMG. Por volta de 1925, em companhia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Emílio Moura (1902-1971), colabora com *A Revista* publicando poemas. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1933. Como médico, escreve dezenas de artigos, ensaios e livros e destaca-se por ser o pioneiro na reumatologia, especialidade que trouxe para o Brasil depois de um estágio na Europa nos anos 1940 e da qual é considerado o melhor de seu tempo. Em 1946, seu poema *O Defunto* é incluído por Manuel Bandeira na *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto*. Em 1972, aos 69 anos, publica *Baú de Ossos*, o primeiro dos sete livros que formariam sua obra e recriaria o gênero literário de memórias no Brasil.

⁸² Pedro Nava no prefácio de *O Enunciado da Flor e da Pedra*, 1978.

Noite e *Vitória* trazem a mesma temática, a morte, sob perspectivas diferentes. A primeira fala da morte como um presságio, que significa libertação, uma vez que o *eu lírico* deixa implícito em sua fala um sofrimento para o qual não há solução possível em vida. A segunda vê a morte como o triunfo sobre os embaraços, os dilemas, as oscilações, as transformações inerentes à vida e à condição humana. Os poemas não constam em nenhum dos livros publicados por Marilda e não nos foi possível saber de onde José Maria os conhece. Daí sua transcrição aqui como estão nas partituras.

3.4.1 *Noite*

<i>Noite</i>	
Autora do texto poético	Marilda Ladeira
Forma	<i>Durchkomponiert</i>
Tonalidade	Sem âmbito tonal definido
Número de compassos	85
Fórmula de compasso	4/4, 3/4, 2/4 e 3/8
Andamento	Semínima = 66
Dinâmica	piano, mezzo piano e forte
Âmbito da linha vocal	Si b ₂ ao Lá b ₄
Âmbito da escrita para piano	Ré ₁ ao Mi ₅
Tipo de voz	Soprano

Quadro 4 - Dados de *Noite*, de José Maria Neves

- v1 E logo será noite em meu olhar.*
v2 E logo será noite em meu corpo.
v3 Em soluções contemplarei o novo dia quando radioso despertar.
v4 Logo será noite em meu sorriso e a aurora já não mais virá sem aviso.
v5 Em minhas mãos e em meus cabelos sombras negras, esparsas virão perturbar ou embaçar suas fulgurantes cintilações.
v6 Estarão meus cabelos soltos, largados, sem carícias.
v7 Estarão essas minhas mãos já inobsequiosas, inúteis, tateantes.
v8 Logo será noite em meu ser.
v9 E viverei manhãs sobre manhãs infinitas, vazias, gastas, manhãs de tardio despertar.
v10 Quando esta noite chegar serei terra árida, batida de borrascas e sofrida, causticada, errante.
v11 Terei compreendido que não houve razão para se ter vivido.

Noite é outro exemplo de poesia formalmente estruturada a partir de elementos da linguagem falada: versos livres, termos em ordem direta e poucas rimas, quase não intencionais. Poemas de estética modernista, como *Noite* e *O Impossível Carinho* de Bandeira, são em geral bons exemplos para evidenciarmos a orientação dialógica do discurso poético. Aqui, entretanto, a fala centralizada na primeira pessoa e extremamente introspectiva dá a impressão de uma única voz fazendo-se ouvir, encobrindo quase que completamente sua dialogenicidade. A amargura, o desalento, o cansaço da vida tão evidentes no texto parecem exclusivas do *eu lírico*, que no absoluto isolamento, fala apenas de si e somente para si, servindo-se da imagem da *noite* para descrever seu pressentimento da morte. Tal associação não é incomum em poesia. Encontramos alguns exemplos no simbolista Cruz e Souza (1861-1898) ...

*Oh! que doce tristeza e que ternura
No olhar ansioso, aflito dos que morrem...
De que âncoras profundas se socorrem
Os que penetram nessa noite escura!*⁸³

... em Fernando Pessoa (1888-1935) ...

*Não dormes sob os ciprestes,
Pois não há sono no mundo.*
.....
*O corpo é a sombra das vestes
Que encobrem teu ser profundo.
Vem a noite, que é a morte
E a sombra acabou sem ser.
Vais na noite só recorte,
Igual a ti sem querer.*⁸⁴

...em Manuel Bandeira...

*Em tuas mãos de morte, ó minha Noite escura!
Aperta as minhas mãos geladas. E em repouso
Eu te direi no ouvido a minha desventura
E tudo o que em mim há de grave e carinhoso.*⁸⁵

... e ainda em Cecília Meireles (1901-1964), que em um soneto apresenta uma visão da morte algo semelhante à de Marilda em seu desalento:

*Não sei que tempo faz, nem se é noite ou se é dia.
Não sinto onde é que estou, nem se estou. Não sei de nada.
Nem de ódio, nem amor. Tédio? Melancolia.
-Existência parada. Existência acabada.*

⁸³ CRUZ E SOUZA, João. A Morte. In: *Últimos Sonetos*. Paris: Aillaud & C^{ia}, 1905, p. 181.

⁸⁴ PESSOA, Fernando. Poesias. Lisboa: Ática, 1942, p. 233.

⁸⁵ BANDEIRA, M. Confidência (2^a estrofe). In: *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. 5^a ed. São Paulo: Global, 1988, p. 55.

*Nem se pode saber do que outrora existia.
A cegueira no olhar. Toda a noite calada
no ouvido. Presa a voz. Gesto vão. Boca fria.
A alma, um deserto branco: -o luar triste na geada...*

*Silêncio. Eternidade. Infinito. Segredo.
Onde, as almas irmãs? Onde, Deus? Que degredo!
Ninguém.... O ermo atrás do ermo: - é a paisagem daqui.*

*Tudo opaco... E sem luz... E sem treva... O ar absorto...
Tudo em paz... Tudo só... Tudo irreal... Tudo morto...
Por que foi que eu morri? Quando foi que eu morri?⁸⁶*

A escolha de José Maria pelos versos de Marilda parece ser proposital; ele elege um texto e um tema propícios à experimentação em novos formatos e em novas linguagens. Os demais poemas presentes na coletânea, de menores proporções, alguns em forma fixa, de temática e caráter menos obscuros, estão musicalmente bem acolhidos na forma da canção estrófica (*Trovas Cariocas* e *Cantar de Amor*) e da pequena forma binária (*Cantiga Praiana*, *Impossível Carinho* e *Vitória*). *Noite*, por outro lado, demanda para sua tradução musical um formato capaz de abrigar sua extensão, sua elaboração e principalmente sua densidade emocional. Esse formato é o *Durchkomponiert*, ou de composição contínua, que apresenta, segundo Kühn (1987, p.166), uma nova melodia, adequada ao texto, para cada verso ou estrofe e, por isso, uma maior expressividade e diversidade do acompanhamento, porém sem abrir mão de correspondências ou repetições para não comprometer a compreensão e a organização da forma⁸⁷. Tais características estão presentes em *Noite*, a mais longa canção de *Cantares*. (Figuras 49 a 53).

⁸⁶ MEIRELES, C. Panorama Além. In: *Poesias completas*. Damasceno, D. (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

⁸⁷ “Das durchkomponiertes Lied erfindet für jede Strophe oder kleinere Spracheinheit eine andere, dem Text angepaßte Melodie. (...) Bedeutungsvoller und vielgestaltiger ist deshalb die Begleitung. Reihung von immer anderem aber, konsequent durchgehalten, drohte die Faßlichkeit und Ordnung der Form zu gefährden. Kein durchkomponiertes Lied verzichtet darum auf Korrespondenz oder Wiederholung”. Tradução nossa.

4. NOITE Poema da
Marilda Ladeira

para Marina Monarca

(♩ = 66)

mp E lo-go será noite em meu-lhar

p lo-go se-rá noite em meu cor-po Em so-lu-ços contempla-

rei o novo di-a quando radi-oso desper-tar.

Figura 49 - Noite, de José Maria Neves, página 1. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

4/4 *pp* Logo será noite em meus sor-ri - so e a au-
 rora já não mais virá sem a - vi - so. *pp*
 Expressivo
 Em minhas
 mãos e em meus ca- be - los sombras negras, es - par - sas vi-

Figura 50 - *Noite*, de José Maria Neves, página 2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

mão per-tur-bar ou embas-sar su-as ful-gu-ran-tes em-ita-
 erese. Quase Está-
 recitas. P
 recitado - Muito ligado rão meusecbe-los sol-tos, lar-ga-dos, semca-ri-cias. Esta-
 Ligado rão estas minhas mãos já i-nobsequio-sas, i-núteis, tate-an-tes.

Figura 51 - *Noite*, de José Maria Neves, página 3. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Pouco mais movido
 Logo será noite em meu
 O ser.
 E vi-vz-
 mp

Pouco mais lento
 rei manhãs sobre ma-
 nhãs infi-nitas, va-sias, gas-
 tas, ma-
 nhãs de tardio desper-tar.
 Quando esta noi-te che-
 gar se-
 rei ter-ra ári-da, ba-tida de bor-
 cresc. aos poucos

Pouco acelerado

Figura 52 - Noite, de José Maria Neves, página 4. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

ras - cas e so - fri - da, causli - ca -
 da, ar - ran - te. Te - rei compreen -
 di - do que não hou - ve ra - zão pa - ra se
 tar vi - vi - do.

f *mf* *mp* *p*

rall... *Lento-expressivo*

diminuindo sempre

Ped.

Figura 53 - *Noite*, de José Maria Neves, página 5. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Em andamento *moderato*, $\pm = 66$, compasso 4/4, *Noite* inicia com uma introdução de cinco compassos, que deixa claro o caráter dramático da canção, a partir do acorde de Dó menor com a 7ª e a 9ª menor (compasso 1) e finalizando no acorde de Mi bemol Maior com a 7ª e a 9ª menor (compasso 5). A mão esquerda apresenta o motivo melódico que voltará transposto na linha do canto e do piano nos próximos compassos. (Figura 54)

■ Motivo melódico

Figura 54 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 1 a 5. Introdução e motivo melódico. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A tensão gerada ao fim da introdução (compasso 5) é resolvida no compasso seguinte, que traz novamente o acorde de Dó menor e a entrada do canto com o 1º verso, *e logo será noite em meu olhar* (compassos 6 e 7), seguido do 2º, *e logo será noite em meu corpo* (compassos 8 e 9). Temos aqui na voz e no piano o motivo melódico apresentado na introdução, que corresponde ao paralelismo presente nos versos (*e logo será noite em meu olhar*, *e logo será noite em meu corpo*) e representa musicalmente a temática central, a morte, que, embora não seja mencionada em nenhum momento, permeia todo o poema, sendo substituída pela imagem obsessiva da noite. Observe-se também o ritmo em colcheias e as notas repetidas no canto nas palavras *e logo será*, reforçando essa correspondência, a melodia descendente, mais melancólica, finalizando na palavra *corpo* e a bela transição para o 3º verso por meio do acorde de Si bemol Maior com a 7ª e a 9ª e da volta para o compasso 4/4, que permite concluir a frase expressivamente em *rallentando*. (Figura 55)

Motivo melódico como na introdução
 Motivo melódico transposto e/ou modificado

Figura 55 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 6 a 9. 1º e 2º versos e motivo melódico. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O *eu lírico* pressente a proximidade da morte e passa então a antever o futuro: *em soluços contemplarei o novo dia quando radioso despertar*. O 3º verso chega com uma nova mudança de compasso (3/4 e 2/4), que retoma a fluência do tempo musical e da narrativa poética. A tensão criada no compasso anterior pelo acorde de Si bemol Maior com a 7ª e a 9ª resolve-se numa cadência de engano ao trazer de volta o acorde inicial de Dó menor (compasso 10). O contraste entre o estado de espírito do *eu lírico* e o esplendor da manhã toma forma na melodia inicialmente descendente do canto (*em soluços contemplarei o novo dia*; compassos 10 a 12) e posteriormente ascendente para região aguda da voz (*quando radioso despertar*; compassos 13 a 16). O verso termina na tensão gerada pelo acorde de Si Maior com a 7ª e a 9ª menor, reforçada pela repetição da sequência Lá- Lá#- Si em colcheias e quiáltera na mão esquerda do piano (compassos 15 e 16). O nascer de um novo dia representa para o *eu lírico* uma angústia renovada. (Figura 56)

Figura 56 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 10 a 16. 3º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O compasso 17, em 4/4, resolve a tensão dos compassos anteriores no acorde de Mi menor com a 7ª e traz de volta o motivo melódico da introdução, anunciando o 4º verso e a transição para um novo momento da canção. Entre os compassos 18 e 21, o paralelismo e o simbolismo da noite (*logo será noite em meu sorriso*) são reiterados na voz pelas notas repetidas (Si – Si bemol) e pelo ritmo em colcheias, enquanto que no piano, a melodia cromática descendente da mão esquerda, sustentada pela alternância entre os acordes de Sol Maior com a 7ª e Lá Maior com a 7ª na mão direita, parece materializar o declínio inevitável até o fim. (Figura 57)

Motivo melódico
 Reiteração do paralelismo e do simbolismo da noite

Figura 57 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 17 a 21. Volta do motivo melódico e 4º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A mudança de compasso de 4/4 para 3/8 (compasso 22) inicia um interlúdio⁸⁸ para o piano, que passa por Sol # menor, Ré meio diminuto, Ré bemol com a 7ª Maior e Fá menor com a 7ª até chegar, entre os compassos 26 e 29, ao arpejo de Fá # menor, na mão direita, e os acordes de Mi menor, Dó Maior com a 5ª aumentada, Mi Maior com a 7ª e Mi menor na mão esquerda. Esse trecho funciona como um *Intermezzo*⁸⁹ que, como em uma cena, marca a

⁸⁸ Termo usado para descrever a música tocada ou cantada entre as partes principais de uma obra musical ou, ocasionalmente, de um evento não musical. Na performance teatral, um interlúdio é um número musical entre atos ou, numa forma mais elaborada, um entretenimento como um *intermezzo*. *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy e *Wozzeck* de Alban Berg, por exemplo, incluem importantes interlúdios dramaticamente relacionados e essenciais para a obra como um todo. Fonte: TILMOUTH, M. Interlude. 2001. *Grove Music Online*. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013828>. Acesso em 04/05/2021.

⁸⁹ Termo usado desde o começo do século XIX para: (1) movimentos ou seções geralmente dentro de obras maiores; (2) peças independentes, frequentemente para piano solo e predominantemente de caráter lírico; (3) como um interlúdio instrumental entre atos, usado com frequência em óperas e música teatral dos séculos XIX e XX. Fonte: Brown, M. *Intermezzo* (iii). 2001. *Grove Music Online*. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013835>. Acesso em 04/05/2021.

passagem do tempo e durante o qual o *eu lírico* parece ver a si próprio no futuro e constatar as transformações que seu estado de espírito impõe a seu corpo... (Figura 58)

Figura 58 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 22 a 29. Interlúdio para o piano. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

...antes de descrevê-las à entrada do canto, no compasso 30, com as primeiras palavras do 5º verso (*em minhas mãos e em meus cabelos...*), a partir da indicação *Expressivo* e do acorde de Si menor com a 7ª. As *sombras negras e esparsas* que vê recebem no canto mais uma vez uma melodia descendente para a região grave da voz, aqui em tons inteiros, estabelecendo uma relação com a morte,... (compassos 34 a 37) (Figura 59)

Figura 59 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 30 a 37. Primeiras palavras do 5º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

...como um presságio que obscurece o amanhecer (*virão perturbar ou embaçar...*, compassos 38 a 41). Ao mesmo tempo, a sequência de acordes que acompanha o verso nesses mesmos compassos (Ré menor com a 7ª, Fá Maior com a 7ª maior, Fá Maior e Mi bemol Maior com a 9ª menor), com a linha da mão esquerda do piano em movimento ascendente, criam uma contraposição entre as *sombras negras e esparsas* e as *fulgurantes cintilações* do dia, essas últimas traduzidas nos compassos 42 e 43 pelos mesmos elementos já apresentados nos

compassos 13 a 16: o compasso 4/4, a mesma melodia no canto, o mesmo acorde (Si Maior com a 7ª) e a mesma sequência (Lá- Lá#- Si) em colcheias e quiáltera no piano. (Figura 60)

The image displays two sections of a musical score. The upper section covers measures 38 to 43, with lyrics: "vi - rão per - tur - bar ou em - bas - sar", "su - as ful - gu - ran - tes em - ba - r - ções". The lower section is a detail of measures 14 and 16, with the lyric: "quando radi - oso despar - tar". Red annotations highlight the vocal melody and piano accompaniment in both sections, showing the repetition of a specific chord (B7) and a melodic sequence (Lá- Lá#- Si) in the piano part.

Figura 60 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 38 a 43 e detalhe dos c. 13 a 16. Final do 5º verso e repetição dos mesmos elementos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Essa reiteração marca uma nova transição, que acontece entre os compassos 43 e 46. A sequência Si Maior com a 7ª (compasso 43), Mi Maior com a 7ª e a 9ª (compasso 46) e Lá menor com a 7ª (compasso 47) constroem o ambiente para a entrada do canto, cuja melodia desenvolve-se para ambos os versos na região central da voz e com poucos saltos. Essa particularidade aliada às indicações *Quase recitado – muito ligado* e ao acompanhamento em acordes e mínimas emprestam a esse trecho um caráter de recitativo, no momento em que o *eu lírico* detalha as sombras que vira anteriormente. No 6º verso, ao falar de seus cabelos, os intervalos de 3ª menor, 4ª justa e 3ª menor emprestam uma nota a mais de tristeza à *soltos, largados, sem carícias*, respectivamente. Da mesma forma no 7º verso, a 3ª menor e a 4ª justa sublinham as *mãos já inobsequiosas* e a linha descendente acentua a nulidade implícita em *inúteis, tateantes*. No acompanhamento, simples, mas muito expressivo, é de observar-se também o cromatismo na mão esquerda, amparado pela alternância dos acordes de Lá menor e Fá Maior (compassos 47 a 50) e Sol menor e Mi bemol Maior (compassos 51 a 54), que remete ao simbolismo da morte, e a relação de 5ª (compassos 50 e 51), que aglutina o 6º e o 7º versos numa mesma unidade. (Figura 61)

The image shows a handwritten musical score for the song "Noite" by José Maria Neves, covering measures 43 to 54. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are in Portuguese. The score is annotated with red circles around specific chords and a yellow highlight on the vocal line. The chords are labeled as B7, E7, Am7, F7, D7, Gm7, and Eb7. The lyrics are: "cões. Esta- Quase", "rão meus cabe- los sol- tos, lar- ga- dos, sem ca- ri- cias. Esta-", "Ligado", "rão estas minhas mãos já i- nobsequio sas, i- nuteis, tate- an- tes."

Figura 61 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 43 a 54. 6º e 7º versos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O Fá # na mão esquerda do piano no compasso 54 prepara o acorde de Sol menor do compasso seguinte, que assinala uma nova transição ao reapresentar o motivo melódico da introdução transposto, junto com o 8º verso, *logo será noite em meu ser* (compasso 55). Temos então uma bela sequência harmônica (Sol Maior – Ré Maior – Fá menor com a 7ª e a 9ª) antes da entrada do canto com o 9º verso. A indicação *pouco mais movido* e a linha cromática descendente em semínimas na mão esquerda do piano, a partir do acorde de Dó menor (compasso 58) põem em movimento a sucessão de amanheceres sem fim das palavras *e viverei manhãs sobre manhãs*. Manhãs que se desenrolam sempre da mesma forma: *infinitas, vazias, gastas*. A melodia para essas palavras, especialmente por meio do contraste entre o salto de 7ª menor ascendente e da sequência de semitons (Dó – Si – Si bemol), seguida pelo salto de 4ª justa descendente, é o que lhes confere o peso do cansaço de dias vividos na penumbra descrito pelo *eu lírico*. São *manhãs de tardio despertar*. As palavras finais (compassos 64 e 65) recebem mais uma vez uma melodia descendente, que se fecha na região grave da voz, precisamente na palavra *despertar*, fazendo-a significar o seu contrário: o *tardio despertar* é mais um sinal do desejo pela noite, pelo fim, pela morte, que está sempre à espreita, como revela o cromatismo descendente da mão esquerda do piano. (Figura 62)

The image shows a handwritten musical score for the song "Noite" by José Maria Neves, spanning measures 55 to 65. The score is written for voice and piano. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. A yellow highlight is placed over a specific melodic motif in measure 66, which is identified as a transposed melodic motif. A red arrow points to this motif. A legend in the bottom right corner of the score area indicates that the yellow highlight represents the "Motivo melódico transposto".

Figura 62 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 55 a 65. 8º e 9º versos e motivo melódico transposto. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O 10º verso, a visão final que o eu lírico tem de seu futuro, inicia no compasso 66, em 4/4, com os acordes de Mi Maior e Dó menor com a 9ª e uma melodia ascendente no canto, entre a região grave e média da voz para as palavras *quando essa noite chegar*. Essa combinação revela a expectativa do *eu lírico* não pela visão em si, mas pela libertação que ela representa e pela qual ele tanto anseia. Essa ideia parece se confirmar nos compassos seguintes. As indicações *Pouco acelerado* e *crescendo aos poucos* (na pauta do piano) e a mudança de compasso (4/4 para 3/4) dão início a um intenso movimento ascendente, tanto no piano quanto na voz (compassos 68 a 77). Envoltos pelas belas sonoridades produzidas pela sucessão dos acordes Ré meio diminuto, Mi bemol com a 6ª, Ré# diminuto e Sol Maior com a 7ª e a 9ª em arpejos (compassos 68 a 71), o *eu lírico* pressente que a esterilidade de sua existência (*serei terra árida*, compassos 68 e 69, onde o tempo forte do compasso e a sequência Sol – Fá - Mi enfatizam *árida*) e as provações (*batida de borrascas*, compassos 70 e 71, às quais a 5ª e a 4ª diminutas dão forma) serão o seu fim. (Figura 63)

Figura 63 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 66 a 71. Início do 10º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

As palavras *e sofrida, causticada* (compassos 72 a 75) na região aguda da voz soam como um grito, sustentado pelos acordes Si diminuto com 7ª, Sol Maior, Dó# diminuto e Sol diminuto em bloco. Chega-se assim ao auge da canção e do desespero do *eu lírico*, que conduz à expressão de extremo cansaço e desistência produzida pela combinação do *rallentando* com a mudança de tessitura na voz (da aguda para a média-grave) e principalmente o acorde de 5ª aumentada (Sol bemol Maior) em arpejo, exatamente na palavra *errante* (compassos 76 e 77), resumindo o desalento e a desmotivação para a vida, que fazem da morte uma remição. (Figura 64)

Figura 64 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 72 a 77. Palavras finais do 10º verso. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A tensão dos compassos anteriores resolve-se com a volta do acorde inicial, Dó menor, trazendo o último verso e conduzindo ao final da canção, com a indicação *Lento – expressivo*, em compasso 2/4. As primeiras palavras, *terei compreendido*, também nos remetem ao começo e à proximidade da morte, ao repetirem o mesmo Mi bemol 4 da primeira intervenção do canto. O restante do verso, *que não houve razão para se ter vivido*, segue na região média da voz, embalado pelo acorde de Ré Maior com a 7ª e a 9ª (compassos 80 a 83), num tom melancólico

que é realçado pelo acompanhamento em colcheias da mão esquerda do piano e pelo *diminuendo sempre*. A última palavra, *vivido*, termina a canção no acorde de Sol menor, com tensões adicionadas, ao qual se junta, no compasso 85, o acorde de Lá com a 5ª aumentada. (Figura 65)

Figura 65 – Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 78 a 85. Último verso e final da canção. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

3.4.2 Vitória

<i>Vitória</i>	
Autora do texto poético	Marilda Ladeira
Forma	Pequena forma binária (AB)
Tonalidade	Atonal
Número de compassos	35
Fórmula de compasso	2/4, 3/4, 3/8 e 5/8
Andamento	Semínima = 66
Dinâmica	mezzo piano e piano
Âmbito da linha vocal	Dó # 3 ao Sol # 4
Âmbito da escrita para piano	Dó 1 ao Sol 5
Tipo de voz	Soprano

Quadro 5 - Dados de *Vitória*, de José Maria Neves

- v1 Ah! Que num instante compreendi:*
v2 morrer não devia ser tão cruel assim,
v3 pois já mortos e perdidos estamos quando nos encontramos aqui.
v4 E no bojo do tempo estarei, asas abertas na amplidão.
v5 E nem um motor, nem um motor sequer acionará minhas asas ou meu coração.

Assim como *Noite*, esse poema é escrito a partir da estética modernista e constitui uma amostra de “contaminação prosaica” da poesia. Porém aqui a dialogicidade do discurso poético é posta em relevo principalmente através da ideia de resposta, ao deixar implícito um interlocutor, um ouvinte imaginário a elaborar a réplica desse diálogo, ainda que apenas por meio de uma compreensão ativamente responsiva. Além disso, *Vitória* difere de *Noite* em sua visão da morte como algo bom, como a superação das vicissitudes da vida, que eventualmente transformam o “viver numa morte multiplicada, sem o alívio de morrer”⁹⁰, *pois já mortos e perdidos estamos quando nos encontramos aqui*. Daí a bela imagem de *asas abertas na amplidão*, um eterno pairar livre pelo universo, como a representação da *vitória* sobre o medo do fim, o medo da morte, que uma vez vencidos nos tornam eternos, mais uma vez como nos versos de Cecília Meireles:

*Tu tens um medo: acabar.
Não vês que acabas todo o dia.
Que morres no amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que te renovas todo o dia.
No amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que és sempre outro.
Que és sempre o mesmo.
Que morrerás por idades imensas.
Até não teres medo de morrer.
E então serás eterno⁹¹.*

Para o poema de Marilda Ladeira, formalmente escrito a partir dos parâmetros modernistas, José Maria retoma a pequena forma binária que já utilizara em *Cantiga Praiana* e *Impossível Carinho* em linguagem atonal⁹², embora haja referências à tonalidade em vários momentos. O resultado é uma canção bastante diversa das três primeiras da coletânea, especialmente pela ambientação sonora e pela temática abordada. (Figuras 66 e 67)

⁹⁰ DICKINSON, Emily (1830-1886). *Fifty Poems – Cinquenta Poemas*. Tradução de Isa Mara Lando. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 32.

⁹¹ MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 26ª ed. São Paulo: Moderna, 2003 [1981], p.20-21.

⁹² O termo Atonalidade pode ser usado com três acepções: 1- para descrever toda música que não é tonal; 2- para descrever toda música que não é nem tonal nem serial e 3- para descrever especificamente a música pós-tonal e pré-dodecafônica de Schoenberg, Webern e Berg. Headlam, D., Hasegawa, R., Lansky, P., Perle, G. *Atonality*. Grove Music Online. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047354>. Acesso em 7/4/2021. Usamos o termo aqui em sua primeira acepção.

5. VITÓRIA

para Marina Monarca Poema de
Marilda Ladeira

(♩ = 66)

Ah! Que num instante compreen-
di: mor-rer não de-vi-a ser tão cru- al as-
sim, pois já mortos e per-di-dos as-ta-mos
quando nos encontramos a - qui.

Figura 66 - *Vitória*, de José Maria Neves, p.1. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A introdução do piano, em andamento moderato - $\pm = 66$ - inicia com o mesmo Mi bemol₄ da canção anterior na mão direita e continua numa frase descendente em quiálteras, com intervalos de 4^{as} justas e aumentadas, que irá concluir no Si bemol₁ da mão esquerda no compasso 3. Esses dois compassos situam o ouvinte de imediato numa atmosfera de imaterialidade, onde ainda não se sabe o que vai ser dito, mas intui-se a necessidade de uma escuta atenta. (Figura 68)



Figura 68 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 1 a 3. Introdução. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A entrada do canto, ainda no compasso 3, acontece com a interjeição *Ah!* num glissando descendente do Mi_{≅4}, nota inicial da introdução, até o Sol₃. O acorde que a acompanha, uma superposição dos acordes Sol menor com a 5^a aumentada e a 7^a Maior e Lá meio diminuto⁹³, cria uma tensão que se resolve no acorde do compasso seguinte, Dó com 7^a Maior, 9^a aumentada e a 13^a. O movimento descendente em glissando combinado a esses dois acordes na sequência da introdução transformam esse *Ah!* numa exclamação de surpresa como num *insight*, como se o que será dito a seguir fosse a resposta há muito procurada para um enigma. (Figura 69)

⁹³ Dallin refere-se à combinação de acordes convencionais como poliacordes (*polychords*). DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: a guide to the Materials of Modern Music*. 3rd edition. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974, p. 88.

3 4

Ah! glor.

mf

Am7(b5)

Gm(#5)7 M

C7M(#9)13

mp

bd

Tensão

Relaxamento

Figura 69 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 3 e 4. Entrada do canto. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Os compassos seguintes, 4 a 6, apresentam a revelação anunciada nos três primeiros compassos. A continuação do 1º verso, *que num instante compreendi*, reforça a ideia de *insight* sugerida anteriormente, especialmente pela frase ascendente finalizada numa 5ª diminuta na palavra *compreendi* e pelo choque sonoro resultante da combinação do acorde de Sol Maior na mão direita com a 7ª menor na mão esquerda. O uso de 2ªs menores e 9ªs é constante nessa canção, criando sonoridades extremamente dissonantes. (Figura 70)

4 5 6 5° dim.

Que num instante

mp

compreen.

di

G

7m

Figura 70 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 4 a 6. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O início do 2º verso (compasso 7) sugestivamente com uma 4ª justa descendente na palavra *morrer*, com ambas as mãos do piano na clave de Sol, também em movimento descendente, caminhando para o acorde de Mi menor com a 7ª e a 9ª Maior diluem essa expectativa ao revelar a descoberta: *morrer não devia ser tão cruel assim*. A melodia desse verso é marcada principalmente pela dissonância entre o Lá# do canto e o Lá bequadro da mão direita do piano nas palavras *cruel assim*, que se resolve no compasso 11, trazendo uma sensação ilusória de repouso, pois os choques sonoros do acorde do piano, Sol – Dó#, Ré# - Dó# (7ª) e Fá - Sol (9ª), parecem representar o paradoxo: morrer não deveria ser tão cruel, mas é. (Figura 71)

Dissonância
 Resolução

Figura 71 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Os compassos 12 a 17 trazem o 3º verso, a conclusão do pensamento expresso no 2º, indicada pela vírgula: morrer não deveria ser tão cruel, pois já estamos mortos e perdidos em vida. A melodia do canto, inicialmente em movimento ascendente para a região aguda da voz, forma o arpejo de Sol # menor; a única alteração é o Ré natural do compasso 14. O acorde se concretiza no compasso 15, com tensões adicionadas: Fá bequadro, Lá# e Dó#. A mão direita do piano apoia a melodia do canto, mas traz dissonâncias estratégicas na palavra *perdidos* (Sol# para a voz, Sol bequadro, Fá e Mi bemol para o piano). O movimento ascendente da voz é compensado pelo movimento cromático descendente da mão esquerda do piano nos compassos 12 e 13, quando no texto temos as palavras *mortos e perdidos*, semelhante ao que já acontecera na introdução e no compasso 7, na palavra *morrer*. No compasso 16, com exceção do Dó#, temos no canto e no piano as notas do acorde de Ré menor com a 7ª, a 9ª e a 11ª, que se resolve no compasso 17 no acorde de Sol maior com a 5ª aumentada e a 7ª Maior e um salto de 6ª menor da região aguda para a média da voz concluindo a Parte I nas palavras *quando nos encontramos aqui*, novamente num repouso momentâneo. São escolhas composicionais que buscam traduzir a complexidade e as contradições inerentes ao tema: a compreensão da morte física como menos cruel que as inúmeras mortes simbólicas experimentadas em vida, *quando nos encontramos aqui*. (Figura 72)

12 14 16 17

pois já mortos e per - di - dos as - ta - mos quando nos encontramos a -

11 9 11 9

G#m7 Dm7 G(#5)7M

6^m

■ Notas do arpejo e concretização do acorde G#m7

■ Dissonâncias na palavra *perdidos*

■ Notas e acorde Dm7 (tensão)

■ Acorde G(#5)7M (resolução momentânea)

Figura 72 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 12 a 17. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O compasso 18 inicia a Parte II, retomando alguns elementos: uma transição também em dois compassos, 5/8 e 2/4 (compassos 18 e 19) e o mesmo movimento descendente em 5^{as} diminutas e 4^{as} do Si bemol₄ na mão direita do piano até o Dó#₂ da mão esquerda no compasso 19. (Figura 73)

18 19

Transição

3 5 2

8 8 4

b.e. p

Figura 73 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 18 e 19. Início da Parte II. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

No compasso 19 temos o acorde de Sol # menor com 7^a na 2^a inversão, sobreposto ao Dó#; no compasso 20, considerando-se todas as notas do compasso, descemos um semitom para Sol Maior e no compasso 21 voltamos para Sol# com 7^a, porém com a 5^a diminuta. Esse acorde tem a função de dominante do acorde de Lá menor da mão direita, que é sobreposto ao Ré Maior da mão esquerda, no compasso 22, cujo movimento cromático conduz ao acorde de Ré com a 7^a, no compasso 23. Ainda nesse compasso, a voz tem as notas do arpejo de Lá

diminuto, que ao atingir o Sol bemol formará junto com as notas da mão direita do piano o acorde de Mi bemol menor. Essas combinações sonoras e o acompanhamento, inicialmente num suave balanço (compassos 19 a 21), introduzem e acompanham a frase inicial do 4º verso, *e no bojo do tempo estarei*, novamente em movimento ascendente para a região aguda tanto da voz quanto do piano (com ambas as mãos na clave de Sol, a partir do compasso 22), sugerindo o alçar de um voo que deixa a terra e liberta-se num espaço desconhecido, numa outra dimensão, onde tempo e atemporalidade se confundem. (Figura 74)

Figura 74 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 19 a 23. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Os compassos 24 a 26 trazem a conclusão do 4º verso, inicialmente mantendo a voz e o piano na região aguda (ambas as mãos ainda na clave de Sol). O canto renova o movimento ascendente até o Sol₄ (compasso 25), nas palavras *asas abertas*, e volta à região média com um salto de 7ª Maior descendente na palavra *amplidão* (compasso 26), momento em que, no piano, a mão esquerda volta à clave de Fá, formando o acorde de Si Maior com a 7ª e com a 9ª e trazendo mais uma vez uma sensação temporária de repouso, como já acontecera no compasso 17, aqui realçada pela mudança de compasso (de 2/4 para 5/8) e pelas colcheias na mão esquerda: tendo deixado a terra e alcançado uma outra dimensão, *o bojo do tempo*, o ser deixasse pairar de *asas abertas na amplidão* da serenidade, da quietude, da paz. (Figura 75)

Figura 75 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 24 a 26. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O 5º e último verso inicia entre os compassos 27 e 29, com a voz na região média e o piano em movimento cromático descendente para a mão direita e ascendente para a mão esquerda. A tessitura cômoda do canto, em 3/8, mesmo compasso que acompanha as palavras *tempo estarei* nos compassos 22 e 23, remetem às *asas abertas na amplidão* sem que nenhum impulso, *nem um motor* (o cromatismo do piano?) as importune. Essa imagem do ser pairando serenamente, reiterada pelas palavras *nem um motor sequer*, assume contornos mais precisos por meio do acorde de Sol bemol Maior com a 5ª aumentada (compasso 30 e sua repetição uma 8ª acima no compasso 31), da voz ainda na região média, mas com intervalos alterados (4ª aumentada nas palavras *nem um e motor* e 5ª aumentada na palavra *sequer*), da dinâmica entre *mezzo piano* e *piano*, do piano mais uma vez com ambas as mãos na clave de Sol (compasso 31) e principalmente da mudança de 3/8 para 2/4. Os desejos, as ambições, os sofrimentos, as alegrias, os *motores* da vida enfim são assim representados como algo distante, como uma memória que não mais ameaça, não mais perturba a serenidade da morte. (Figura 76)

Figura 76 – Trecho da canção *Vitória*, José Maria Neves, c. 27 a 31. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Os compassos 32 a 35 completam o 5º verso. Nos compassos 32 e 33, o piano permanece na região aguda, com ambas as mãos na clave de Sol; essa ambientação sonora acontece quando

no texto poético há referência ao *bojo do tempo*, a uma outra esfera, e às *asas abertas na amplidão*. A melodia do canto é muito semelhante àquela do compasso 16: o mesmo movimento ascendente, quase que as mesmas notas e o mesmo ritmo em quáteras. Lá, as palavras são *quando nos encontramos aqui*; aqui, *acionará minhas asas*. A repetição dos mesmos elementos musicais com textos diferentes talvez seja uma forma de relembrar e personificar as vicissitudes da vida, os *motores* que nos tornam *mortos e perdidos quando nos encontramos aqui* em um outro contexto, precisamente no momento em que o *eu lírico* está certo de que, após a morte, nada, *nem um motor sequer*, será capaz de importuná-lo, de *acionar minhas asas...* (Figura 77)

Figura 77 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c.32 e 33 e relações com outros compassos. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

... *ou meu coração*, são as palavras finais do 5º verso (compassos 34 e 35), onde também é possível estabelecer um paralelo com os compassos 16 e 17 através da mesma relação de 5ª descendente (Ré menor resolvendo no Sol Maior) na mão esquerda do piano. A essa harmonia sobrepõem-se, na melodia do canto e na mão direita do piano, as notas e o acorde de Mi bemol Maior com a 6ª, concluindo a canção com a mesma nota que a inicia. (Figura 78)

Figura 78 – Trecho da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 34 e 35 e relações. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

3.4.3 Noite e *Vitória*: um diálogo?

Noite e *Vitória* evidenciam, assim, a transformação do discurso musical de José Maria através do gênero canção, onde a escolha do tema e dos poemas tem papel fundamental. As percepções que Marilda Ladeira oferece da morte e a forma que ela escolhe para externá-las em versos favorecem a experimentação na linguagem musical.

A Canção Artística é pródiga ao abordar esse tema. Ela é consolo para os males físicos e os de amor, como em *Der Tod und das Mädchen* de Franz Schubert (1797-1828) e Matthias Claudius (1740-1815), e *Der Tod, das ist die kühle Nacht*, de Johannes Brahms (1833-1897) e Heinrich Heine (1797-1856). É a superação dos limites terrenos e o reencontro com a pessoa amada, como em *La Fausse morte*, de Frederic Mompou (1893-1987) e Paul Valéry (1871-1945). É uma realidade possível de ser transcendida apesar dos horrores da guerra, como nos *Holly Sonnets*, de Benjamin Britten (1913-1976) e John Donne (1572-1631). Mas é também algo que não justifica nem a perda do humor nem o desapego das futilidades, como em *Coquetterie Posthume*, de Claude Debussy (1862-1918) e Théophile Gautier (1811-1872), apenas para citar alguns poucos exemplos.

Da mesma forma, a Canção de Câmara Brasileira oferece diferentes olhares para o assunto. A morte é pretexto para uma belíssima descrição da natureza em *Virgens Mortas*, de Francisco Braga (1868-1945) e Olavo Bilac (1865-1918) e para um desabafo rancoroso em *Quando Embalada*, de Camargo Guarnieri (1907-1993), texto de autor anônimo; transforma-se na visão ao mesmo tempo amorosa e angustiante da pessoa amada, como na *Cantiga do Viúvo*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e numa bem

humorada marcha fúnebre em *Quando eu morrer*, de Edmundo Villani-Côrtes (1930-) e Mário de Andrade (1893-1945); é o subterfúgio para rever a amada uma última vez, em *Última Carta*, de Altino Pimenta (1921-2003) e Antônio Tavernard (1908-1936) e algo que não é pior que a solidão ou a perda dos sonhos, como em *Bem pior que a morte*, de Cláudio Santoro (1919-1989) e Vinícius de Moraes (1913-1980), e a *Trova nº 3*, de Marlos Nobre (1939-) e Ademar Tavares (1888-1963).

Em *Noite*, a fala introspectiva e centralizada na primeira pessoa aparentemente camufla a orientação dialógica do poema. Essas particularidades, entretanto, aproximam-no do monólogo, uma das formas de diálogo próprias do romance. Robert Humphrey⁹⁴ (1954, p. 24) refere-se, entre outros, ao monólogo interior direto, técnica usada em ficção para representar os conteúdos e processos psíquicos das personagens antes que sejam formulados pela fala deliberada. Como atributos do monólogo interior direto Humphrey destaca a escassa interferência do autor e a ausência de um interlocutor ou mesmo do próprio leitor, uma vez que esse tipo de monólogo é retratado como sendo absolutamente espontâneo. (*Ibidem*, p.25) Ao exemplificar o monólogo interior direto, Massaud Moisés⁹⁵ (1967, p. 245) destaca o uso da primeira pessoa e a comunicação direta, mas que pressupõe a ausência de um interlocutor, como se de repente o personagem impusesse a sua presença por conta própria, afastando o romancista e reduzindo-o à condição dum espectador mudo. Assim, embora apresente-se monológico à primeira vista, é possível estabelecer relações dialógicas entre o poema e certas peculiaridades do discurso em prosa. O *eu lírico* pode ser então compreendido como uma personagem, uma representação humana inserida num contexto artístico (literário, teatral e/ou musical), com passado, presente e futuro.

O exemplo mais conhecido de personagem posto em cena no universo da Canção Artística talvez seja *Gretchen am Spinnrade*, de Franz Schubert, com texto da cena 15, Parte 1 do *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Entre tantos aspectos admiráveis dessa obra prima, como a representação perfeita dos diferentes estados de espírito da personagem, marcados por belíssimas modulações, e a tensão constante, apenas resolvida ao final, talvez o mais notável seja o célebre acompanhamento do piano, que, ao imitar o movimento giratório da roca e o impulso do pé da fiandeira, coloca o ouvinte no meio de uma cena extremamente realista, ainda que imaginada (DITTRICH, 2004, p. 85).

Dessa forma, assim como a poesia pode tomar emprestado recursos da prosa, como os versos livres, os termos em ordem direta e a escrita como num monólogo interior direto, a

⁹⁴ HUMPHREY, R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.

⁹⁵ MOISÉS, M. *A Criação Literária*. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 1967.

canção pode inspirar-se em expedientes de outros gêneros musicais, como os *Intermezzos*, os motivos melódicos, os recitativos, etc. Em *Noite*, a canção, a forma *Durchkomponiert*, o uso do motivo melódico, agregando em si aspectos fundamentais da forma e do conteúdo poéticos e conferindo unidade à obra e fluidez ao discurso musical, a presença de um interlúdio, representando a passagem do tempo e relacionando presente e futuro e a referência ao recitativo, assinalando um momento específico da narrativa poética indicam que José Maria assim interpreta o poema: como o monólogo de uma personagem que dialoga consigo mesma em um romance, uma peça teatral ou uma ópera. Em *Vitória*, a morte é percebida por um prisma que favorece o uso da linguagem atonal, principalmente pelo que ela significa em termos de liberdade na combinação dos sons: a possibilidade de criar uma atmosfera desconectada de associações emocionais e cognitivas comuns ao universo tonal. Esse ambiente sonoro combinado à alternância dos compassos traduzem o caráter filosófico e atemporal do tema e ampliam o plano de referência semiótico.

Se lemos os poemas em sequência, como faz José Maria ao traduzi-los musicalmente, podemos compreendê-los como a resposta um do outro, a partir da perspectiva do *eu lírico* em dois momentos distintos, antes e depois da morte, como uma personagem que evolui de um aparente monólogo consigo mesma (*Noite*) para o diálogo com um outro ainda que imaginário, com o qual compartilha suas experiências e reflexões (*Vitória*). Algumas escolhas composicionais comuns a ambas as canções parecem legitimar tal visão. O uso deliberado de dissonâncias tanto na voz quanto no acompanhamento, nos leva da indefinição tonal à atonalidade, delineando com clareza a evolução da nossa suposta personagem; os movimentos melódicos descendentes e ascendentes caracterizando elementos específicos que se contrapõem, como a noite e o dia, a morte e sua superação; a repetição literal ou implícita de elementos musicais marcando e unificando os diferentes momentos da narrativa poética; a tessitura homogênea do canto, insinuando o discurso de uma mesma voz; as similaridades da escrita para o piano, estabelecendo o caráter e a ambientação “cênico-sonora” das canções; o detalhe sutil da mesma nota, Mi bemol⁴, iniciando e fechando o diálogo entre ambas.

Além disso, a associação de canções em ciclos ou em um mesmo opus, agrupadas por conterem textos de um mesmo poeta ou um tema literário comum, empregados como fio unificador, é um procedimento composicional frequente no domínio da Canção Artística. Tais canções podem ser apresentadas isoladamente, entretanto, sua execução conjunta confere à obra uma nova dimensão semântica. Na Canção de Câmara Brasileira um bom exemplo é Alberto Nepomuceno. Das 76 canções catalogadas pelo grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*, 28 foram publicadas em pares e publicadas em um mesmo opus

(BORGHOFF/DUTRA, 2005). A razão da associação poderá ter sido, antes de tudo, editorial, mas o caráter complementar destes pares de canção não deixa dúvidas quanto à proposta comparativa e associativa do autor, seja por semelhança ou oposição.

Nesse contexto, sugerimos a apresentação conjunta de *Noite* e *Vitória*, em uma performance que revele a dramaticidade de *Noite*, sem trair seu caráter absorto de monólogo interior direto, isto é, de algo que não é expresso em palavras. Isso significa percorrer os diferentes momentos da personagem, variando conscientemente a dinâmica e o tempo, valorizando cada palavra e cuidando de cada finalização de frase, sempre a partir de uma sonoridade rica em harmônicos e sem vibrato excessivo, mesmo no forte. A ideia é sugerir para o ouvinte a imagem de uma mulher ainda jovem e consciente do próprio sofrimento, capaz talvez de dar fim à própria vida. E para *Vitória*, propomos um caráter não-dramático, uma vez que o *eu lírico* encontra-se aqui liberto das limitações de sua vida passada. Para tanto, sugerimos a busca por um timbre mais brilhante que em *Noite*, aliado a uma postura claramente positiva, quase feliz. Aqui, a escrita da voz na tessitura média-aguda facilita tal sonoridade, além de reforçar a ideia de leveza e positividade.

As canções transparecem também o diálogo de José Maria com o ambiente social e musical no qual está inserido naquele momento. Por um lado, ao compor canções em tudo opostas às diretrizes estéticas defendidas à época por Guerra-Peixe; por outro, ao escrevê-las numa região muito confortável para um soprano lírico-ligeiro, especificamente para Marina Monarcha, cantora com quem ele muito provavelmente convive e admira.

3.5 *Cantar de Amor*

<i>Cantar de Amor</i>	
Autor do texto poético	Manuel Bandeira
Forma	Estrófica
Tonalidade	Atonal
Número de compassos	29
Fórmula de compasso	7/8, 3/4, 3/8, 2/4, 4/4, 5/8 e 5/4
Andamento	Colcheia = 176 ou Semínima = 66
Dinâmica	Não determinada
Âmbito da linha vocal	Fá ₃ ao Sol ₄
Âmbito da escrita para piano	Não há. É escrita para címbalos antigos

Tipo de voz	Todas
-------------	-------

Quadro 6 - Dados de *Cantar de Amor*, de José Maria Neves

Cantar de Amor, última canção da coletânea, foi composta em 1967, quando José Maria estudava com Esther Scliar e Guerra-Peixe havia já dois anos. Dois aspectos a distinguem das demais canções: (1) ser escrita para voz e címbalos antigos e (2) ter como texto um dos poemas de inspiração medieval de Manuel Bandeira. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira informa que *Cantar de Amor* é fruto de sua atividade como professor de Literatura no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, cargo que assume em 1938, aos 52 anos, e que até então “ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística” (BANDEIRA, 1997, p. 351). O poema integra a *Lira dos cinquent’anos*, livro que não surgiu em volume independente, mas como parte da 3ª edição das *Poesias Completas*, de 1944⁹⁶.

O "Cantar de amor" foi fruto de meses de leitura dos cancioneiros. Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas, que fiquei com a cabeça cheia de "velidas" e "mha senhor" e "nula ren"; (...) O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar). Escrevi o "Cantar de amor" no vão propósito de fazer um poema cem por cento trecentista (*Ibidem*).

Bandeira refere-se aqui à arte literária medieval galego-portuguesa do século XIV, cujas origens remetem ao Trovadorismo provençal. Contrapartida secular para a monodia litúrgica, o Trovadorismo tem início nas últimas décadas do sec. XI com os Trovadores, poetas-músicos da Provença, sul da França atual, e continua, um século depois, com os Troveiros, ao norte, e com os Minnesänger, na região de língua alemã. As palavras Trovador (*troubadour*) e Troveiro (*trouvère*) significam criadores de texto e melodia. Diferenciam-se entre si pelo dialeto que utilizam, mais especificamente pela palavra que usam para o “sim” (*oui*): para os Trovadores, a *langue d’oc* (oc = oui) ou Provençal; para os Troveiros, a *langue d’oil* (oil = oui), o dialecto do francês medieval que dá origem ao francês moderno (MICHELS, 1977, p.193).

Trovadores são mestres do verso, bem-educados e altamente sofisticados; entre eles podemos encontrar reis, nobres, clérigos, pessoas comuns a serviço da nobreza e até artistas de classes sociais mais baixas que ascendiam a uma categoria social mais elevada em virtude do seu talento. Além de compor o texto e a música, por vezes também cantam suas próprias composições, podendo eventualmente confiar a execução a um Jogral ou Menestrel⁹⁷ (GROUT,

⁹⁶ Informação da edição em ebook (São Paulo, Global, 2014). No site da Academia Brasileira de Letras, consta 1940. Disponível em <https://www.academia.org.br/academicos/manuel-bandeira/bibliografia>. Acesso em 17/01/2021.

⁹⁷ Do francês *jongleurs*. Categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século x. No século xi organizaram-se em confrarias, que mais tarde deram origem a corporações de músicos, proporcionando formação profissional à maneira dos atuais conservatórios. Os menestréis, como classe, não eram poetas nem compositores no sentido preciso que damos a estes termos. Cantavam, tocavam e dançavam cantigas compostas

PALISCA, 2007, p. 85). Para Spina (1996, p.21), a poesia lírica provençal revela um longo aprendizado técnico e a consciência do Trovador de sua atividade artística, lançando uma mensagem perene para as literaturas da Europa moderna e descobrindo o primeiro grande tema da inspiração lírica: o amor, mais precisamente o *amor cortês* ou *fin' amors*.

Fin' amors representa não apenas um fenômeno literário, mas um importante elemento cultural da Idade Média e constitui o cerne de muitas canções trovadorescas (BUTTERFIELD, 2011, p. 209). A cortesia, o requinte, a elegância e a sutileza estão na essência desse conceito, que abarca uma intrincada combinação de aspirações sociais, culturais e estéticas compartilhadas pelos membros da corte e retratadas por meio do amor impossível e servil do poeta por uma dama real e inacessível. Spina observa, entretanto, que, se a canção provençal é, por um lado, um hino ao amor puro e nobre, por outro, sentimos muitas vezes pulsar de forma subjacente o amor carnal. O amor, para os Trovadores provençais, é o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração) (SPINA, 1996, p. 24).

Em 1883, Gaston Paris (1839-1903) usa pela primeira vez o termo *amour courtois*, *amor cortês*, para referir-se ao conceito medieval de *fin' amors*. *Amor cortês* salienta a enigmática relação entre o poeta-amante e seu contexto social. Dele é exigido que observe a discricção e o decoro, qualidades que definem a cultura do meio para o qual e do qual ele fala⁹⁸. O amor ideal cantado pelos Trovadores é rico em tensões e contradições: entre o sagrado e o profano, entre a nobreza, a ironia e a obscenidade, entre o poder atribuído às mulheres nas canções e os rígidos limites a elas impostos pela realidade social de então. “ O “serviço amoroso”, a vassalagem amorosa da poesia do Trovador, se era um empréstimo da homenagem feudal, não correspondia a uma realidade social” (SPINA, 1996, p. 21).

Além do norte da França e da região de língua alemã, o Trovadorismo estende-se também pelo norte da Itália e pela Península Ibérica. Nessa última, a presença muçulmana por quase 800 anos (entre 711 e 1492) influenciará profundamente a música e demais manifestações culturais, tornando-a diversa do resto da Europa Continental. Além da música árabe, a maior tolerância dos conquistadores com os judeus significará um processo de aculturação entre

por outras pessoas ou extraídas do domínio comum da música popular, alterando ou criando, com certeza, as próprias versões à medida que andavam de terra em terra. As suas tradições profissionais e o seu engenho tiveram papel de relevo no desenvolvimento da música dos trovadores e trovadores. (GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 1994, p. 84)

⁹⁸ Stevens, J., Butterfield, A., & Karp, T. (2001). Troubadours, trouvères. *Grove Music Online*. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-978156592630-e-0000028468>. Acesso em 14/01/21.

cristãos, muçulmanos e semitas que perdurará pelos séculos seguintes. A incorporação da tradição cultural do resto da Europa será maior ao fim da idade média, mas os ibéricos continuarão, entretanto, a desenvolver gêneros próprios, especialmente na música secular, como é o caso da arte trovadoresca galego-portuguesa, produzida entre o final do século XII e meados do século XIV (BELL, 2011, p. 161).

Oriundo do latim, o galego-português é o idioma falado na faixa ocidental da Península até meados do século XIV. Mais do que denominar uma língua, caracteriza uma fase na evolução que conduzirá à diferenciação entre o Galego e o Português atuais e reflete uma grande similaridade na maneira de viver, pensar e sentir de seus falantes. Essa unidade linguística e cultural firma-se nas regiões ao norte e ao sul do rio Minho entre os séculos IX e XIV e permanece mesmo durante a formação do reino português independente ao sul e sua posterior expansão para o extremo sudoeste da península entre meados dos séculos XII e XIII.

Ao longo do século XII, a presença de Trovadores e Jograis provençais nos meios aristocráticos ao noroeste da Península Ibérica possibilitará uma rápida adequação do trovadorismo entre as primeiras gerações de poetas-compositores peninsulares. Esse período coincide com a consolidação do galego-português como língua literária por excelência, especialmente na poesia, produzida por Trovadores e Jograis não só portugueses e galegos, mas também por leoneses e castelhanos. O trovadorismo galego-português constitui, assim, uma arte feita nesse idioma por um conjunto de autores ibéricos num espaço geograficamente maior do que aquele em que era de fato falado⁹⁹. Aqui, o termo Trovador ganhará um significado mais preciso ao denominar somente os poetas-compositores de origem nobre, em contraposição ao Segrel, palavra então utilizada para identificar o Jogral que, além de executante e cantor, sabia compor cantigas (OLIVEIRA, 1993, p. 609).

Na lírica galego-portuguesa, cantiga (ou seu sinônimo cantar) engloba toda composição constituída por letra e música interligadas. Subdividem-se em três gêneros principais: as de conteúdo amoroso (cantigas de amigo e de amor), as de conteúdo satírico e burlesco (cantigas de escárnio e maldizer) e as de conteúdo religioso e narrativo (Cantigas de Santa Maria, de Alfonso X e *de loor* de Fernando III) (FERREIRA, 1993, p. 132-133).

A epígrafe do poema bandeiriano homenageia o principal representante da cantiga de amor galego-portuguesa, Dom Dinis (1261-1325), sexto rei de Portugal. Por seu nascimento, por sua educação, pela escolha de seus mestres e pelo ambiente de sua casa¹⁰⁰, Dinis convive

⁹⁹ Fonte: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp>. Acesso em 16/01/2021

¹⁰⁰ Dom Dinis é neto de Afonso X, o rei sábio e também Trovador. Seu pai, Afonso III (1210-1279), vive na corte francesa e torna-se conde *jure uxoris*¹⁰⁰ de Bolonha por seu casamento com Matilde II (1216-1260).

desde a infância com uma corte onde a língua e a poesia *d'oc* são adotadas e cultivadas com fervor. Não surpreende, portanto, que o mais profícuo trovador galego-português seja um poeta *en maneyra de proença*. Seu cancionero abarca cento e trinta e sete textos, em sua maioria cantigas de amor (73) e cantigas de amigo (51) (GONÇALVES, 1993, p.206-209).

É inspirado nesse universo medieval que Manuel Bandeira escreve *Cantar de Amor*. Em sua obra, encontramos outros poemas com a mesma influência, tais como *Cossante*, *Cantiga de Amor* e *Canção das muitas Marias*, porém em *Cantar de Amor*, mais que uma estilização¹⁰¹, Bandeira literalmente imita um poema trecentista não apenas no tema e na forma, mas também no idioma.

CANTAR DE AMOR¹⁰²

*Quer'eu en maneyra de proença
Fazer agora hum cantar d'amor...*

(D.Diniz)

v1 Mha senhor, como 'oje dia son,

v2 Atan cuitad'e sen cor assi!

v3 E par Deus non sei que farei i

v4 Ca non dormho a mui gran sazon.

*Refrão Mha senhor, ai meu lum'e meu bem,
Meu coração non sei o que tem.*

v5 Noit'e dia no meu coração

v6 Nulha ren se non a morte vi,

v7 E pois tal coita non mereci,

v8 Moir'eu logo, se Deus mi perdon.

*Refrão Mha senhor, ai meu lum'e meu bem,
Meu coração non sei o que tem*

v9 Des oimois o viver m'é prinson:

v10 Grave di' aquel en que naci!

v11 Mha senhor, a rezade por mi,

v12 Ca perç'o sen o perç'a rason.

*Refrão Mha senhor, ai meu lum'e meu bem,
Meu coração non sei o que tem¹⁰³*

¹⁰¹ Imitação de um texto ou estilo sem intenção de negar, ridicularizar ou desqualificar o que está sendo imitado. Diferentemente da paródia, na estilização as vozes são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significante (FIORIN, 2018, p. 48).

¹⁰² BANDEIRA, M. *Antologia Poética*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977, p. 106.

¹⁰³ Minha Senhora, hoje estou assim sofrido e com o coração partido. E por Deus, não sei que fazer, pois não durmo há muito tempo. Minha senhora, minha luz, meu bem, não sei o que tem meu coração. Noite e dia meu coração nada mais vê senão a morte, não mereço tal sofrimento. Que eu morra logo, se Deus me perdoar. Minha senhora, minha luz, meu bem, não sei o que tem meu coração. De hoje em diante, viver é uma prisão: triste o dia em que nasci! Minha senhora, reza por mim, pois perco os sentidos e a razão. Minha senhora, minha luz, meu bem, não sei o que tem meu coração. (Tradução nossa)

Ao iniciar *Cantar de Amor* com os dois primeiros versos do mais conhecido poema de Dinis, Bandeira serve a dois propósitos: informar o leitor sobre o que trata o poema e ser um epitáfio para o autor dos versos. Por outro lado, como bem observa Sleiman (1995, p.124), o comentário do fazer *en maneyra de* estabelece um paradigma: assim como Dom Dinis imita os provençais do século XII, Bandeira imita os portugueses do século XIII. E José Maria, por sua vez, ao traduzir musicalmente o poema bandeiriano, parece querer restabelecer a ordem medieval, época em que poesia e música estão intimamente ligadas e na qual o canto era a forma habitual de existência da poesia em língua vulgar (VILHENA, 1975, p. 58-59).

Embora distantes um do outro tanto no tempo quanto no espaço, esses três enunciados revelam relações dialógicas. Os três mostram em si o discurso de um outro, tanto no que se refere ao sentido (ao transmitirem de formas diferentes uma mesma ideia), quanto na sua manifestação (os textos): Dinis escreve à maneira provençal, porém em sua própria língua; Bandeira imita Dinis, sem anacronismos na linguagem, mas anacrônico, como ele próprio diz, no sentir e no pensar; José Maria acrescenta um novo elo a essa cadeia discursivo-dialógica, ao traduzir esse universo trecentista para a linguagem musical.

A Cantiga de Amor galego-portuguesa segue o modelo provençal. Formalmente, apresenta-se em geral estruturada em três ou quatro estrofes, com versos de métrica variada (heptassílabos, octossílabos ou decassílabos) e uso esporádico do refrão, uma vez que a lírica provençal lhe confere pouco valor estético. É o caso do poema de Dom Dinis. Entre os peninsulares, porém, a forma preferida são as cantigas de refrão, mais associadas à lírica popular, com estrofes de quatro a cinco versos seguidas por um refrão de um a três versos (LANCIANI, 1995, p. 137-139), como no poema de Bandeira. Assim, enquanto o poema de Dinis é uma Cantiga de Mestria (caracterizada pela ausência de estribilho), o de Bandeira é uma Cantiga de Refrão. (Figura 79)

Dom Dinis	Bandeira
<i>Quer' eu en maneyra de proençal</i>	<i>Cantar de Amor</i>
<p><i>v1. Quer' eu en maneira de proençal</i> <i>v2. fazer agora um cantar d'amor</i> <i>v3. e querrei muit' i loar mia senhor,</i> <i>v4. a que prez nem fremosura nom fal</i> <i>v5. nem bondade, e mais vos direi em;</i> <i>v6. tanto a fez Deus comprida de bem</i> <i>v7. que mais que toda las do mundo val.</i></p> <p><i>v8. Ca mia senhor quizo Deus fazer tal,</i> <i>v9. quando a fez, que a fez sabedor</i> <i>v10 de todo o bem e de mui gran valor;</i> <i>v11 e com tod'est(o) é mui comunal</i> <i>v12 ali u deve; er deu-lhi bom sém</i> <i>v13 e des i nom lhi fez pouco de bem,</i> <i>v14 quando nom quis que lh' outra foss' igual.</i></p> <p><i>v15 Ca mia senhor nunca Deus pôs mal,</i> <i>v16 mas pôs i prez e beldad' e loor.</i> <i>v17 e falar mui bem e rir melhor</i> <i>v18 que outra mulher; des i é leal</i> <i>v19 muit', e por esto nom sei q' eu quem</i> <i>v20 possa compridamente no seu bem</i> <i>v21 falar, ca nom á, tra-lo seu bem, al</i></p>	<p><i>Quer' eu en maneyra de proençal</i> <i>Fazer agora hum cantar d'amor...</i> <i>(D. Diniz)</i></p> <p><i>v1. Mha senhor, como' ois dia son,</i> <i>v2. Atan cuitad' e sen cor assi!</i> <i>v3. E par Deus non sei que farei i</i> <i>v4. Ca non dormho a mui gran sazon.</i> <i>Mha senhor, ai meu lum' e meu bem,</i> <i>Meu coraçom non sei o que tem.</i></p> <p><i>v5. Noit' e dia no meu coraçom</i> <i>v6. Nũa ren se non a morte vi,</i> <i>v7. E pois, tal coita non mereci,</i> <i>v8. Moir' eu logo, se Deus mi perdon.</i> <i>Mha senhor, ai meu lum' e meu bem,</i> <i>Meu coraçom non sei o que tem</i></p> <p><i>v9. Des aimois o viver m' é prinson:</i> <i>v10. Grave di' aquel en que naci!</i> <i>v11. Mha senhor, a rezade por mi,</i> <i>v12. Ca perc' o sen o perc' a razom.</i> <i>Mha senhor, ai meu lum' e meu bem,</i> <i>Meu coraçom non sei o que tem</i></p>

Figura 79 – Poemas de Dom Diniz e Manuel Bandeira.

Tematicamente, galego-portugueses e provençais compartilham o ideário representado pelo amor cortês: o cantar de uma voz masculina, que louva os atributos de uma mulher superlativa e inatingível e a transforma em fonte de sua inspiração, como no poema dionisino¹⁰⁴. Essa idealização, entretanto, é redefinida no contexto português: enquanto os occitânicos associam o *fin amours* também às alegrias da paixão amorosa (*joie d'amour*), no contexto português a alegria (*joi*) por vezes passa a ser sofrimento (*coita*). O que antes era gozo, deslumbramento e identificação do estado amoroso com a alegria primaveril dá lugar à desesperança e à dor (SLEIMAN, 1995, p. 127). Dessa forma O *Cantar de Amor* bandeiriano reedita essa temática não *en maneyra de proençal*, mas à maneira peninsular. Um dos recursos que a lírica galego-portuguesa utiliza para expressar esse estado de espírito são as técnicas de reiteração, principalmente o paralelismo¹⁰⁵ e o refrão. Nas palavras de Vilhena (1975), a

¹⁰⁴ Tradução do poema de Dinis: Quero eu, em maneira de provençal, fazer agora um cantar de amor e quero louvar a minha senhora, à qual não falta valor, nem beleza, nem bondade e vos direi mais: Deus a fez tão rica em bondade que mais do que todas ela é afinal. Pois minha senhora Deus a fez de tal maneira quando a fez, que a fez com todo pendor para o bem e de grande valor, e é, entretanto, modesta, e, se deve, mostra sensatez ou desdém, e assim Ele não lhe fez pouco bem, quando não quis que outra lhe fosse rival. Em minha senhora Deus não pôs mal, mas a fez valorosa, bela e honrada, falar melhor, rir melhor e com mais humor que outra mulher, e ainda ser muito leal, e por isso não conheço ninguém que possa satisfatoriamente dela falar, pois como ela, outra não há. (Tradução de Guilherme Lentz da Silveira Monteiro, Mestre em Letras: teoria literária. Aluno do curso de doutorado em Estudos Literários da FALE/UFMG. Disponível em <https://pdfslide.tips/documents/quero-eu-em-maneira-de-provençal-dom-dinis-e-guilherme-lentzpdf.html>. Acesso em 18/01/2021

¹⁰⁵ O paralelismo é uma estrutura de estilo que consiste no uso de termos (que podem ser palavras, expressões, frases) que se relacionam por semelhança ou por contraste. Essa relação pode ser percebida do ponto de vista rítmico, semântico ou gramatical. Além disso, existem os casos em que o paralelismo é construído propositalmente, na literatura e na publicidade, por exemplo, mas também as situações em que ele é involuntário, quando aparece em diálogos cotidianos.

repetição não traduz uma deficiência da arte trovadoresca, mas antes está a serviço de uma verdade psicológica, produzindo uma emoção estética que se impõe ao leitor com uma força que arrebatava e domina.

José Maria compõe uma canção estrófica, escolhendo, no discurso musical um correspondente à reiteração literária: repete-se a mesma melodia e o mesmo acompanhamento para um poema que expressa sem alteração a mesma ideia em todas as estrofes. (Figura 80)

6. CANTAR DE AMOR Poema de
Manuel Bandeira

$\text{♩} = 176$
 $\text{♩} = 88$

Cimbalos Antigos

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29

2^a e 3^a Estrofes: possibilidade de transpor para uma 2^a m. superior, cada vez

Ab!

Mha se- nhor, com-
Noi-t's di- a
Des oi- mais o

o je di- a son, A- tan cui tad' e sen cor as- si / par
me co- ra- son, Nulha- ren se non a mor- te vi, / por
ver m'e pri- son: Gra-ndia- quel- en que- ra- vi, / Mha se-

Dans cal- gon sei que fa- rei, Ca- non dor- mo à mi- gra- sa- son. Mha se-
non, ai re- za- de por ei- mi, Co- mo- cu lo- go, se Deus mi- per- son. Mha se-
son e per- ra- ra- son.

phor, ai meu lu- m'o meu ber, Meu co- ra- gon non sei o que

2^a e 3^a Estrofes: possibilidade de transpor para uma 2^a m. superior, cada vez

Figura 80 – *Cantar de Amor*, de José Maria Neves. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Essa estrutura aparentemente simples é realçada por meio de algumas escolhas composicionais. A repetição da introdução antes de todas as estrofes e ao final da canção, além de conferir unidade à obra, reflete o estilo tautológico do discurso poético, que o som dos címbalos enfatiza, talvez por sua qualidade ritual, que nos remete ao rito como algo que, por algum motivo, se repete sempre da mesma forma, mas não é nunca igual, pois cada repetição se dá num outro momento e num outro contexto, produzindo novos significados. (Figura 81)



Figura 81 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 1 a 7. Introdução. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Címbalos estão presentes em várias culturas desde os tempos antigos. Seu uso se dá em várias esferas, da religiosa à militar, da cerimonial à artística. Címbalos muito semelhantes aos usados por gregos e romanos aparecem em imagens da Idade Média e da Renascença, onde surgem tocados à maneira dos címbalos antigos, isto é, horizontalmente. Além do emprego em ritos cristãos e pagãos e como instrumentos de guerra (como nas bandas dos Janízaros, a elite do exército dos sultões otomanos), são usados através da Idade Média também na dança e em conjuntos musicais. Na música ocidental de concerto, observamos sua presença por exemplo, na *Iphigénie en Tauride* (1779) de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), no *Rapto do Serralho* (1782) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), na *Sinfonia Militar* (1793/4) de Joseph Haydn (1732-1809) e na *Nona Sinfonia* (1822/4) de Ludwig van Beethoven (1770-1827). No início do século XIX, Hector Berlioz (1803-1869) amplia seu uso como instrumento de orquestra por meio de sua *Grande messe des morts* (1837). A partir de então, os címbalos terão assiduidade expressiva na obra de compositores importantes tais como Richard Wagner (1813-1883), Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schoenberg (1874-1951), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), entre outros¹⁰⁶.

¹⁰⁶ BLADES, J., HOLLAND, J., & THRASHER, A. (2001). Cymbals. *Grove Music Online*. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042880>. Acesso em 29/01/21

A escolha de José Maria por esse instrumento revela-se particularmente feliz. A combinação dos címbalos com o texto em português arcaico enseja múltiplas associações, remetendo-nos tanto ao contexto medieval quanto ao contemporâneo e emprestando à canção um quê de atemporal. Além disso, a escrita para o instrumento permite que o cantor ou a cantora também os toque.

A estruturação rítmica, com constante alternância de compassos e organizada em grupos binários e ternários, confere novos contornos ao texto poético, principalmente por meio das síncopes, que mudam a acentuação de sílabas e palavras em relação à declamação, como por exemplo nos versos 1, 5 e 9, compassos oito a onze, (Figura 82)

Figura 82 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 8 a 11, sílabas em destaque. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

e nos versos 2, 6 e 10, compassos 12 e 13. (Figura 83)

Figura 83 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 12 e 13, sílabas em destaque. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Melodicamente, *Cantar de Amor* é escrita para a região média da voz, adequando-se a vozes masculinas e femininas tanto médias quanto agudas, em que pese ser a cantiga de amor, no contexto medieval galego-português, um canto em voz masculina. *Cantar de Amor* desenvolve-se em sua maior parte em graus conjuntos e alguns intervalos de 3ª Maiores e menores. Intervalos que extrapolam esses limites acontecem apenas em dois momentos: no

vocalize da introdução, que é repetida ao final da canção, com o salto de 7ª menor ascendente, e no compasso 17, com o salto de 4ª justa. (Figuras 84 e 85)



Figura 84 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 4 a 6, salto de 7ª menor. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 85 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 17, salto de 4ª justa. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Nesse sentido, a canção reporta ao contexto medieval, ao aproximar-se do espectro sonoro do Canto Gregoriano. Por outro lado, a melodia repleta de acidentes, embora evoque a música modal em alguns momentos (como no vocalize da introdução e nas duas primeiras frases), não oferece em seu conjunto elementos que nos permitam classificá-la inequivocamente como modal. Pelo contrário: o resultado dessa combinação de sons aproxima-se mais, a nosso ver, da atonalidade e da linguagem musical contemporânea, especialmente por meio do amálgama dos instrumentos de percussão sem altura definida. Associada ao ritmo e à possibilidade de transpor uma 2ª menor acima a cada repetição, essa ambientação sonora acentua a dramaticidade do poema, tornando-o ainda mais pungente.

As duas primeiras frases musicais, que correspondem aos dois primeiros versos de cada estrofe, complementam-se num movimento ascendente que se inicia no compasso 8 com as mesmas notas do vocalize da introdução até o Si bemol do compasso 10, criando uma tensão

que não se resolve com a linha descendente da segunda frase em direção ao Sol bemol no compasso 13. É o momento em o Trovador diz à sua senhora do seu estado emocional, do seu sofrimento (*Minha Senhora, hoje estou assim sofrido e com o coração partido*), seu desengano (*Noite e dia meu coração nada mais vê senão a morte*) e seu desejo de morte (*De hoje em diante, viver é uma prisão: triste o dia em que nasci!*). A sequência Si bequadro, Lá bequadro, Sol, Sol bemol na descendente, combinada ao ritmo sincopado no compasso 12 dão maior relevo a *coração partido, vê senão a morte e triste dia em que nasci*. (Figura 86)

1ª Frase

2ª Frase

Mha se- nhor, com- o je di- a sou, A- tan cui- tad' e sen- cor as- si /
 Noi- t's di- a o no- me co- ra- ra- con- Nulha- rep- se- non a- mor- te- vi-
 Des oi- mais a o ver- me- pri- sou: Gra-va- dia- quel- en- que- ta- ad!

Pontos de tensão e textos destacados
 Mesmas notas do Vocalise da Introdução

Figura 86 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 9 a 13, duas primeiras frases. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A tensão não resolvida intensifica-se na longa frase seguinte, iniciada no anacruse do compasso 14, que caminha ascendentemente em direção ao Dó# no compasso 16, acompanhando o 3º verso de cada estrofe, e continua, ainda em movimento ascendente, pelo compasso 17 até o Ré bequadro no compasso 18, conduzindo o 4º verso de cada estrofe. Essa frase é o ponto culminante da canção e coincide com as falas mais dramáticas do poeta. Sem saber o que fazer e para diminuir a dor que julga não merecer, O Trovador pede a *senhor* que ore por ele. Insone e desnordeado, ele então dá voz ao desejo de morte e do perdão divino. A sequência Ré, Dó, Si, Dó# com o ritmo em semínimas nos compassos 15 e 16 tornam as palavras *não sei que fazer, não mereço tal sofrimento e ai, reza por mim* muito mais pungentes, da mesma forma que *não durmo há muito tempo/ Que eu morra logo, se Deus me perdoar!* e

pois perco os sentidos e a razão soam mais tocantes por meio da sequência Dó bequadro, Si bemol, Lá bemol, Ré bequadro, Ré bequadro nos compassos 17 e 18. (Figura 87)

3ª Frase

■ Tensão crescente e texto destacado

Figura 87 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c.14 a 18, 3ª frase. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

O afã amoroso retratado até aqui encontra um certo repouso nos compassos seguintes, que trazem os versos do refrão em duas frases. Na primeira, compassos 18 e 21, o poeta chama por sua amada (*Minha senhora, minha luz, meu bem*) através da linha ascendente até o Dó#, que dá relevo à palavra *luz* (*lume*), e que se fecha na descendente em direção ao Sol#, apenas para renovar sua incerteza na frase seguinte (*não sei o que tem meu coração*), ascendente em direção ao Dó# e que termina com uma sequência de quatro tons inteiros, marcando o intervalo de 4ª Aumentada, presente em toda a canção, concluindo o refrão com uma interrogação sem resposta, tal como o silêncio da senhora altiva e indiferente ao lamento do Trovador. (Figura 88)

Refrão

■ Palavra destacada
■ Sequência de 4 tons inteiros

Figura 88 – Trecho da canção *Cantar de Amor*, de José Maria Neves, c. 19 a 23. Refrão. Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Cantar de Amor constitui assim um ótimo exemplo de como a Canção Artística pode ser entendida como um processo tradutório intersemiótico e dialógico. Temos aqui não apenas o encontro de duas linguagens diferentes complementando-se simultaneamente, mas a interseção num mesmo objeto artístico de vários discursos, onde o material poético surge reelaborado por diferentes intérpretes, que o identificam e com ele aprendem e, aprendendo, identificam a outrem.

É a esse processo que Bakhtin se refere ao afirmar que a consciência da própria língua só acontece à luz de uma outra língua, isto é, por meio de um processo de tradução. Nesse contexto, ele ressalta a importância da interação entre línguas diferentes também no processo da criação literária, precisamente para a materialização dos aspectos da língua que se relacionam diretamente à visão de mundo, à concepção das coisas, ao modo de pensá-las e senti-las. Aqui ele fala do romance, mas ao contrapormos os discursos de Dom Dinis, Bandeira e José Maria constatamos que suas reflexões se aplicam também à poesia e ao discurso musical, especialmente nas canções.

Dom Dinis propõe-se fazer uma Canção de Amor à maneira provençal, mas o faz a seu modo, ao modo de sua gente, não só na extensão do poema, na expressão dos sentimentos e no idioma, mas no uso do paralelismo, característica inequívoca do trovadorismo galego-português (SLEIMAN, 1995, p.127).

Bandeira faz uma Canção de Amor à maneira galego-portuguesa; apodera-se do tema, da expressão dos sentimentos e da própria linguagem arcaica que lhes são próprias. Porém, ele próprio conclui que a empresa é vã, pois

homem nenhum pode ser inatural, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. (BANDEIRA, 1998, p.351)

José Maria deixa-se inspirar pelo poema trecentista de Bandeira e compõe uma canção estrófica revestida de modernidade no uso do ritmo, no desenvolvimento da linha melódica e na escolha por um instrumento não harmônico, pondo em relevo a voz, talvez para nos lembrar da íntima conexão entre poesia e música e da oralidade na transmissão das canções trovadorescas em sua origem.

O código linguístico, assim como o musical, seus ritmos, sua sintaxe, seu vocabulário são imitáveis. A compreensão da realidade, a maneira como a percebemos e o reflexo dessa percepção num contexto delimitado pelo tempo e pelo espaço, a linguagem, seja a verbal ou a musical, em seu marco sincrônico será sempre remodelada pela ação do intérprete (SLEIMAN, p. 124).

Cantar de Amor convida a vários diálogos. É possível combiná-la, por exemplo, com outras canções em português arcaico, como as *Canções Trovadorescas*, de Frutuoso Vianna (1896-1976), com textos de Guilherme de Almeida (1890-1969), com peças para percussão e voz, como *O sol é sempre pontual*, de Ney Rosauo (1952-), com textos de Fernando Pessoa (1888-1935) ou *Ore ru nhamandu ete tenondegua*, de Kilza Setti (1932-), textos em Mbyá-Guarani¹⁰⁷, ou ainda canções para voz e outros instrumentos, como o *Vocalise*, de Helza Camêu (1903-1995), para voz e quarteto de cordas. Possibilidades que estimulam o (s) performer(s) a diferentes usos da voz, a elaborações cênicas, à descoberta de novas linguagens musicais e literárias.

Para materializar o lamento do eu lírico nessa canção propomos um fraseado muito ligado, trabalhando mesmo com a ideia de um sutil portamento entre as notas em alguns momentos, como por exemplo no vocalize e nos versos *Atan cuitad'e sen cor assi! / Nulha ren se non a morte vi / Grave di' aquel en que naci!* e *Ca non dormho a mui gran sazon / Moir'eu logo, se Deus mi perdon / Ca perç'o sen o perç'a razon*, e buscando uma sonoridade redonda e quente, mesmo nos momentos mais dramáticos, entre os compassos 14 e 19. A variação de dinâmica a cada repetição e através das frases muito contribui para a realização dessa ideia.

¹⁰⁷ Extraídos de Ramos, L.; Martinez, A.; Gamba, C. *El Canto Resplandeciente – Ayyu Rendy Verá*. Buenos Aires: Ed. del Sol, 1984.

Considerações Finais

A conclusão deste trabalho representa o resgate de uma faceta inexplorada e surpreendente de José Maria Neves, sanjoanense reconhecido por sua relevante contribuição para o desenvolvimento acadêmico-musical brasileiro, mas desconhecido como compositor. Nosso objeto foram suas canções, gênero que combina duas linguagens diferentes, a verbal e a musical, que se constituem de maneira semelhante: ambas se constroem historicamente, a partir de interações socioculturais que incluem necessariamente os sujeitos e os discursos envolvidos. Por isso a opção pelo Dialogismo como aparato teórico para nossa investigação mostrou-se particularmente oportuna: ele não só subsidia a abordagem das questões diretamente relacionadas à análise das relações texto-música, como também aquelas concernentes aos contextos histórico-social e histórico-musical.

O estudo analítico-interpretativo de *Cantares* pelo viés dialógico, pela colocação das obras em conexão com outras, de diferentes maneiras, elucidou seu processo criativo e comprovou seu caráter primordialmente experimental e genuinamente responsivo aos ambientes e aos momentos sociomusicais compartilhados por seu autor. Contribuiu também para uma investigação abrangente dos textos poéticos e das relações texto-música ao abarcar os contextos dos poetas, o alcance dos temas, suas diferentes abordagens e de que maneira tais inter-relações podem subsidiar e conduzir a uma performance mais criativa. Incitou igualmente a pesquisa de repertório vocal em geral e a da canção e poesia brasileiras em particular, pela necessidade de identificar precursores do discurso musical de José Maria bem como obras e autores que com ele pudessem dialogar. Ao mesmo tempo, nossa abordagem confirmou a Canção Artística como objeto de arte eminentemente dialógico ao evidenciar seu caráter global, pluralidade tradutória e amplitude de significação, particularmente nos diferentes contextos de performance, e contestou, a partir dos argumentos fornecidos pelo próprio Bakhtin, o suposto caráter monológico do discurso poético.

O Dialogismo revelou-se, assim, um fundamento teórico apropriado e eficaz para alcançar os objetivos de nossa pesquisa. Temos consciência, entretanto, que sua aplicação aqui limitou-se a uma acepção geral, não obstante as diferentes perspectivas observadas nas canções: o viés tradutório em *Cantar de Amor*, a multiplicidade de um mesmo gênero discursivo em *Trovas Cariocas*, o caráter de complementariedade em *Noite e Vitória*, a plurissignificação de um mesmo poema em *Impossível Carinho*. A dimensão e o potencial do pensamento bakhtiniano fazem presumir abordagens da Canção Artística a partir de conceitos específicos, tais como a polifonia, o cronotopo, a heteroglossia, entre outros.

Almejamos que este trabalho contribua para a preservação da memória de José Maria Neves, como sanjoanense e personalidade importante para o desenvolvimento, resgate e preservação da nossa música, para a pesquisa na esfera da Canção de Câmara Brasileira, pela coletânea em si, ainda inédita, e pela divulgação de outras canções, escolhidas para compor as análises e o repertório do recital final, e para a aplicação do arcabouço teórico de Bakhtin aos estudos da Canção Artística e sua performance.

Vislumbramos, outrossim, novas investigações a partir desta pesquisa no acervo composicional do próprio José Maria Neves, nas composições de sua mestra, Esther Scliar, nos acervos de canções disponíveis no CEREM e no acervo de Hermelindo Castello Branco, por conterem compositores e composições desconhecidos ou pouco estudados, explorando talvez outros conceitos bakhtinianos e colaborando, dessa forma, para uma divulgação mais efetiva da Canção de Câmara Brasileira, se possível em parceria com docentes e discentes da UFSJ e de outras instituições de ensino.

Pessoalmente, o processo de doutoramento significou um período precioso de aprendizado, no sentido principalmente de compreender como aplicar um método científico à minha área de atuação, como buscar a bibliografia necessária, como dialogar com ela e, a partir daí, elaborar com clareza meu próprio pensamento. Experiência que implicou numa renovação de ideias, de perspectivas, de repertório e de maneiras de trabalho como performer e como docente e que acredito irão se refletir na minha atuação futura em ambas as esferas.

Referências

- ADORNO, T.W. *Gesammelte Schriften in 20 Bänder*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2003, vol. 16. 683 p.
- ALBRIGHT, D. *Music speaks*. Rochester: University of Rochester Press, 2009, 218 p.
- APPLEBY, D. *The Music of Brasil*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- ARDREY, C.A. Dialogism and Song: Intertextuality, Heteroglossia and Collaboration in Augusta Holmès's setting of Catulle Mendès's 'Chanson'. *The Australian Journal of French Studies*, nº 54, vol. 2-3, pp. 235-252, 2017. Disponível em <http://eprints.whiterose.ac.uk/97909/>. Acessado em 17/07/2020.
- BACHMANN, I. Music and Poetry. *Contemporary Music Review*. Abingdon: 1989, Vol. 5, pp. 139-141.
- BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. 6ª edição, 4ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2018. 476 p.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. 3ª edição. São Carlos: Pedro e João Editores, 2017. 160 p.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8ª edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. 197 p.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5ª edição. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002. 429 p.
- _____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 8ª printing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 335 p.
- _____. *The dialogical imagination: four essays by M.M.Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981. 444 p.
- BANDEIRA, M. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951. 312 p.
- _____. *Libertinagem e Estrela da manhã*. Madrid: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998, 781 p.
- BARBEITAS, F.T. Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*. Belo Horizonte, 2000, volume 1. pp.89-97.
- BARROS, D.L.P. de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D.P.B e FIORIN, J.L. (Orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. pp. 1-9.
- BELL, N. The Iberian Peninsula. In: EVERIST, M. (Ed.) *The Cambridge Companion to Medieval Music*. New York: Cambridge University Press, 2011. pp. 161-170.

BLOES, C.C. de A. “*Pianeiros: Dialogismo e Polifonia no final do século XIX e início do século XX*. 2006. 95 f. Monografia (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2006.

BORGHOFF, M.; CASTRO, L.M. de. Estudos Analítico-interpretativos da Canção de Câmara Brasileira: um foco sobre os pares de canções de Alberto Nepomuceno. *XV Congresso da Anppom/2005*. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao6/margaridaborghoff_lucian_acastro.pdf

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015. 537 p.

BOWEN, J.A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. University of California Press, 1993, vol. 11, No. 2, pp. 139-173.

BRAGA, M.L.S. Dialogismo - M. M. Bahktine e Ch. S. Peirce: semelhanças e diferenças. *Cruzeiro Semiótico*. Porto: janeiro/1985, pp. 5-13.

BROWN, J.K. In the beginning was poetry. In PARSONS, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 12-32.

CAMPOS, H. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz / FALE/ UFMG, 2011. 160 p.

CÂNDIDO, A. *O Estudo Analítico do Poema*. 5.ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 1996. 103 p.

CAPLIN, W.E. *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. New York: Oxford University Press, 2013. 736 p.

CARVALHO, V. de. *Poemas e Canções*. 3ª edição. São Paulo: Editora “O Pensamento”, 1917. 288 p.

_____. *Versos da Mocidade*. Porto: Livraria Chardron (de Lello & Irmãos, editores), 1912. 205p.

CHANAN, M. Preface. In: MINORS, H.J. (Ed.) *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Academic Publishing, 2013, pp. xii-xiv.

CORVISIER, F.M; BERG, S.; PRADO, Y.A. Performance dialogisms in two Brazilian art songs by Silvia Berg. In: WILLIAMON, A. & GOEBL, W. (Eds) *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*. Etterbeek, Brussels, Belgium: AEC, pp.409-414, 2013. Disponível em http://researchonline.rcm.ac.uk/339/1/isps2013_proceedings.pdf. Acessado em 17/07/2020.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 264 p.

DITTRICH, M. The Lieder of Schubert. In: PARSON, J. (Ed) *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. pp. 85-100.

DOMENICI, C. A Voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro, vol. 2, pp. 169-182, novembro, 2012.

DUPUIS-DÉSORMEAUX, N. *TUTTI! - Music Composition as Dialogue*. 2017. 336 f. Tese (Doutorado em Música) - York University, Toronto, 2017.

DÜRR, W. *Sprache und Musik*. 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004. 279 p.

DUTRA, L.M. de C.S. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira nas canções de Helza Camêu*. 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2009.

ECO, U. *Experiences in translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001, 135 p.

_____. The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics. In: KRAMPEN, M. et al (Eds) *Classics of Semiotics*. New York: Plenum Press, 1987, pp. 109-127.

EDWARDS, P. “Lost children”: Shostakovich and lady Macbeth. *Text and Performance Quarterly*, London, vol. 18, nº 3, pp. 157-198, 1998.

ESKIN, M. Bakhtin on poetry. *Poetics today*. Durham, vol. 21, nº 2, pp.379-391, verão 2000.

FARACO, C.A. *Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. 1ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2017. 165 p.

FERNANDES, A. *A Trova no Brasil: História e Antologia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972. 379 p.

FIORIN, J.L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Contexto, 2018. 156 p.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons e Ritmos*. 13ª edição, 2ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2000. 79 p.

GUIMARÃES, A.F. *Carnavalização no espaço discursivo da música: do renascimento ao romantismo*. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

HEILE, B. “*Transcending Quotation*”: Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel’s *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*. 2001. 160 f. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of Arts, University of Southampton, Southampton, 2001.

HESS, J. A “discomfortable” approach to Music Education: Re-envisioning the “strange encounter”. *Philosophy of Music Education Review*, Bloomington, vol. 26, nº 1, pp.24-45, primavera 2018.

HILL, P. From score to sound. In: RINK, J. (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding*. New York, Cambridge University Press, 2002. p. 129 – 143.

HIRSCHKOP, K. Dialogism as a Challenge to Literary Criticism. In: KELLY, C.; MAKIN, M.; SHEPHERD, D. (Eds.) *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*. New York, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 19-35.

HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. 2ª edição. London and New York: Routledge, 2002. 225 p.

INGHAM, M. The Mind's Ear: Imagination, Emotions and Ideas in the Intersemiotic Transposition of Housman's Poetry to Song. In: RAW, L. (Ed.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London/New York: Bloomsbury Publishing, 2012, pp. 188-209.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R.A. (Ed.). *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966, pp. 232-239.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira*. 2ª edição, Porto Alegre: Movimento, 1977. 140 p.

KORSYN, K. Brahms Research and Aesthetic Ideology. *Music Analysis*, Wiley Online Library, v. 12, n° 1, p. 89-103, 1993. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/854077>. Acessado em 08/07/2019.

_____. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: COOK, N. & EVERIST, M. (Eds) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 55-72.

KÜHN, C. *Formenlehre der Musik*. München: DTV, 1987. 219 p.

LANNA, O. J. *Dialogismo e Polifonia no espaço discursivo da ópera*. 2005. 178 páginas. Tese (Doutorado em Linguística – Análise do Discurso) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MARCHEZAN, R.C. Diálogo. In: BRAIT, B. (Org.), *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2018, pp 115-131.

MARIZ, V. *A Canção Brasileira de Câmera*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. 348 p.

MARSHMANN, A. A. Philosophy of the Performer's Voice and Its Performance in Works by Mozart and Stravinsky. In: MARSHMANN, A. (Ed.). *Performers' Voices Across Centuries and Cultures*. London: Imperial College Press, 2012. p. 121 a 135.

MIRANDA, M.F.C. *Mulheres de Linhas: dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio Urucuia ao processo de criação em dança*. 2016. 139 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2016.

NATTIEZ, J.J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, 271 p.

NEVES, J.M. *A Orquestra Ribeiro Bastos e vida musical em São João del-Rei*. 1984.

_____. *Cantiga Praiana*. Para Canto e Piano. Rio de Janeiro: manuscrito, 1962.

_____. *Impossível Carinho*. Para Canto e Piano. Rio de Janeiro: manuscrito, 1961.

_____. *Trovas Cariocas n° 1*. Para Canto e Piano. Rio de Janeiro: manuscrito, 1965.

_____. *Noite*. Para Canto e Piano. Rio de Janeiro: manuscrito, 1966.

_____. *Vitória*. Para Canto e Piano. Rio de Janeiro: manuscrito, 1966.

_____. *Cantar de Amor*. Para Canto e Címbalos Antigos. Rio de Janeiro: manuscrito, 1967

NEWMARK, P. Art Song in Translation. In: MINORS, H.J. (Ed.) *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Academic Publishing, 2013, pp. 59-68.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993. 326 p.

PETRARCA, R. *Música e Alteridade: uma abordagem bakhtiniana*. Curitiba: Appris editora, 2018. 167 p.

RIBEIRO, A.C. *A teia e o Labirinto*. 2016. 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2016.

ROBEL, L. Bakhtine et la Traduction. In: BOURQUIN, J. e JACOBI, D. (Eds.) *Mélanges offerts à Jean Peytard*. Paris: Belles Lettres, 1993, vol. 2, pp. 641-48.

ROLLAND, R. Goethe's interest in music. *The Musical Quarterly*, Oxford, vol. 17, No. 2, pp. 157-194, Apr., 1931.

SCHNAIDERMAN, B. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. *Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 12, nº 32, pp. 75-81, 1998.

SCHOPENHAUER, A. *The World as Will and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, vol. 1. 633 p.

SEIBERT, C.S. *A performance musical como interação: Dialogismo, significados e sucesso*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018. pp. 11-36.

STACY, P.F. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*. Abingdon: 1989, Vol. 5, pp. 9-27.

STEINER, G. A conversation with Claude Lévi-Strauss. *Encounter*. London: Abril, 1966, pp. 32-38.

_____. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3ª edição. New York: Open Road, 1997, 266 p.

TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018. pp. 195-217.

_____. *Entre a Prosa e a poesia: Bakhtin e os formalistas russos*. São Paulo: Editora Rocco, 2003. 248 p.

VILHENA, M. da C. As duas “Cantigas Medievais” de Manuel Bandeira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 17, p.51-66, 1975. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69899>.) Acesso em 23/02/18.

WANKE, E.T. *A Trova Literária*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1976. 363 p.

ZBINDEN, K. The Bakhtin Circle and Translation. *The Yearbook of English Studies*. Cambridge, vol. 36, nº. 1, Translation, 2006, pp. 157-167.

ANEXO 1

Cópias manuscritas das canções sem indicação de autoria e sem data disponíveis no CEREM.

1 Cantiga Praiana

1. CANTIGA PRAIANA Poema de Vicente de Carvalho

para Anna Jarmilla Kutil *Escritura autôgrafa*

Lento Expressivo

(Muito ligado sempre)

2/4 *pp*

Qu - ves
Bei - jan - do a -

ca - so quan - do en - tar - de - ce
rei - a, ba - tan - do as fra - gas

va - go por - mí - rio que
ra - ras en - das

vem do or - ção? Va - go, por - mí - rio que
choram em vão? Oi - gu - til ção - re - das pa - tris - tos

re - ce voz de uma re - ce mor - reo - do
á - guas en - ché da ção - goas meu

1^a voz

Forcel

co - ra - ção Du - vi - das que ba - ja cla - mor no

solito

25

mun - do mais vão, mais tri - ste que es - te cla - mor?

30

Ou - ve que vo - zes de mori - bu - do so - berbo

35

fur - do - do meu a - mor!

39

2 Impossível Carinho

2. IMPOSSIVEL CARINHO Poema de ¹⁹⁶
Manual Bandeira
para Maripella Stival

La cantora italiana, participou do II Concurso Internacional de canto de RS.

Lentamente (1)

2
4 P Ligado sempre

(5) Es - cu - ta

(10) ou não que - ro con - tar - leg meu de - se - jo, quero a -

(15) pe - nas con - tar - le a mi - nha ternu - ra. *Abt. Sem p pp*

Detailed description: The image shows a handwritten musical score for the piece 'Impossível Carinho'. It is written for piano and voice. The score is in 2/4 time and consists of five systems of music. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Lentamente' and a dynamic of 'p'. The second system begins the vocal entry with the lyrics 'Es - cu - ta'. The third system continues the vocal line with lyrics 'ou não que - ro con - tar - leg meu de - se - jo, quero a -'. The fourth system concludes the vocal phrase with lyrics 'pe - nas con - tar - le a mi - nha ternu - ra.' and includes dynamic markings 'Abt. Sem p pp'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand, with some triplet figures.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese. The first system starts at measure 20 and includes the instruction "Pouco mais lento". The second system starts at measure 25 and includes the instruction "A Tempo". The third system starts at measure 30 and includes the instruction "Rall. e dim.". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (12/8, 3/4, 2/4, 4/4), dynamics (mp, pp), and articulation marks (accents, slurs). The lyrics are: "troca de tanta feli-ci-da-de que me dá", "Eu te pudesse re-", "por, Eu soube-se re- por", "no co-ra-", "ção des-pe-da-ça - do as mais pu-ras a-le-", "gri - as de tu-a-ly - fia".

20 Pouco mais lento
troca de tanta feli-ci-da-de que me dá Eu te pudesse re-
mp

25 A Tempo
por, Eu soube-se re- por no co-ra-
mp pp

30 Rall. e dim.
ção des-pe-da-ça - do as mais pu-ras a-le-
gri - as de tu-a-ly - fia

3 Trovas Cariocas

3. TROVAS CARIOCAS N° 1

para Jurema Fontoura

Modrado

2
Como um violão
mp

Lentamente

f Lentamente
mp E' verdade e não parece, mas é verdade pa-

ten - te Que a gente nunca esque - ce de quem se esquece da - gen - te.

ten - te Que a gente nunca esque - ce de quem se esquece da - gen - te.
tempo I

Lentamento

Até nas flores se nota a di - ferença da

Lentamento
mp Até nas flores se nota a di - ferença da

sor - te, Um as enfa - tam a vida, outras enfa - tam a

Lentamente
mor - te. Sou jardineiro im - per - feito

Tempo f
mp

pois no jardim da ami - za - de Quando planto um amor perfeito

sem - pre nasce uma sau - da - de. Ah!

rall. e dispa

4 Noite

4. NOITE

para Marina Mojarca

Poema da
Marilda Ladeira

(♩ = 66)

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a 4/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 66. The second system contains the first line of lyrics: "E lo-go será noite em meu-lhar". The third system contains the second line of lyrics: "lo-go se-rá noite em meu cor-po em so-lu-ços contempla-". The fourth system contains the third line of lyrics: "raio novo di-a quando radi-oso desper-tar." The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (4/4, 3/4, 2/4), dynamic markings (p, mp), and articulation marks (accents, slurs). The piano accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns.

pp Logo será noite em meu sor - ri - so e a au -

4/4

pp

4

7

rora já não mais virá sem a - vi - so.

3

pp

Expressivo

Em minhas

be. - be. - be. - be. - be. - be. -

1º. m. *capriccioso*

mãos e em meus ca - be - los sombras negras, es - par - sas vi -

p

mf

não per-tur-bar ou embas-sar su-as ful-gu-rantes em-ula-
 cresc.

coês. Quase Esta-

P

recitado - Muito ligado
 não meusecbe-los sol-tos, lar-ga-dos, sem-ca-ri-cias. Esta-

p Ligado

rão estas minhas mãos já i-nobsequio-sas, i-núteis, late-an-tes.

Logo será noite em meu O ser. Pouco mais movido

E vi-vz- mp

Pouco mais lento

rei manhãs sobre ma- nhãs infi- nitas, va- sias, gas -

tas, ma- nhãs de tardio desper- tar. Quando esta noi- ta che-

Pouco acelerado

gar se- 3 rai ter- ra ári- da, ba- tida de bor-

cresc. aos poucos

ras - cas e so - fri - da, causti - ca -

da, er - ran - te. Te - rei compreen -

di - do que não hou - ve ra - zão pa - ra se

tar vi - vi - do.

diminuindo sempre

Ped.

rall.....

Lento-expressivo

f, *mf*, *mp*, *p*

78

4/4, 2/4, 4/4

3, 2, 4

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese. The first system has lyrics 'ras - cas e so - fri - da, causti - ca -'. The second system has 'da, er - ran - te. Te - rei compreen -'. The third system has 'di - do que não hou - ve ra - zão pa - ra se'. The fourth system has 'tar vi - vi - do.' There are various musical markings including dynamics (f, mf, mp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'rall.....' and 'Lento-expressivo'. A circled number '78' is in the right margin. The piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom.

5 Vitória

5. VITÓRIA

para Mariya Monarca

Poema de
Marilda Ladeira

(♩ = 66)

First system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "Ah! Que num instante compreen-". The piano accompaniment starts in 4/4 time with a mezzo-piano (mp) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "di: mor-rer não de-vi-a ser tão cru- al as-". The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "sim, pois já mortos e per-di-dos es-ta-mos". The piano accompaniment features more complex harmonic textures.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "quando nos encontramos a- qui.". The piano accompaniment includes markings for "4^a Simm (como 3^a M)" and "6^a m". The system concludes with a piano (p) dynamic marking and a change in time signature to 2/4.

bo - jo do 3 tempos - ta - rei

a - sas a - ber - tas na ampli - dão

nem um mo - tor, nem um mo - tor se - quer

aciona - rá minhas a - sas ou meu cora - ção

6 Cantar de Amor

6. CANTAR DE AMOR Poema de Manuel Bandeira

$\text{♩} = 176$
 $\text{♩} = 88$

Cimbalos Antigos

Ab!

Mha se-nhor, di-a com' a o
Des oi-mais

o - je di - a son, A - tan cui tad' e sen cor - as - si / E par
no meu co - ra - çon, Nulha ren - ta - se non a mor - te vi, pois
ver me pri - çon: Graça de - que - en que - da - ai! E Mha se -

Deus não sei que fa - rei, O não dor - mo a mi q'as sa - non. Mha se -
cal coita não que - ra - rei, ei, não eu lo - do, se Deus não per - dor.
hor, ai re - za - da por ms, Ca - per - ço - sen a perça ra - zon.

hor, ai meu lu - m's meu ber, Meu co - ra - çon não sei o que

Para terminar

teq. Ab!

2ª e 3ª Estrofas: possibilidade de transpor para uma 2ª m. superior, cada vez

ANEXO 2

Edição diplomática¹⁰⁸ feita pela autora a partir das cópias manuscritas, sem indicação de autoria e sem data, disponíveis no CEREM de *Cantares*, seis canções para canto e piano de José Maria Neves e poemas de Vicente de Carvalho, Manuel Bandeira, Ademar Tavares e Marilda Ladeira.

¹⁰⁸ Segundo Carlos Alberto Figueiredo, a Edição Diplomática apresenta um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica. O texto gerado pela Edição ou transcrição Diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. FIGUEIREDO, C.A. Tipos de Edição. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*. Rio de Janeiro, vol.7, 2004, p. 40. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em 24/09/2021. A autora optou por esse tipo de edição por basear-se apenas em uma fonte e por ser seu intuito principal facilitar a divulgação das obras.

Cantiga Praiana

para Anna Jarmilla Kutil

Poesia de Vicente de Carvalho

Música de José Maria Neves

1 Lento Expressivo

8i

Muito ligado sempre *mp*

8i

mp

Ou - ves a - ca - so quan - doen - tar - de - ce
Bei - jan - do a a - rei - a ba - ten - do as frá - guas

9

8i

8i

va - go mur - mú - rio que vem do mar? Va - go mur - mú - rio
cho - ram as on - das - cho - ram em vão O_i - nú - til cho - ro

15

8i

8i

que mais pa - re - ce voz de u - ma pre - ce mor - ren - do no mar?
das tris - tes á - guas en - che de má - goas meu

1.

21 ^{2.}

Co - ra - ção Du - vi - das que ha - ja cla - mor no mun - do mais

27

vão, mais tris - te que es - te cla - mor? Ou - ve que vo - zes

33

de mo - ri bun - do so - bem do fun - do do meu a - mor!

Impossível Carinho

para Marinella Stival

Poesia de Manuel Bandeira

Música de José Maria Neves

Es-

cu - ta Eu não que - ro con - tar-te o meu de - se - jo, que-ro a-

pe - nas con - tar - tea mi-nha ter - nu - ra. *p* Ah! Se em

pp

20

Pouco mais lento

tro-ca de tan-ta fe-li-ci-da-de que me dás *mp* Eu te pu-des-se re-

23

A tempo

Rall. e dim.

por, Eu sou-bes-se re - por no co-ra - ção des-pe-da - ça_ do as mais

30

pu - ras a - le - gri - as de tu - a_in - fân - cia!

Trovas Cariocas n° 1

para Jurema Fontoura

Música de José Maria Neves

1 Moderado ⊕ Lentamente

8

É ver-da-de e não pa - re - ce, mas é ver - da - de pa - ten - te Que a gen - te nun - ca es -

mp

13

que - ce de quem se es - que - ce da gen - te Lentamente mp A - té nas flo - res se

Tempo I mp

18

no-ta a di-fe-ren-ça da sor-te, u-mas en-fei-tam a vi-da

23

ou-tras en-fei-tam a mor-te. *Lentamente* *mp* Sou jar-di-nei-ro im-per

Tempo 1 *mp*

27

fei-to pois no jar-dim da a-mi-za-de Quan-do plan-to um a-mor per-

31

fei-to sem-pre nas-ce u-mas au-da-de. Ah!

rall. e desaparecendo

Noite

Poesia de Marilda Ladeira

para Marina Monarcha

Música de José Maria Neves

1 $\text{♩} = 66$

p E

mp

6

lo - go se - rá noi - te em meu o - lhar E lo - go se - rá noi - te em meu

p

9

cor - po. Em so - lu - ços con - tem - pla - rei o no - vo di - a quan - do ra - di - o - so des - per -

15

tar Lo - go se - rá noi - te em meu sor -

pp

19

ri - so e a_u - ro - ra já não mais vi - rá sem a - vi - so.

24

Expressivo

Em mi - nhas mãos e em meus ca -

33

be - los som - bras ne - gras, es - par - sas vi - rão per - tur - bar ou em - bas - sar

42

su - as ful - gu - ran - tes cin - tí - la - ções. Es - ta -

47

rão meus ca-be - los sol - tos, lar - ga - dos, sem ca - rí - cias. Es - ta - rão es - tas mi - nhas mãos já i - nobse -

p Ligado

53

quo - sas, i - nú - tei ta - te - an - tes. Lo - go se - rá noi - te em meu ser. *mp* E vi - ve -

mp

Pouco mais movido

58

rei ma - nhãs so - bre ma - nhãs in - fi - ni - tas, va - zi - as, gas - tas, ma -

p

Pouco mais lento

64

nhãs de tar - di - o des - per - tar. Quan - do es - ta noi - te che - gar se - rei ter - ra

p

cresc. aos poucos

Pouco acelerado

69

á - ri - da, ba - ti - da de bor - ras - cas e so - fri - da, *mf* caus - ti - ca - da, *mp* er -

76

Rall. Lento - expressivo

ran te. *p* Te - rei com - pre - en - di - do que não hou - ve ra - zão pa - ra se

83

ter vi - vi - do.

Vitória

para Marina Monarcha

Poesia de Marilda Ladeira

Música de José Maria Neves

1 $\text{♩} = 66$

Ah! Que num ins - tan - te com - pre - en - di: mor - rer

8 não de - vi - a ser tão cru - el as - sim, pois já mor - tos e per - di - dos es -

15 ta - mos quan - do nos en - con - tra - mos a - qui.

20

mp E no bo - jo do tem - po _es - ta - rei, a - sas a - ber - tas na _am - pli -

26

dão E nem um mo - tor, nem um mo - tor se -

31

quer a - cio - na - rá mi - nhas a - sas ou meu co - ra - ção.

Cantar de Amor

Poesia de Manuel Bandeira

Música de José Maria Neves

♩ = 176
♩ = 88

Voz

Címbalos Antigos

Ah!

8

Voz

Mha se - nhor, com' o - je di - a son, A - tan cui
Noi - t'e di - a no meu co - ra - çon Nu - lha ren
Des oi mais o vi - ver m'é pri - son: Gra - ve di'a

C.A.

12

Voz

tad' e sen cor as - si E par Deus non sei que fa - re,i, Ca non
se non a mor - te vi, E pois tal coi - ta non me - re - ci Moir' eu -
quel - en que na - ci Mha se - nhor, ai re - za - de por mi, Ca per -

C.A.

17

Voz

dor - mho a mui gran sa - zon. Mha se - nhor, ai meu lu - m'e meu
lo - go, se Deus mi per - don.
ç'o sen e perç' a ra - zon.

C.A.

21

Voz

Para terminar

ben, meu co - ra - çon non sei o que ten.

C.A.

27

Voz

Ah!

C.A.

2ª e 3ª estrofes: possibilidade de transpor para uma 2ª menor superior, cada vez