

# ***Cantiga Praiana*, de José Maria Neves: uma abordagem dialógica**

COMUNICAÇÃO

PERFORMANCE MUSICAL

*Elenis Guimarães*

Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. [elenisguima@gmail.com.br](mailto:elenisguima@gmail.com.br)

*Luciana Monteiro de Castro*

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. [lumontecastro@hotmail.com](mailto:lumontecastro@hotmail.com)

**Resumo:** o presente artigo apresenta a análise da canção *Cantiga Praiana*, que integra a coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves, ainda inédita. *Cantares* é objeto de pesquisa de doutorado das autoras no Programa de Pós-graduação em Música na Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Performance Musical. A pesquisa visa compreender o processo composicional de *Cantares* especialmente através das relações texto-música e suas implicações para a prática artística a partir do arcabouço teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin, em particular do conceito de *Dialogismo*, tendo em vista a performance e a divulgação da obra.

**Palavras-chave:** José Maria Neves. Dialogismo. Canção de Câmara Brasileira.

## ***Cantiga Praiana*, by José Maria Neves: a dialogical approach**

**Abstract:** The aim of this article is to present the analysis of the song *Cantiga Praiana*, which is part of the set *Cantares* - Six Songs for Voice And Piano, by José Maria Neves, still unpublished. *Cantares* is the subject of research by the authors in the Graduate Program of the University of Minas Gerais in the field of Music Performance. The research aims at understanding the compositional process of the set specially through the music-text relations and its implications for artistic practice within the theoretical framework established by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin, in particular, the concept of *Dialogism*, considering both the performance and the promotion of the work.

**Keywords:** José Maria Neves. Dialogism. Brazilian art song.

## **1. Introdução**

O presente artigo apresenta a análise da canção *Cantiga Praiana*, que integra a coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves (1943 – 2002), ainda inédita. A coletânea é objeto de pesquisa das autoras no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de Performance Musical. A pesquisa visa compreender o processo composicional de *Cantares* principalmente por meio das relações texto-música, assim como as possíveis relações das obras com os contextos histórico-social e histórico-musical em que foram escritas, a partir do arcabouço teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), em particular do conceito de *Dialogismo*. Como resultado, pretende-se demonstrar a aplicabilidade da teoria bakhtiniana na análise musical, especialmente visando a compreensão do fazer artístico e a construção da performance.

## **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. Constitui-se em um grupo de seis canções, compostas entre os dezoito e os vinte e quatro anos de José Maria. Embora sejam obras de sua juventude, algumas tendo sido escritas antes mesmo de seus anos de estudo com Guerra-Peixe (1914–1993), suscitam interesse por revelar, além de um conhecimento de linguagens e práticas composicionais de seu autor, 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 a busca pelos novos caminhos e as novas possibilidades propostas pelos modernistas do início do século XX.

Esse 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, em ordem cronológica de composição e assim intituladas: *Cantiga Praiana*, *Impossível Carinho*, *Trovas Cariocas nº 1*, *Noite*, *Vitória* e *Cantar de Amor*. Os textos escolhidos são de Vicente de Carvalho (1866–1924), Manuel Bandeira (1886–1968) e Marilda Ladeira (1929–2016). Com exceção da última canção, escrita para voz e címbalos antigos, e sem dedicatória, todas as outras são escritas para canto e piano e dedicadas a cantoras: Anna Jarmila Kutil, Marinella Stival, Jurema Fontoura e Marina Monarcha. Os estilos são muito contrastantes, tanto na forma – de canções estróficas às de composição desenvolvida – quanto na linguagem harmônica – tonais, sem âmbito tonal definido e atonais.

## **3. Dialogismo e Música**

Pensador, filósofo, linguista, teórico da literatura, o russo Mikhail Bakhtin é o nome que traz à mente uma série de conceitos peculiares, dentre eles heteroglossia, polifonia, gêneros do discurso, enunciado e dialogismo. Entretanto, como bem salienta Fiorin, Bakhtin não elaborou uma obra didática, uma síntese de sua teoria, onde tais conceitos estejam finalizados e delimitados. Pelo contrário, sua obra é marcada por um inacabamento, que torna muito complexa a apreensão de seu pensamento. (FIORIN, 2018, p.14).

O conceito de *Dialogismo* emerge das reflexões e indagações de Bakhtin e seu *Círculo*<sup>1</sup>, 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 conjeturas ao longo de sua vida, em todos os seus escritos (HOLQUIST, 2002, p.14). É preciso, entretanto, ter em

mente que não é pelo diálogo em seu sentido restrito, enquanto forma composicional, que se interessam Bakhtin e seu *Círculo*. O que os ocupa, os intriga, os instiga é o diálogo em seu conceito amplo, como o espaço das relações dialógicas: a arena onde se encontram, se confrontam e se relacionam as diversas vozes sociais, isto é, os diversos sujeitos em sua existência única, como integrantes dos diferentes grupos sociais e todos partícipes do devir histórico universal. Daí sua crítica à Linguística do sec. XIX 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)

Desta forma, dialógicos são não as unidades da língua – sons, palavras, orações – mas os enunciados, como réplicas do diálogo em seu sentido amplo, como observa 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 intermédio da perspectiva filosófica bakhtiniana, conciliar 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.

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 – como apontaria certa ideologia da música ocidental de concerto – 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.

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. Tais diferenças constituem-se em múltiplos enunciados, múltiplos discursos, que só se tornam possíveis no ato da performance, através da voz do performer e sua interação com os ouvintes.

Acreditamos que aspectos concretos da performance podem beneficiar-se de tal abordagem. Por um lado, pela possibilidade de composição de um repertório, com 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. Por outro lado, pela percepção de possibilidades expressivas (ou anti-expressivas), como respostas às obras e ao contexto, a partir de uma “compreensão genuína”, tal como a compreende Bakhtin: como uma forma de diálogo, opondo à palavra do locutor uma “contrapalavra”. (BAHKTIN, 1997, p. 131-132)

Como exemplo de nossa abordagem dialógica de *Cantares*, apresentamos a seguir a análise da canção *Cantiga Praiana* a partir das relações texto-música e suas interações na canção. Tal estudo orientará a estruturação da performance e nossas escolhas interpretativas.

#### **4. *Cantiga Praiana*: uma abordagem dialógica**

Primeira canção da coletânea, foi composta em 1962. Os versos são de Vicente de Carvalho (1866 – 1924), poeta parnasiano <sup>2</sup>, 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). As *Cantigas Praianas*, num total de oito, foram publicadas em *Poemas e Canções* <sup>3</sup>. A escolha de JMN é pela primeira.

##### **CANTIGA PRAIANA I**

v<sub>1</sub> Ouves acazo (*sic*) quando entardece  
v<sub>2</sub> Vago murmúrio que vem do mar,  
v<sub>3</sub> Vago murmúrio que mais parece  
v<sub>4</sub> Voz de uma prece  
v<sub>5</sub> Morrendo no ar? (*JMN – no mar*)

v<sub>6</sub> Beijando a areia, batendo as fráguas <sup>4</sup>, (*JMN – fragas*)  
v<sub>7</sub> Choram as ondas; choram em vão:  
v<sub>8</sub> O inútil choro das tristes águas  
v<sub>9</sub> Enche de máguas  
v<sub>10</sub> A solidão... (*JMN – Meu coração*)

v<sub>11</sub> Duvidas que haja clamor no mundo  
v<sub>12</sub> Mais vão, mais triste que esse clamor?  
v<sub>13</sub> Ouve que vozes de moribundo  
v<sub>14</sub> Sobem do fundo  
v<sub>15</sub> Do meu amor.

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 parnasiana<sup>5</sup> - da linguagem comum, a começar pela composição visual (BRAIT/TEZZA, 2008, 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 consoantes<sup>6</sup> e internas<sup>7</sup> e uso constante do *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 terceiro 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 terceira estrofe, José Maria tenha escolhido transcrever *Cantiga Praiana I* na forma de uma *Canção Estrófica Variada* (KÜHN, 1987, p. 166-7) ou de uma *Pequena Forma Binária*<sup>8</sup> (CAPLIN, 2013,p.238): em resposta à essa conduta “observativo-descritiva” do poeta, as duas primeiras estrofes recebem na canção a mesma melodia na voz e o mesmo acompanhamento no piano. (Figura 1)

**1. CANTIGA PRAIANA** Poema de  
Vicente de Carvalho

para Anna Jarzjilla Kutil

Lento Expressivo

2 (Muito ligado sempre)

5  
Ou - ves s -  
Bai - jar - de a s -

10  
ca - so quan - do en - tar - de - ce  
rei - a, ba - te - das fra - gas va - go mur - mi - rio que

15  
vem choram do or - ção? Va - go, mur - mi - rio que  
em vão Oi - tu - til ção - re das mais pa -  
lidas

20  
re - ce voz de uma pre - ce mor - rea - do  
á - guas a - ção da mã - goas meu mar?

Figura 1 – Cantiga Praiana de JMN, duas primeiras estrofes, c. 5 – 20.

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 mudanças sutis no acompanhamento – como as bordaduras não mais em terças, mas em acordes de três sons entre os compassos 30 e 31 e 35 e 37 (Figura 2).

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

24 28  
muy - de mais véc, mais tris - te que es - te cla - mor?

29 33  
Du - ve que vo - zes de myri - bus - do só - berro do

34 37  
fuz - do do meu a - mor!

Figura 2 – Cantiga Praiana de JMN, c. 21- 22 e 23- 37, voz na região média-aguda e bordaduras em acordes de três sons.

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 espressivo* – permanece a mesma do início ao fim, assim como a tonalidade, Mi m. 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.

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.

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. (Figura 3)

The image shows a musical score for the first system of 'Cantiga Praiana'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a tenor line with a chromatic melody highlighted in yellow. The second system (measures 6-10) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 11-12) shows the final part of the first system. The lyrics are: 'Ou - ves s - Bai - jay - do a - ca - so, quan - do en - tar - de - ce - va - so mur - mu - rio que rei - ba - te das fra - gas ebo - ranças em das ven - choram do mar? em vão'.

Figura 3 – Cantiga Praiana de JMN, c. 1 - 12, melodia cromática na linha do tenor na parte do piano.

Nesse mesmo sentido, os padrões rítmicos do piano, com o sincopado na mão esquerda e as bordaduras na mão direita, presentes em toda a canção, sugerem o movimento regular das ondas.

Para a terceira 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 por meio de uma maior dramaticidade, reforçada especialmente em certas palavras:

- *clamor*, nos compassos 22 e 23 pelo salto de 5ª justa, e nos compassos 27 e 28, pelo salto de 8ª para a região grave da voz (Figuras 4 e 5).



Figura 4 – Cantiga Praiana de JMN – salto de 5ª justa na palavra clamor, compassos 22 e 23.



Figura 5 - Cantiga Praiana de JMN – salto de 8ª na palavra clamor, compassos 27 e 28.

- *moribundo*, por meio da melodia ascendente que reforça o v13 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 6).



Figura 6 – Cantiga Praiana de JMN, destaque na palavra moribundo e acorde de 5º grau, compassos 31 e 32

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 7).



Figura 7 – Cantiga Praiana de JMN, destaque na palavra *amor*, compassos 35 e 36.

O compasso 37 reafirma musicalmente a intenção 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 8).

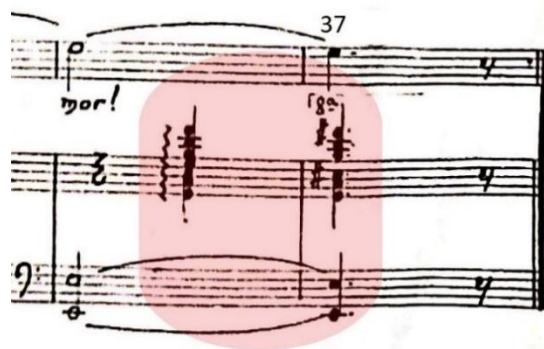


Figura 8 – Cantiga Praiana de JMN, compassos 36 e 37, dois últimos acordes.

## 5. Considerações Finais

As relações texto-música são uma ferramenta de análise que põe em interlocução diversos aspectos de uma obra: 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 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)

Nossa abordagem dialógica da *Cantiga Praiana* buscou compreender seu processo composicional e apoiar possíveis escolhas interpretativas amparadas nessa compreensão do fato musical e inspiradas no conceito de *Dialogismo* que emerge da concepção bakhtiniana de linguagem. Visamos contribuir para a divulgação das composições e a estruturação de eventuais performances musicais, além de evidenciar características específicas e próprias da composição de José Maria Neves, compositor incógnito, através das relações dialógicas por ele estabelecidas com os diversos ambientes sociais e musicais pelos quais transitou no período em que a composição musical foi a linguagem por ele escolhida para construir o seu discurso.

## Referências

- 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*, v. 54 (2-3) (p. 235-252), 2017.
- BAHKKTIN, M.M. *Para uma filosofia do ato responsável*. 3ª edição. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2017
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 6ª edição. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8ª edição. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1997.
- BANDEIRA, M. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 50ª edição. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.
- BRAGA, M.L.S. Dialogismo – M. M. Bahktine e Ch. S. Peirce: semelhanças e diferenças. *Cruzeiro Semiótico*. Porto, Janeiro, p. 5-13, 1985.
- CAPLIN, W. E. *Analyzing Classical Form*. New York: Oxford University Press, 2013. 736
- CARVALHO, V. de. *Poemas e Canções*. 3ª edição. São Paulo, Editora "O Pensamento", 1917.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M.. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019.
- 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* (pp 409-414). Etterbeek, Brussels, Belgium: AEC, 2013.p. 409-414.
- FIORIN, J.L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 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.
- HOLQUIST, M. *Dialogism*. 2ª edição. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.
- KORSYN, K. Brahms Research and Aesthetic Ideology. *Music Analysis*, Wiley Online Library, v. 12, nº 1, p. 89-103, 1993. Acessível em <https://www.jstor.org/stable/854077>
- \_\_\_\_\_. 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.
- LANNA, O. J. *Dialogismo e Polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte, 2005. 178 páginas. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- 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.
- NATTIEZ, J.J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NEVES, J.M. *Cantiga Praiana*. Cópia Manuscrita, 1962.
- TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo, SP: Contexto, 2018.

## Notas

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo florescem no Brasil em meados do sec. XIX, acompanhando transformações sócio-políticas importantes. Segundo Bosi, “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. 173 e 178)

<sup>3</sup> *Poema e Canções*, 1917, 3ª ed., editora “O Pensamento”, p. 115

<sup>4</sup> Fornalha, forja. [Figurado] Fogo vivo, fogueira. [Figurado] Ardor, calor intenso, amargura.

<sup>5</sup> 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.232)

<sup>6</sup> 1ª estrofe: entardece/parece; mar/ar; 2ª estrofe: fráguas/águas; vão/solidão; 3ª estrofe: mundo/moribundo

<sup>7</sup> 1ª estrofe: parece/prece; 2ª estrofe: águas/máguas; 3ª estrofe: moribundo/fundo

<sup>8</sup> 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 JMN 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).