

Noite, de José Maria Neves: uma percepção da morte

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Elenis Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ
elenis@ufs.edu.br

Resumo. O presente artigo apresenta uma análise de *Noite*, 4ª canção da coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves, e visa compreender seu processo composicional 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, Canção de Câmara Brasileira, Dialogismo

Title. *Noite and Vitória, by José Maria Neves: a perception of death*

Abstract. This article presents the analysis of *Noite*, 4th song of the set *Cantares* – Six Songs for Voice And Piano, by José Maria Neves. The aim of the analysis is to understand its compositional process specially through the music-text relations and its implications for artistic practice, using the theoretical framework of the Russian thinker Mikhail Bakhtin, particularly the concept of Dialogism, aiming at its performance and promotion.

Keywords. José Maria Neves, Brazilian Art Song, Dialogism

Introdução

O presente artigo apresenta uma análise de *Noite*, 4ª canção da coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves (1943 – 2002). A coletânea é parte do acervo do compositor disponível no Centro de Referência Musicológica José Maria Neves - CEREM, criado em 2003, a partir das ideias vislumbradas por Neves, seu patrono, e ligado há alguns anos à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, e ao seu Departamento de Música – Dmusi. Como bem observa Dutra (2009, p.15), 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. Nesse sentido, *Cantares* torna-se objeto da tese de doutorado da autora na linha de Performance Musical. A pesquisa visa compreender o processo composicional de *Cantares* principalmente por meio das relações texto-música e das possíveis relações das obras com os contextos histórico-social e histórico-musical em que foram escritas. Para tanto, utiliza-se do arcabouço teórico do pensador russo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), em particular do conceito de Dialogismo. Como resultado, demonstramos a aplicabilidade da teoria bakhtiniana na análise musical, visando especialmente a compreensão do fazer artístico e a construção da performance.

Sobre o autor

José Maria Neves (1943 – 2002), natural de São João del-Rei, MG, é figura de destaque, reconhecida e respeitada no cenário acadêmico-musical brasileiro por seu importantíssimo trabalho não só como musicólogo e professor, mas por sua atuação constante como fomentador da pesquisa, do ensino, da produção e do fazer musicais, bem como do resgate e da preservação da memória musical brasileira. Por outro lado, observando sua trajetória, verificamos nos anos de sua juventude a preocupação com uma ampla e sólida formação musical, em grande parte dedicada à composição, e que sua produção nessa área, estendendo-se entre os anos de 1960 e 1970, compreende um número significativo de criações em diversas linguagens composicionais, abrangendo desde peças para canto e piano e missas até composições para instrumento e fita magnética, obras eletroacústicas, trilhas sonoras para peças de teatro, uma ópera incompleta (*Tiradentes*), um duo para flauta e clarinete, um quinteto de sopros e piano, entre outras. Tendo iniciado seus estudos musicais em sua cidade natal, ingressa, em 1965, 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), nas disciplinas teoria e solfejo, e César Guerra-Peixe (1914 – 1993), nas disciplinas harmonia, contraponto e composição. Entre 1969 e 1976, com apoio do governo francês, José Maria concluiu mestrado (1971) e doutorado (1976) em Musicologia, ambos na Universidade de Paris IV e 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). Paralelamente, José Maria especializa-se em composição e análise musical com o compositor alemão naturalizado francês Louis Saguer (1907 – 1991) e em regência orquestral com o maestro Pierre Dervaux

(1917 – 1992), além de estudos em Regência Coral no Institut Catholique de Paris – ICP, e de estagiar com Pierre Schaeffer (1910 – 1995) no Groupe de Recherches Musicales da ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française. Realiza ainda dois pós-doutorados em musicologia na década de 1990: na Universidade Nova de Lisboa, como bolsista da CAPES, e na Universidade do Texas, em Austin, como bolsista do CNPQ. Além de intensa atividade docente e de pesquisador como professor titular e emérito da UNIRIO, foi também conselheiro e consultor *ad hoc* junto ao MEC, ao CNPq e à Capes na área de Artes/Música e presidente da ANPPOM, entre 1992 e 1999, e da Academia Brasileira de Música, entre 2001 e 2002.

***Cantares*: uma visão geral**

Cantares 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, 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 às cantoras Anna Jarmila Kutil, Marinella Stival e Marina Monarcha, e à pianista Jurema Fontoura. 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.

Dialogismo e Música

O conceito de *Dialogismo* emerge das reflexões e indagações do pensador russo Mikhail Bakhtin e seu *Círculo*¹, 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). O interesse de Bakhtin e seu *Círculo*, entretanto, não é pelo diálogo em seu sentido restrito, enquanto forma composicional, por ele chamada de concepção estreita de dialogismo (FIORIM, 2018, p. 37), mas sim em seu sentido amplo, como o espaço das relações dialógicas: o lugar onde podemos observar a interação das diferentes classes socioculturais. Essa interação permeia sua concepção dialógica da linguagem, elaborada a partir da relação imprescindível entre o falante e o objeto de sua fala com os demais participantes da comunicação discursiva, ou seja, com os outros. Dessa forma, todo discurso é construído e perpassado por outros discursos, passados, presentes e/ou futuros.

A aplicação do conceito de dialogismo em música não é nova e se dá, por um lado, ao compreendermos a música como uma linguagem, ou seja, como a expressão discursiva de uma dada esfera do conhecimento, que pressupõe um sistema compreensível de signos, e por outro, ao percebermos a dimensão dialógica da música não apenas como um diálogo interno entre músicas diferentes, mas com outras artes (CHANAN, 2013, p.xii), neste artigo, notadamente, a arte poética.

Noite

Noite é datada de 1966. A estreia da canção 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. É dedicada a Marina Monarcha (1933-2022), 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. Os poemas são da jornalista, publicitária e escritora mineira Marilda Ladeira (1929-2016). (Figuras 1, 2 e 3)

¹ 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.



Figura 1 - Sobre a audição de alunos de Guerra-Peixe. Fonte: Jornal do Brasil, 16 de dezembro de 1966, Caderno B, p.3. Disponível em https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%201966&pesq=renzo%20massarani&pagfis=93516

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 acadêmicíssimo 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 Ailton Lima Barbosa; Orai, 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 do Jornal (Última Hora: demonstrações na Avenida, e prisões de estudantes); Fagote, Piano e fita magnética: uma experiência já agora velhota, mas não despida de certos achados de relevo. Entre os intérpretes, além dos vários autores, Marina Monarcha, Lais Figueiró, Jorge Urgatamendia, Luis de Sousa Alvea-Jorge; há, devia ser mais um dos compositores da resenha: mas perdura o único exemplar do seu Rondô programado...

Guerra Peixe

Ailton Barbosa

Figura 2 – Sobre Marina Monarcha. Fonte: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1965. Disponível em

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_15&pasta=ano%201966&pesq=%22%20II%20internacional%20de%20canto%20do%20rio%20de%20janeiro%22&pagfis=36076



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. É 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 3 - Marilda Ladeira (1929 – 2016). Fonte: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/11-12-2014/marilda-ladeira-lanca-o-livro-preto-no-branco.html>.



Noite traz a temática da morte, entendida aqui 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. O poema não consta em nenhum dos livros publicados por Marilda e não nos foi possível saber de onde José Maria o conhece. Daí sua transcrição aqui como está na partitura.

Noite

- v₁ E logo será noite em meu olhar.
v₂ E logo será noite em meu corpo.
v₃ Em soluços 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 um 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*, são em geral bons exemplos para evidenciarmos a orientação dialógica do discurso poético, isto é, a presença de diferentes sujeitos e sua interação no texto e/ou seu direcionamento a outrem. 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 dialogicidade. 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.

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 forma². Tais características estão presentes em *Noite*, a mais longa canção de *Cantares*. (Figuras 4 a 6)

² “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.



Figura 4 - *Noite*, de José Maria Neves, página 1. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Noite

para Marina Monarcha

Poesia de Marilda Ladeira

Música de José Maria Neves
Edição: Elenis Guimarães/2021

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 cor-po. Em so-

p

10 lu-ços con-tem-pla-rei o no-vo di-a quan-do ra-di-o-so des-per-tar

17 Lo-go se-rá noi-te em meu sor-ri-so e a au-ro-ra já não mais vi-rá sem a-

pp



Figura 5 - *Noite*, de José Maria Neves, página 2. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

21

vi - so. Expressivo

Emmi - nhas

31

mãos e em meus ca - be - los som - bras ne - gras, es - par - sas vi - rão per - tur - bar ou em - bas - sar

p *cresc.*

42

su - as ful - gu - ran - tescin - tí - la - ções. Es - ta - rão em - bas - sar

p Ligado

48

sol - tos, lar - ga - dos, sem ca - rí - cias. Es - ta - rão est - as mi - nhas mãos já i - nob se - quio - sas, i - nú - tei ta - te - an - tes.



Figura 6 - *Noite*, de José Maria Neves, página 3. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

55 Pouco mais movido

Lo-go se-rá noi-te em meu ser. E vi-ve-rei ma nhãso-brema - nhã in-fi-ni-tas, va-

61 Pouco mais lento Pouco acelerado

zi-as, gas-tas, ma-nhã setar-di-odes per-tar. Quan-do es-ta noi-te che-gar se-rei ter-ra

69 Rall.

á-ri-da, ba-ti-dade bor-ras-cas e so-fri-da, caus-ti-ca-da, er-ran te. Te-

78 Lento - expressivo

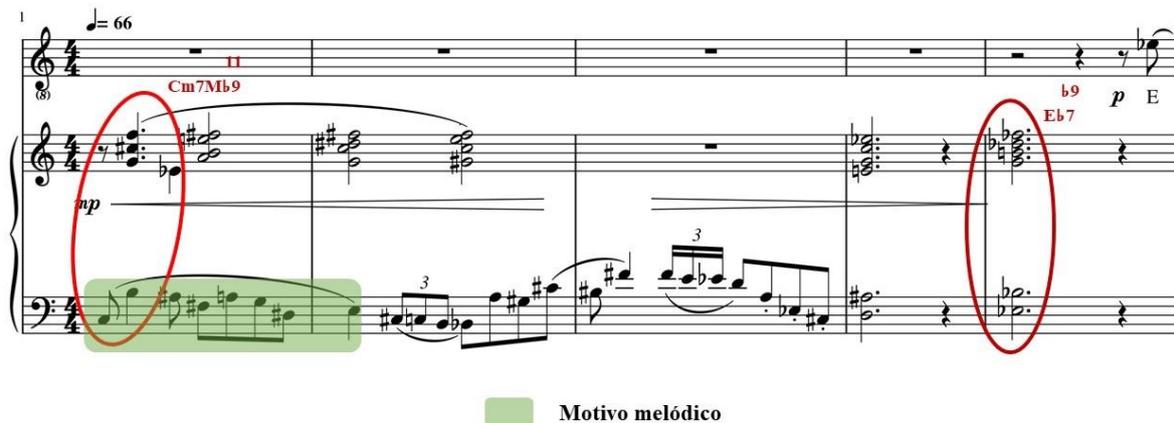
reicom-pre-en-di-do quenão hou-ve-ra-zão pa-ra se ter vi-vi-do.

diminuindo sempre

Reo.

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 7)

Figura 7 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 1 a 5. Introdução e motivo melódico. Edição feita a partir de cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



■ Motivo melódico

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 8)

Figura 8 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 6 a 9. 1º e 2º versos e motivo melódico. Edição a partir de cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista do acervo do CEREM.

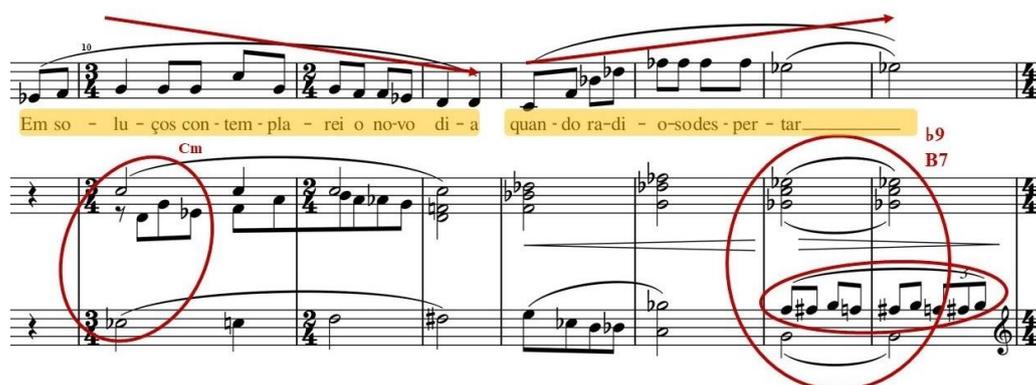


6
lo-go se-rá noi-te em meu o-lhar
E lo-go se-rá noi-te em meu cor-po. Em so-

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

O *eu lírico* presente 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 9)

Figura 9 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 10 a 16. 3º verso. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



10
Em so-lu-ços con-tem-pla-rei o no-vo di-a quan-do ra-di-o-sodes-per-tar

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

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 10)

Figura 10 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 17 a 21. Volta do motivo melódico e 4º verso. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



17

Em7M

Lo-go se-rá noi - te em meusor - ri - so e a au - ro - ra já não mais vi - rá sem a - vi - so.

pp

b9 G7 b9 A7 b9 C7 b9 A7M

■ Motivo melódico

■ Reiteração do paralelismo e do simbolismo da noite

A mudança de compasso de 4/4 para 3/8 (compasso 22) inicia com uma passagem que se assemelha a um interlúdio³ 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*⁴ que, como em uma cena, marca a passagem do tempo e durante o qual o *eu lírico*

³ 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>.

⁴ 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>

parece ver a si próprio no futuro e constatar as transformações que seu estado de espírito impõe a seu corpo (Figura 11) 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 12)

Figura 11 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 22 a 29. Interlúdio para o piano. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

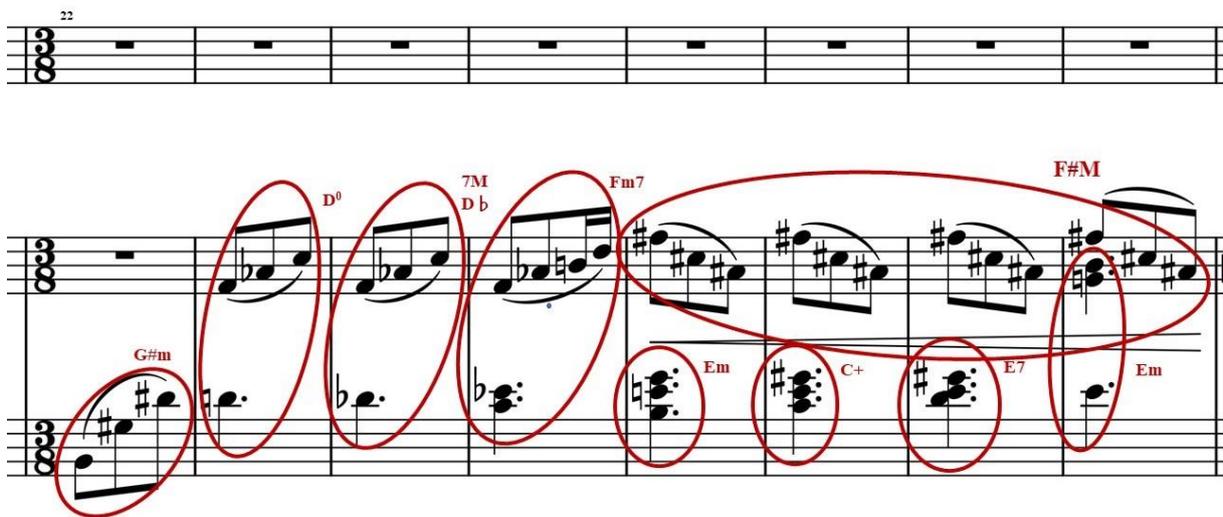
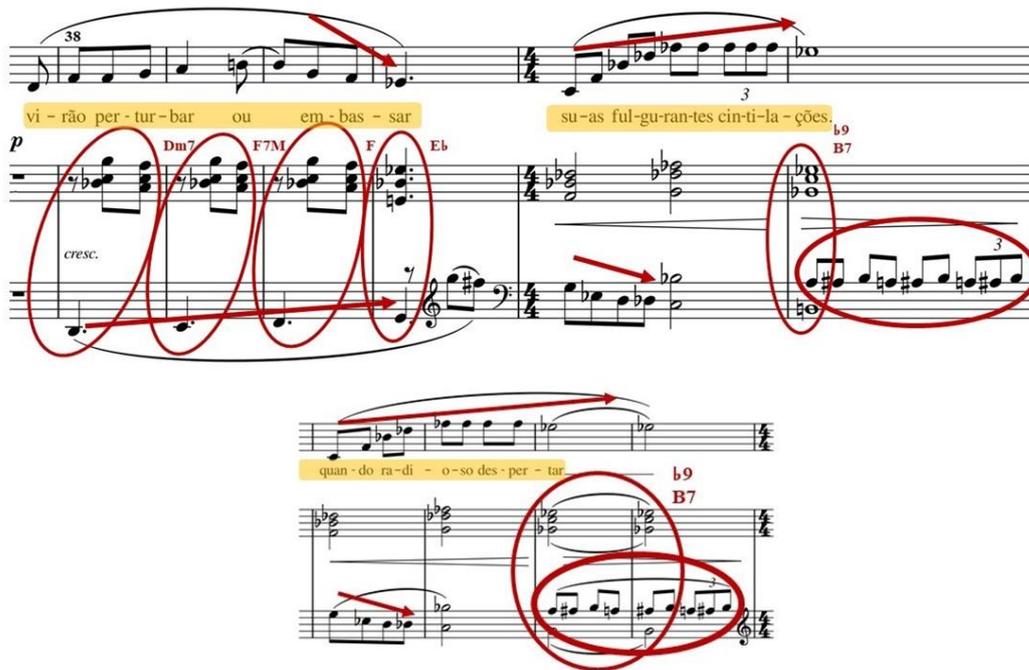


Figura 12 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 30 a 37. Primeiras palavras do 5º verso. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



...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 7^a, Fá Maior com a 7^a maior, Fá Maior e Mi bemol Maior com a 9^a 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 7^a) e a mesma sequência (Lá- Lá#- Si) em colcheias e quiáltera no piano. (Figura 13)

Figura 13 - 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. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



The image displays a musical score for the song "Noite" by José Maria Neves. It consists of two systems of music. The first system shows measures 38-41 and 42-43. The second system is a detail of measures 13-16. The score includes vocal lines with lyrics, piano accompaniment with chords (Dm7, F7M, F, Eb, b9, B7), and a bass line. Red circles and arrows highlight specific musical elements and their repetition.

Essa reiteração marca uma nova transição, que acontece entre os compassos 43 e 46. A sequência Si Maior com a 7^a (compasso 43), Mi Maior com a 7^a e a 9^a (compasso 46) e Lá menor com a 7^a (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 3^a menor, 4^a justa e 3^a 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*. Para o piano, 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), remetendo ao simbolismo da morte, e a relação de 5ª (compassos 50 e 51), aglutinando o 6º e o 7º versos numa mesma unidade, tornam o acompanhamento muito expressivo em sua simplicidade. (Figura 14)

Figura 14 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 43 a 54. 6º e 7º versos. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

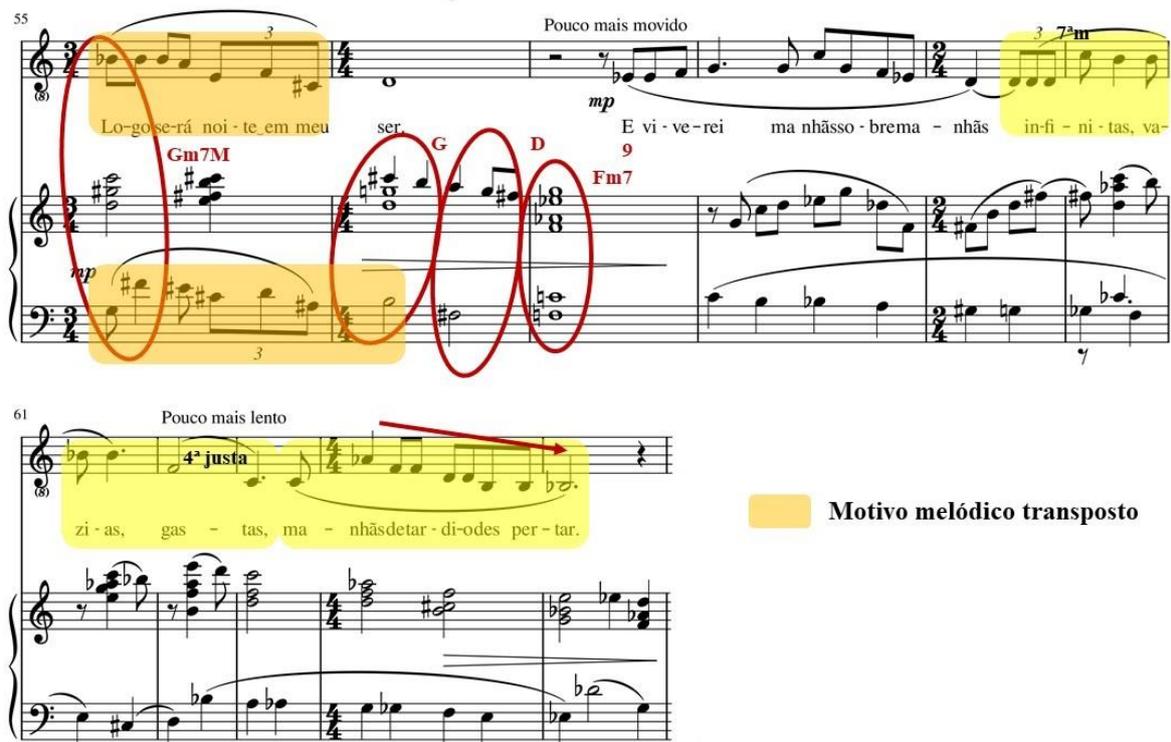


The musical score consists of two systems. The first system (measures 42-47) shows the vocal line with lyrics: "su-as ful-gu-ran-tescin-ti-la-ções." and "Es-ta - rãomeus ca-be-los". The piano accompaniment features chords B7, E7, and Am7, with triplets and a 'p Ligado' marking. The second system (measures 48-54) shows the vocal line with lyrics: "sol - tos, lar - ga - dos, sem ca - ri - cias. Es-ta - rão es-tasmi-nhas mãos já i - nob se-quo-sas, i-nú-tei ta-te - an - tes." The piano accompaniment features a sequence of chords: F7, Am7, F7, b9, D7, Gm7, Eb7, Gm7, and Eb7. Red circles highlight the F7, Am7, b9, D7, Eb7, and Gm7 chords. A yellow highlight covers the vocal line for the 7th verse, and a red arrow points to the Eb7 chord in measure 54.

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 rerepresentar o motivo melódico da introdução transposto, junto com o 8º verso, *logo será noite em meu ser* (compasso 55). Temos então uma bela sequencia 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 15)

Figura 15 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 55 a 65. 8º e 9º versos e motivo melódico transposto. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



55 Pouco mais movido
Lo-gose-rá noi - te em meu ser. E vi - ve - rei ma nhãso - brema - nhãs in - fi - ni - tas, va -

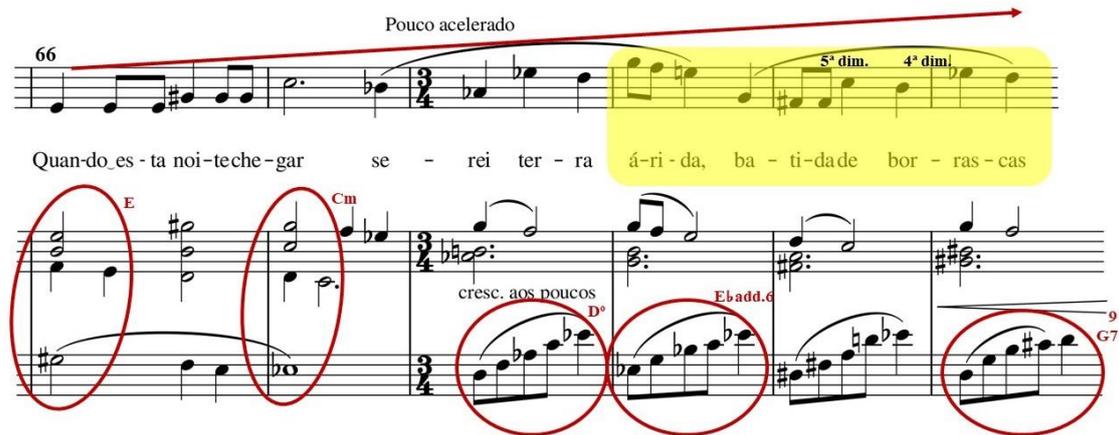
61 Pouco mais lento
zi - as, gas - tas, ma - nhãsetar - di - odes per - tar.

Motivo melódico transposto

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. A combinação dessa harmonia com os intervallos de 3ª maior ascendentes entre as palavras *quando essa noite chegar* revelam a expectativa do *eu lírico* talvez não pela visão em si, mas pela libertação que ela pode representar 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). Envolto pelas 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

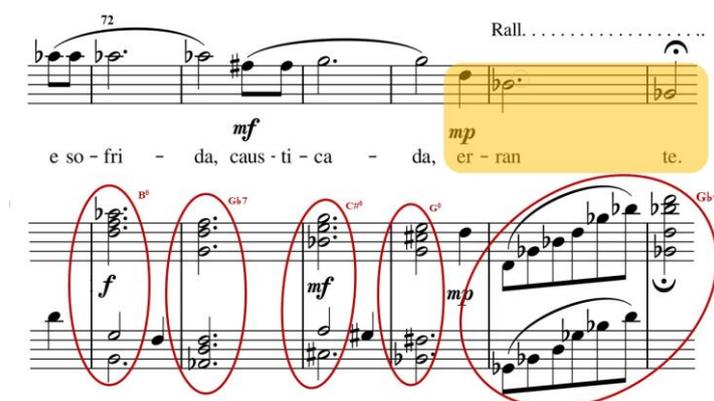
(compassos 68 a 71), o *eu lírico* presente que a esterilidade de sua existência (*serei terra árida*, compassos 68 e 69, onde o tempo forte do compasso e a sequência Sol – Fá - Mi enfatizam *árida*) e as provações (*batida de borrascas*, compassos 70 e 71, às quais a 5ª e a 4ª diminutas dão forma) serão o seu fim. (Figura 16)

Figura 16 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 66 a 71. Início do 10º verso. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



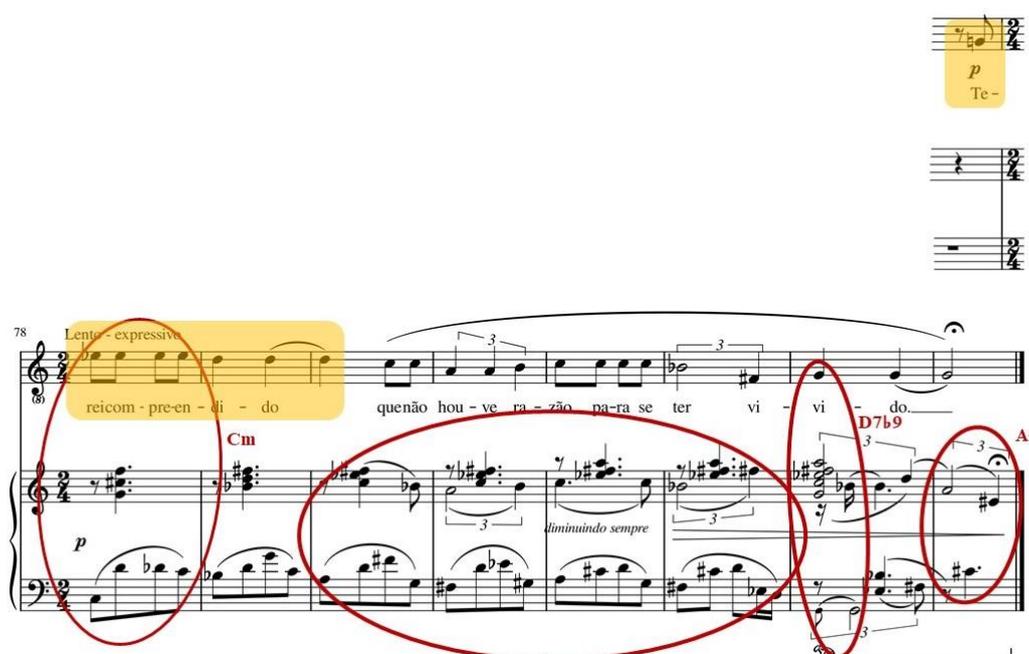
As palavras *e sofrida*, *causticada* (compassos 72 a 75) na região aguda da voz soam como um grito, sustentado pelos acordes Si diminuto com 7ª, Sol Maior, Dó# diminuto e Sol diminuto em bloco. Chega-se assim ao auge da canção e do desespero do *eu lírico*, que conduz à expressão de extremo cansaço 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 17)

Figura 17 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 72 a 77. Palavras finais do 10º verso. Edição feita a partir da 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 *diminuindo 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 18)

Figura 18 - Trecho da canção *Noite*, de José Maria Neves, c. 78 a 85, último verso e final da canção. Edição feita a partir da cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.



Considerações finais

Noite, comparada às canções que a precedem em *Cantares*, evidencia a transformação do discurso musical de José Maria através do gênero canção, onde a escolha do tema e do poema tem papel fundamental. A percepção que Marilda Ladeira oferece da morte

e a forma que ela escolhe para externá-la em versos favorecem a experimentação na linguagem musical.

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 direto⁵, a 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.

A canção transparece 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.

Nesse contexto, sugerimos para *Noite* uma performance que revele sua dramaticidade 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.

Referências

CHANAN, M. Preface. In: MINORS, H.J. (Ed.) *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Academic Publishing, 2013. 224 p.

CLARK, K; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 381 p.

⁵ Robert Humphrey (*Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 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.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

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

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

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

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

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRAXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024