



# Vitória, de José Maria Neves: uma percepção da morte

Elenis Guimarães   
Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)  
[elenis@ufsjiangao.br](mailto:elenis@ufsjiangao.br)

## ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal  
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina  
License: ["CC by 4.0"](#)

Enviado: 20.04.2024

Aceito: 24.06.2024

Publicado: 30.08.2024

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789584>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta *Vitória*, 5<sup>a</sup> canção da coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves. A coletânea é objeto da tese de doutorado da autora, defendida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 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. Canção de Câmara Brasileira. Dialogismo.

## *Vitória, by José Maria Neves: A Perception of Death*

**ABSTRACT:** This article presents *Vitória*, 5th song of the set *Cantares* – Six Songs for Voice And Piano, by José Maria Neves. The set is object of research of the authors doctorate thesis in the Postgraduate Program of the Federal University of Minas Gerais – UFMG, in Music Performance. The aim of the research 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 philosopher Mikhail Bakhtin, particularly the concept of Dialogism, aiming at its performance and promotion.

**KEYWORDS:** José Maria Neves. Brazilian Art Song. Dialogism.



## 1. Introdução

O presente artigo apresenta *Vitória*, 5<sup>a</sup> 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 (CEREM), ligado há alguns anos à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e ao seu Departamento de Música. O CEREM foi criado em 2003, a partir das ideias vislumbradas por José Maria Neves, seu patrono, e implementadas por Anna Maria Parsons (1934-2017) após a morte prematura de Neves.

*Cantares* é objeto da tese de doutorado da autora pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Minas Gerais, 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 à compreensão do fazer artístico e a construção da *performance*.

## 2. 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 compostionais, 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 (Figura 1).



**Figura 1:** José Maria Neves, em 1965. À esquerda, com familiares em São João del-Rei.  
Fonte: CEREM, arquivo do compositor.

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, 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, presidente da ANPPOM, entre 1992 e 1999, e da Academia Brasileira de Música, entre 2001 e 2002.

### 3. *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.

## 4. Dialogismo e Música

O conceito de *Dialogismo* emerge das reflexões e indagações do pensador russo Mikhail 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 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, mas sim como um 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 comprehensível 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.

## 5. *Vitória*

*Vitória* 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

<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.

quem José Maria dedica *Cantiga Praiana* e *Impossível Carinho*, Marina havia participado do II Concurso Internacional de Canto da mesma cidade em 1965. (Figuras 2 e 3)

## 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 folclorística"; 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 harmónicas 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 Ailton Lima Barbosa; *Orai, Arcadas* para três vozes, de Antônio Laje (obra não despidida 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 agora velhota, mas não despida de certos achados de relevo. Entre os intérpretes, além dos vários autores, Marina Monarcha, Lais Figueiro, Jorge Urgatamendia, Luis de Sousa-Alves, Jorge, alias, devia ser mais um dos compositores da resenha: mas perdeu o único exemplar de seu *Rondô* programado...



Guerra Peixe



Ailton Barbosa

**Figura 2:** 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%20196&pesq=renzo%20massarani&pagfis=93516](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=renzo%20massarani&pagfis=93516)



Marina Monarcha  
(Brasil)

**MARINA CORRÉA MONARCHA** (Soprano lírico il·servatório Carlos Gomes de abril em Belém do Pará. Faz 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 Bolsa de Estudos para o Rio de Janeiro. Faz 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:** 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%20196&pesq=%22%20II%20internacional%20de%20canto%20do%20rio%20de%20janeiro%22&pagfis=36076](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_15&pasta=ano%20196&pesq=%22%20II%20internacional%20de%20canto%20do%20rio%20de%20janeiro%22&pagfis=36076)

Os poemas são da jornalista, publicitária e escritora mineira Marilda Ladeira (1929-2016) (Figura 4). 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 Nava<sup>2</sup> 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 irremedialidade 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 româico e belo na proporção e precisão de sua expressão geométrica. Fiquei muito grato pela revelação dessa poesia<sup>3</sup> (NAVA, 1978).



**Figura 4:** Marilda Ladeira (1929 – 2016). Fonte: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/11-12-2014/marilda-ladeira-lanca-o-livro-preto-no-branco.html>.

<sup>2</sup> 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 Bissextos*. 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.

*Vitória* traz a temática da morte, que pode ser entendida aqui como o triunfo sobre os embaraços, os dilemas, as oscilações e as transformações inerentes à vida e à condição humana. 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.

### *Vitória*

*v1 Ah! Que num instante comprehendi:*

*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.*

*Vitória* é um poema escrito a partir da estética modernista, ou seja, estruturado a partir de elementos da linguagem falada, com versos livres, termos em ordem direta e poucas rimas, quase não intencionais; exemplifica, assim, o que Cristóvão Tezza descreve como “contaminação prosaica” da poesia: o reflexo no discurso poético de um tempo prosaico, isto é, de um tempo que se expressa mais facilmente na prosa. A “contaminação prosaica” seria então, segundo Tezza, a marca contemporânea obrigatória de toda poesia (TEZZA, 2018, p. 207).

*Vitória* fala 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”<sup>4</sup>, pois já mortos e perdidos estamos quando nos encontramos aqui. Daí a bela imagem de asas abertas na amplidão, num 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, como nos versos de Cecília Meireles:

*Tu tens um medo: acabar.*

*Não vês que acabas todo o dia.*

*Que morres no amor.*

<sup>3</sup> Pedro Nava no prefácio de *O Enunciado da Flor e da Pedra*, 1978.

<sup>4</sup> DICKINSON, Emily (1830-1886). *Fifty Poems – Cinquenta Poemas*. Tradução de Isa Mara Lando. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, p. 32.

*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 eterno.<sup>5</sup>*

Para o poema de Marilda Ladeira, formalmente escrito a partir dos parâmetros modernistas, José Maria retoma a forma da *Canção Estrófica com Variantes*<sup>6</sup> (KÜHN, 1987, p. 166-7) ou da *Pequena Forma Binária*<sup>7</sup> (CAPLIN, 2013, p.238) que já utilizara em *Cantiga Praiana* e *Impossível Carinho*, porém em linguagem atonal<sup>8</sup>, 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 5 e 6).

<sup>5</sup> MEIRELES, Cecília. *Cânticos*. 26<sup>a</sup> ed. São Paulo: Moderna, 2003 [1981], p.20-21.

<sup>6</sup> variertes Strophenlied - Kühn, 1987, p.166-7; tradução nossa

<sup>7</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 cadêncio (na dominante da tonalidade; V grau), como é o caso de todas frases da canção. Somente a última conclui com uma cadêncio 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).

<sup>8</sup> 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>. Usamos o termo aqui em sua primeira acepção.

## 5. VITÓRIA

para Marília Monarca

Poema de  
Marilda Ladeira

(J. = 66)

Que num instante compreen-

di: morrer não de-vi-a ser tão cru-

al as-

sim, pois já mortos e per-

di- dos es- ta - mos

*(4.º Jorn. (cont. 3.º M.)*

*quando nos encontramos a - qui.*

Figura 5: *Vitória*, de José Maria Neves, p.1. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista.  
Acervo CEREM.



Figura 6: *Vitória*, de José Maria Neves, p.2. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista.  
Acervo CEREM.

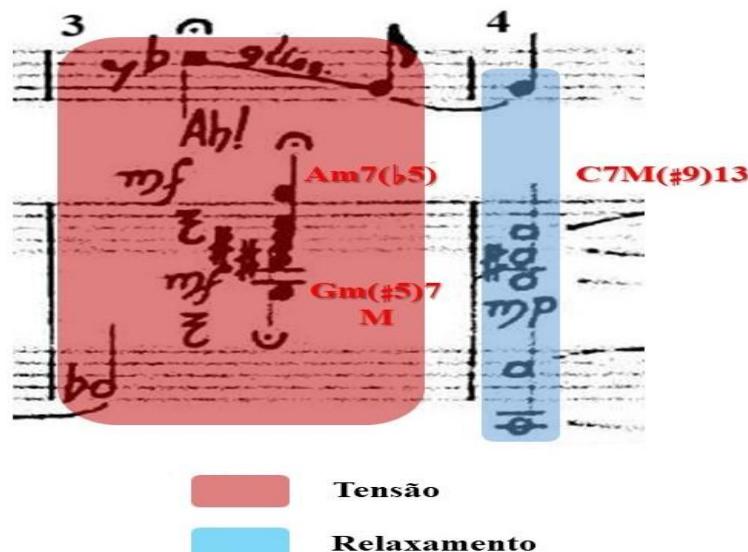
A introdução do piano, em andamento moderato -  $\pm = 66$  - inicia com o mesmo Mi bemol<sub>4</sub> da canção anterior na mão direita e continua numa frase descendente em quiáteras, com intervalos de 4<sup>as</sup> justas e aumentadas, que irá concluir no Si bemol<sub>1</sub> da mão esquerda no compasso 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 7).



**Figura 7:** Excerto 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<sub>4</sub>, nota inicial da introdução, até o Sol<sub>3</sub>. O acorde que a acompanha, uma superposição dos acordes Sol menor com a 5<sup>a</sup> aumentada e a 7<sup>a</sup> Maior e Lá meio diminuto<sup>9</sup>, cria uma tensão que se resolve no acorde do compasso seguinte, Dó com 7<sup>a</sup> Maior, 9<sup>a</sup> aumentada e a 13<sup>a</sup>. 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 8).

<sup>9</sup> 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*. 3<sup>rd</sup> edition. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974, p. 88.



**Figura 8:** Exerto 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 comprehendi*, reforça a ideia de *insight* sugerida anteriormente, especialmente pela frase ascendente finalizada numa 5ª diminuta na palavra *comprehendi* 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 2<sup>as</sup> menores e 9<sup>as</sup> é constante nessa canção, criando sonoridades extremamente dissonantes (Figura 9).



**Figura 9:** Exerto 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 10).

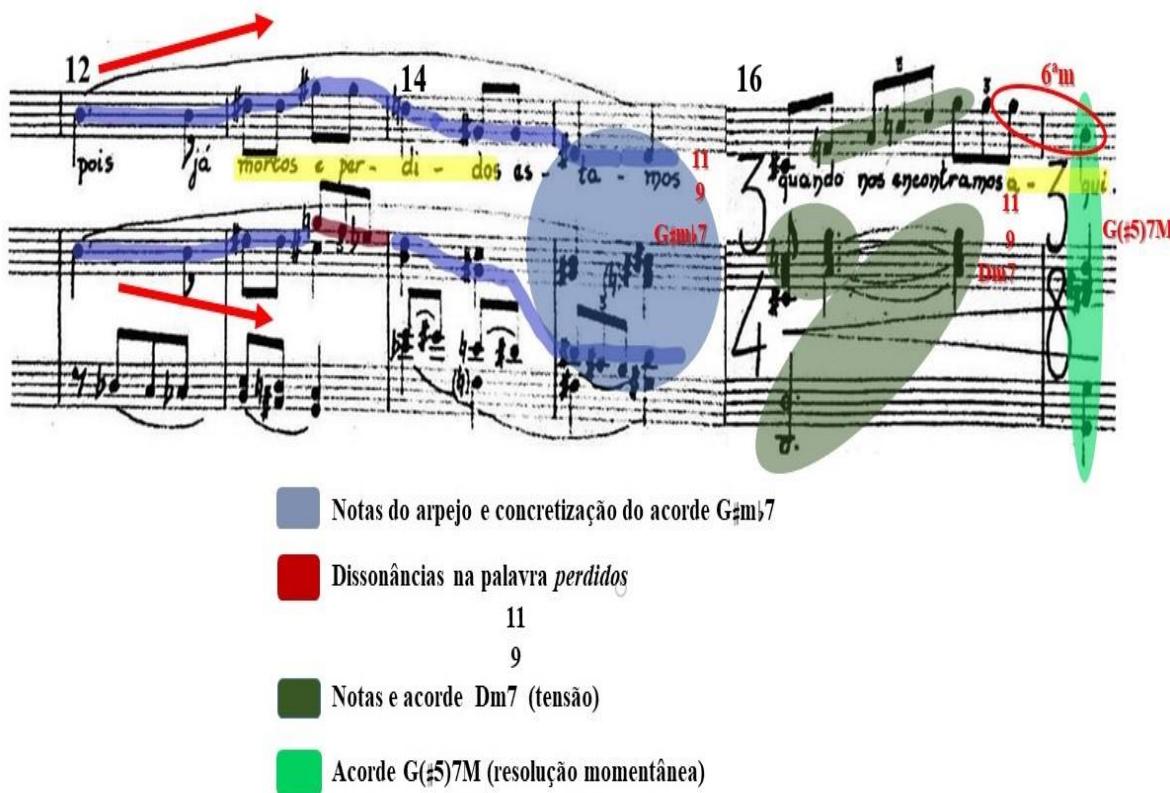
Dissonância

Resolução

**Figura 10:** Excerto da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

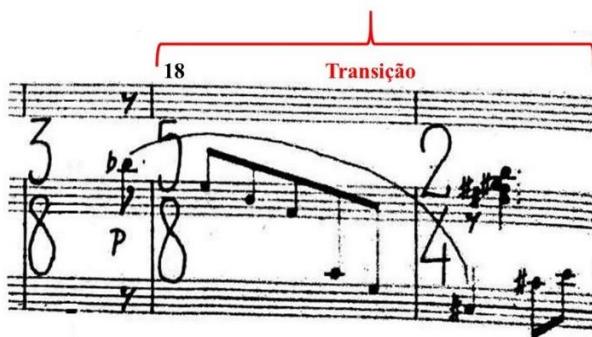
Os compassos 12 a 17 trazem o 3º verso, a conclusão do pensamento expresso no 2º, indicada pela vírgula: morrer não deveria ser tão cruel, pois já estamos mortos e perdidos em vida. A melodia do canto, inicialmente em movimento ascendente para a região aguda da voz, forma o arpejo de Sol # menor; a única 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 aconteceu

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 7<sup>a</sup>, a 9<sup>a</sup> e a 11<sup>a</sup>, que se resolve no compasso 17 no acorde de Sol maior com a 5<sup>a</sup> aumentada e a 7<sup>a</sup> Maior e um salto de 6<sup>a</sup> 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 compostionais 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 11).



**Figura 11:** Excerto 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<sup>as</sup> diminutas e 4<sup>as</sup> do Si bemol<sub>4</sub> na mão direita do piano até o Dó#<sub>2</sub> da mão esquerda no compasso 19 (Figura 12).



**Figura 12:** Excerto 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<sup>a</sup> na 2<sup>a</sup> 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<sup>a</sup>, porém com a 5<sup>a</sup> 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<sup>a</sup>, 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 13).

**Figura 13:** Excerto da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 19 a 23. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

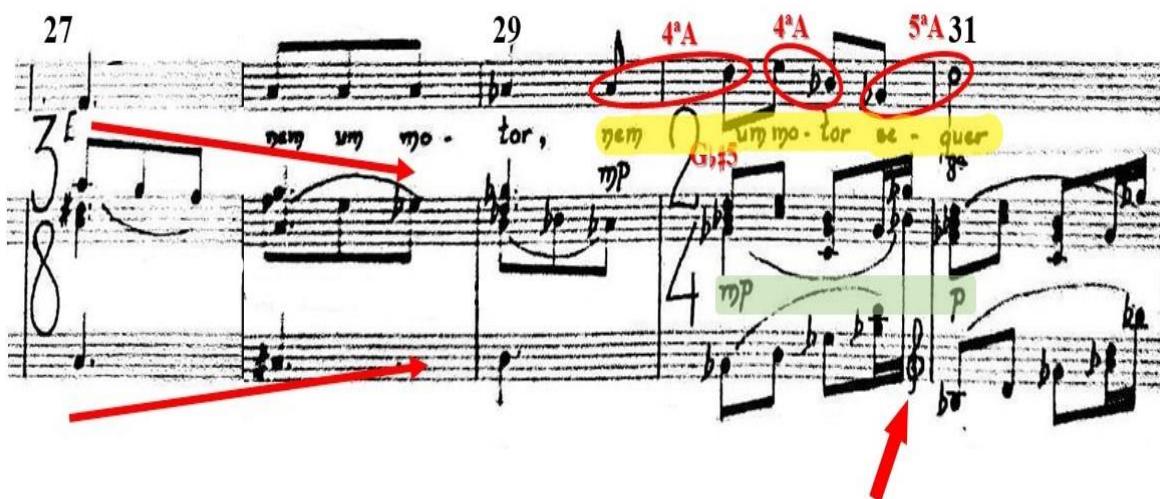
Os compassos 24 a 26 trazem a conclusão do 4º verso, inicialmente mantendo a voz e o piano na região aguda (ambas as mãos ainda na clave de Sol). O canto renova o movimento ascendente até o Sol<sub>4</sub> (compasso 25), nas palavras *asas abertas*, e volta à região média com um salto de 7ª Maior descendente 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 deixa-se pairar de *asas abertas na amplidão* da serenidade, da quietude, da paz (Figura 14).



**Figura 14:** Exerto 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 5<sup>a</sup> 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 15).*



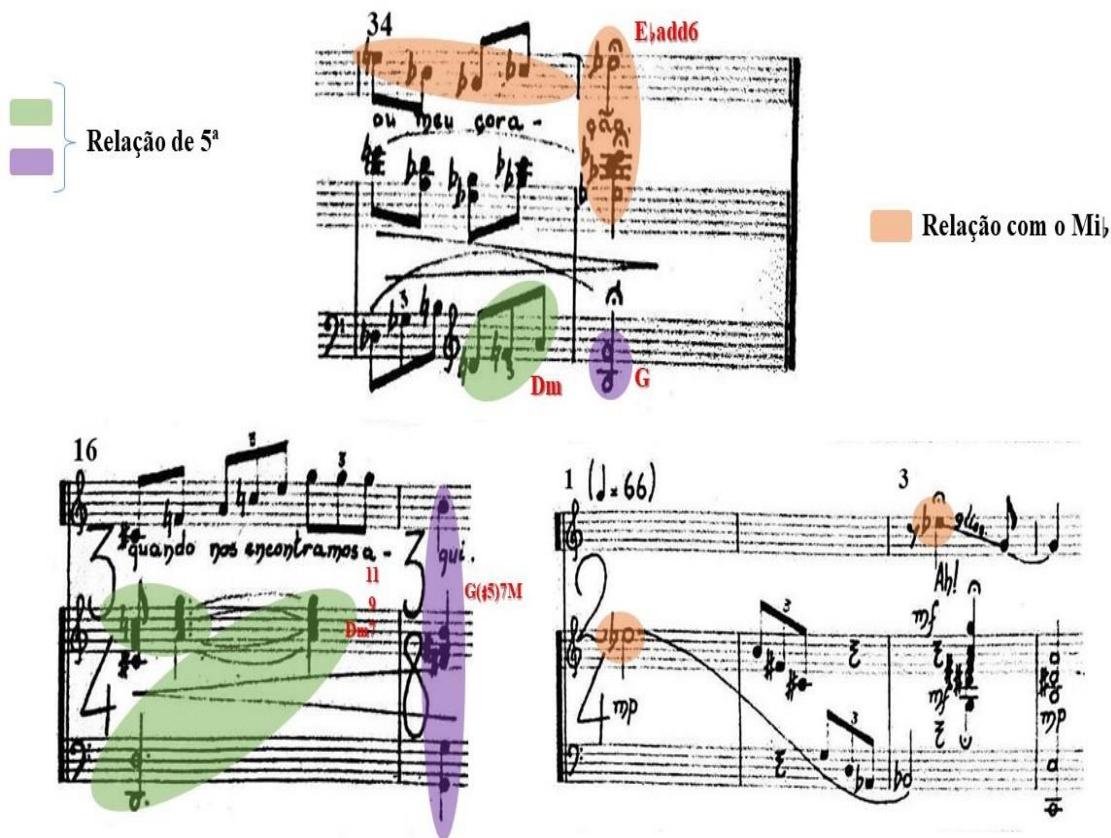
**Figura 15:** Excerto da canção *Vitória*, José Maria Neves, c. 27 a 31. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

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 quiáleras. 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 16).

The image displays two musical staves. The left staff shows measures 32 and 33. Measure 32 starts with a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f). The vocal line has a melodic line with a blue background and lyrics in yellow: "E ciona - rá minhas s -". Measure 33 continues with a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f). The vocal line has a melodic line with a blue background and lyrics in yellow: "quando nos encon - tra mos a - qui.". A red arrow points from measure 32 to measure 33. The right staff shows measures 20, 22, 24, and 26. Measures 20 and 22 have a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f). The vocal line has a melodic line with a blue background and lyrics in blue: "bo - jo do", "tempo s - la - rei". Measures 24 and 26 have a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f). The vocal line has a melodic line with a blue background and lyrics in blue: "a - sas a - ber - tas na ampl - dão". A blue box highlights the piano dynamics and a blue arrow points from the piano dynamics in measures 20 and 22 to the piano dynamics in measures 32 and 33. An orange box highlights the vocal melody in measures 32 and 33.

**Figura 16:** Excerto 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 17).



**Figura 17:** Exerto da canção *Vitória*, de José Maria Neves, c. 34 e 35 e relações. Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

## 6. Considerações finais

*Vitória*, assim como *Noite*, canção que a precede em *Cantares* com poema também de Marilda Ladeira, evidencia 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 Adelmar Tavares (1888-1963).

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.

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.

## Referências

### - Livros

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

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

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

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

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

### - Partitura

NEVES, José Maria. *Vitória*, s.d. Partitura canto e piano manuscrita. 2f.

## **ANEXO – Nossa edição de *Vitória*, para canto e piano, de José Maria Neves**

# Vitória

para Marina Monarcha

Poesia de Marilda Ladeira

Música de José Maria Neves

1 *J = 66*

(8) Ah! Que num \_ins - tan - te com - pre - en - di: mor - - rer

3 *mp*

8 não de - vi - a ser tão cru - el as - sim, pois já mor - - tos e per - di - dos es -

3

15 ta - - mos quan - do nos en - con - tra - mos a - qui.

*p*

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, starting at measure 20. The lyrics are: "E no bo - jo do tem - po \_es - ta - rei, a-sas a - ber - tas na \_ampli - dão\_ E nem um mo - tor, nem um mo - tor se - quer a - cio - na - rá mi - nhas a - sas ou meu co - ra - ção." The middle staff is for the piano, providing harmonic support. The bottom staff is also for the piano, showing bassline and harmonic progression. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 5/4, 6/8, 7/8, 8/8) and dynamic markings (mp, p).