

## **Trovas Cariocas nº 1: José Maria Neves e seu diálogo com a trova brasileira**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

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

**Resumo:** o presente artigo apresenta uma análise de *Trovas Cariocas nº1*, 3ª canção da coletânea *Cantares* – seis canções para canto e piano, de José Maria Neves, que 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. *Cantares* é também objeto da tese de doutorado da autora defendida no Programa de Pós-graduação em Música a 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, CEREM

**Title:** *Trovas Cariocas nº 1: José Maria Neves's Dialogue with the Brazilian Trova*

**Abstract:** This article presents the analysis of *Trovas Cariocas I*, 3<sup>rd</sup> song of the set *Cantares* – Six Songs for Voice And Piano, by José Maria Neves, which is part of the composer's collection available in the Reference Center of Musicology – CEREM, linked to the Federal University of São João del-Rei and its Music Department, and 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.

Tradução do resumo para o inglês

**Keywords:** José Maria Neves, Brazilian Art Song, Dialogism, CEREM

### **Introdução**

O presente artigo apresenta uma análise de *Trovas Cariocas I*, 3ª 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. A iniciativa de instalação de um Centro de Referência Musicológica justifica-se não somente pelo valor histórico e cultural da atividade musical na região, mas também pela herança do período colonial mantida pelas diversas corporações musicais da cidade ainda nos dias de hoje, bem como pela vasta documentação musical presente em seus arquivos. Além do acervo pessoal de José Maria Neves, O CEREM abriga ainda (1) a luteria e os instrumentos do luthier João Onofre de Souza, (2) livros, partituras e discos do pianista Tarcísio Nascimento Teixeira, (3) documentos musicais do compositor Presciliano Silva (1854-1910) e seu filho, Firmino Silva e (4) composições e arquivos pessoais do compositor francês radicado no Brasil Fernand Jouteux (1866-1956). Incorporado pela Universidade Federal de São João del-Rei em 2012, sob os cuidados do Departamento de Música, o CEREM aloja também, desde 2019, o Programa de Pós-graduação em Música da UFSJ.

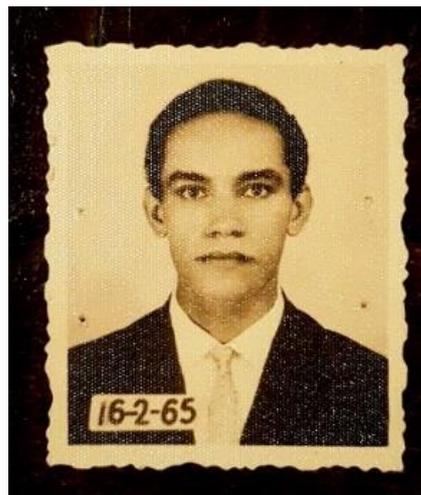
Como bem observa Dutra (2009, p.15), os estudos em musicologia e em práticas interpretativas voltadas para a música brasileira apresentam-se como questões acadêmicas relevantes e revelam-se como elementos de estímulo à criação musical e à fundamentação e revitalização das práticas interpretativas, que 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 no 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 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. (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 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.

## Dialogismo e música

As relações texto/música são de fundamental importância para a interpretação e a performance da música vocal. Tanto na Ópera quanto no Lied e em peças vocais sinfônicas de quaisquer épocas e estilos, sons e palavras dialogam, estabelecendo relações imprescindíveis para seu entendimento, que, por sua vez, interferem diretamente nas escolhas interpretativas para a performance. “O texto literário contribui com o aporte semântico ao código simbólico da música e esta, por sua vez, interage com a palavra, enfatizando e revelando nuances de significado” (LANNA, 2005, p.13). Essa união entre linguagens diversas, apesar das dificuldades que induz na análise, ou talvez justamente pela complexidade que lhes é inerente, permite, por outro lado, diferentes abordagens inter e transdisciplinares, especialmente por meio da Literatura e da Linguística, a exemplo da Retórica e da Semiologia Musical.

É nesse sentido, na busca por possibilidades mais abrangentes para a compreensão, análise e interpretação da Canção de Câmara Brasileira, que o Dialogismo, aqui entendido como a proposta teórica de Mikhail Bakhtin, se apresenta, a nosso ver, como um alicerce pertinente. Bakhtin concebe a linguagem “de um ponto de vista histórico, cultural e social que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos envolvidos” (BRAIT E MELO, 2005, p. 65). Nessa perspectiva, a linguagem é eminentemente dialógica: elabora-se 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 e qualquer enunciado é construído a partir de outros enunciados; toda fala é perpassada pela fala de um outro; todo discurso relaciona-se com discursos passados ou com discursos que ainda estão por vir.

Por outro lado, por transitar, como o próprio Bakhtin assim descreve, em esferas que são limítrofes, ou seja, no limiar de diversas disciplinas, em suas junções e interseções (BAKHTIN, apud HOLQUIST, 2002, p.13), o pensamento bakhtiniano possibilita uma pluralidade de abordagens nas mais diferentes áreas do conhecimento, favorecendo a

interlocução com outros referenciais teóricos, tais como as teorias tradutórias e a semiologia musical. Dessa forma, é possível (1) perceber a dimensão dialógica da música não apenas como um diálogo interno entre músicas diferentes, mas com outras artes (CHANAN, 2013, p.xii), notadamente a arte poética, e (2) entender o texto de forma ampla, ou seja, como a expressão discursiva de uma dada esfera do conhecimento, que pressupõe um sistema compreensível de signos, ou seja, uma linguagem. Nesse sentido, referimo-nos à linguagem das artes (à do cinema, à da dança, à da literatura, à da música, etc.) e à obra de arte (filmes, coreografias, romances, canções, por exemplo) como textos passíveis de uma abordagem dialógica.

### **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 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.

## Trovas Cariocas nº 1

A quadra é o vaso de flores que o Povo põe à janela da sua alma. Da órbita triste do vaso escuro a graça exilada das flores atreve o seu olhar de alegria. Quem faz quadras portuguesas comunga a alma do povo, humildemente de todos nós e errante dentro de si próprio<sup>1</sup>

*Trovas Cariocas nº1*, terceira canção da coletânea, é datada de 1965, ano em que José Maria abandona a vida religiosa<sup>2</sup>, muda-se para o Rio de Janeiro e retoma os estudos musicais nos Seminários de Música Pró-Arte, sob a orientação de Guerra Peixe e Esther Scliar. (Figura 1)

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

A canção reúne três Trovas. A Trova é a mais antiga e a mais popular das formas poéticas fixas da língua portuguesa, denominando na Idade Média as composições líricas elaboradas pelos Trovadores. No século XV indica uma forma poética de origem popular, sobretudo se cantada, que assume diversas designações de acordo com o tema ou a estrutura métrica, tais como o *Vilancete*<sup>3</sup>, a *Cantiga*, a *Glosa*<sup>4</sup> e a *Esparsa*. Essa última tem por tema as dores de amor e assemelha-se à Trova de nossos dias pela estrofe única com um mínimo de oito e um máximo de dezesseis versos heptassílabos. A partir dessa distinção, Trova passa a referir-se às composições que não estando em nenhuma das formas poéticas fixas anteriores apresentam uma estrutura livre, de extensão variável, geralmente formada por estrofes de oito versos heptassilábicos com quatro rimas (coplas castelhanas) ou de dez versos heptassilábicos igualmente com quatro rimas (coplas reais)<sup>5</sup>.

A Trova moderna constitui-se formalmente de quatro versos heptassílabos, também conhecidos como Redondilha Maior, com rimas simples (entre o 2º e o 4º versos) ou duplas (entre os quatro versos), essas últimas podendo ser intercaladas (rimando o 1º com 3º e o 2º com o 4º verso /ABAB/) ou internas (rimando o 1º com o 4º e o 2º com o 3º verso /ABBA/). Seu

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando. Quadras ao gosto popular. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 647.

<sup>2</sup> Entre 1962 e 1964 José Maria entra para o *Studium Generale Dominicano* para estudar filosofia e chega a tornar-se frei.

<sup>3</sup> Do castelhano *villancico* (cantiga de vilão). Forma poético-musical de origem popular cuja fixação deve remontar ao século xv, embora a versão galego-portuguesa siga parâmetros diferentes do esquema original, com uma evolução perfeitamente autónoma. Fonte: LANCIANI, G. e TAVANI, G. (orgs.) *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p. 680-1.

<sup>4</sup> Relaboração ampliada de um tema apresentado como mote (ou moto) sobre o qual o poeta se apoia para o desenvolvimento do seu discurso poético.

<sup>5</sup> LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário de Literatura Medieval Galego e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993

conteúdo varia geralmente entre o lírico (temática amorosa), o filosófico (temática existencial) e o humorístico (FERNANDES, 1972). Pode ser escrita como uma obra autônoma ou como parte de um poema (WANKE, 1976, p. 9).

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

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

J.G. de Araújo Jorge inclui aqui

as trovas rústicas e imperfeitas que nascem da alma do povo, na boca dos cantadores, dos violeiros, dos sanfoneiros, dos poetas populares anônimos que enxameiam no interior do Brasil e de Portugal. Verdadeiros filões de ouro de nossa sensibilidade e de nosso espírito (JORGE, 1962<sup>6</sup> apud FERNANDES, 1972, p. 22).

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

### TROVAS CARIOCAS I

v<sub>1</sub> É verdade e não parece,  
v<sub>2</sub> mas é verdade patente:  
v<sub>3</sub> que a gente nunca esquece  
v<sub>4</sub> de quem se esquece da gente.

v<sub>5</sub> Até nas flores se nota  
v<sub>6</sub> a diferença da sorte:  
v<sub>7</sub> umas enfeitam a vida  
v<sub>8</sub> outras enfeitam a morte.

<sup>6</sup> JORGE, J.G de A. “100 Trovas Populares Anônimas”. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1962. (Prefácio)

v<sub>9</sub> Sou jardineiro imperfeito  
v<sub>10</sub> pois no jardim da amizade,  
v<sub>11</sub> quando planto um amor perfeito,  
v<sub>12</sub> sempre nasce uma saudade.

As duas primeiras são Trovas Populares e têm autoria controversa. Ambas são listadas, por exemplo, por Petrônio Braz (1928-) em seu *Léxico dos Gerais*<sup>7</sup>, livro que reúne expressões idiomáticas correntes, ditados, provérbios e quadrinhas de uso popular no Norte/Noroeste de Minas Gerais, conhecida como Sertão das Gerais, região cortada ao meio pelo rio São Francisco e que recebe, por meio dele, grande influência do falar nordestino. Aparecem também nas *Trovas Populares de Alagoas*, reunidas por Théo Brandão<sup>8</sup>. Afrânio Peixoto lista a primeira em suas *Trovas Populares Brasileiras*<sup>9</sup>. Já Aparício Fernandes aponta como autor da primeira (*É verdade, não parece*) Jáder de Andrade (1886-1931), jornalista e poeta pernambucano, e da segunda (*Até nas flores se nota*) Jerônimo Guimarães, que ele, Fernandes, identifica como um cigano brasileiro do século XIX (FERNANDES, 1972, p.21-22). A terceira é de autoria de Ademar Tavares (1888 – 1963), advogado, professor, jurista, magistrado e poeta pernambucano, quinto ocupante da cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras, conhecido como o Príncipe dos Trovadores Brasileiros.

José Maria, ao combinar textos de origens diferentes sob o título *Trovas Cariocas*, sugere que talvez as conheça, assim como tantos outros brasileiros, como parte da cultura popular de sua região ou que as tenha assim nomeado pensando no local da composição, a cidade do Rio de Janeiro, para onde se muda em 1965, ou ainda por recomendação de seu mestre, Guerra-Peixe, que inclui a 2ª trova, *Até nas flores se nota*, em suas *Trovas Alagoanas*, de 1955. O que as une são questões existenciais comuns: o afeto não correspondido, na primeira trova, a sorte desigual, na segunda, a saudade como parte do bem-querer, na terceira; temas simples que José Maria aborda a partir da forma da canção estrófica, na tonalidade de Mi menor, compasso 2/4. (Figuras 2 e 3)

<sup>7</sup> BRAZ, Petrônio. *Léxico das Gerais*. São Paulo: Chiado Books, 2020. Edição Ebook.

<sup>8</sup> BRANDÃO, Théo. *Trovas Populares de Alagoas*. Maceió: Editora Caetá, 1951, p. 39 e 82. Disponível em [https://issuu.com/acclleopoldina/docs/trovas\\_populares\\_de\\_alagoas\\_-\\_theo\\_/28](https://issuu.com/acclleopoldina/docs/trovas_populares_de_alagoas_-_theo_/28). Acesso em 1/3/2021.

<sup>9</sup> PEIXOTO, A. *Trovas Populares Brasileiras*, p. 245.

Figura 2 - *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, p. 1.

**3. TROVAS CARIOCAS N° 1**  
*para Jurema Fontoura*

Moderado

2  
4  
Como um violão  
mp

Lentamente

mp É verdade e não parece, mas é verdade pa-  
ten - te. Que a gente nunca esque - ce de quem se esquece da - gen - te.

Tempo I

Lentamente

mp Até nas flores se nota a di - ferença da



Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 3 - *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, p. 2.



sor - te, Um sa - en - foi - tam a vida, outras en - fei - tam a

mor - te. Sou jardineiro im - per - feito

Tempo ♩

pois no jardim da ami - za - de Quando planto um amor perfeito

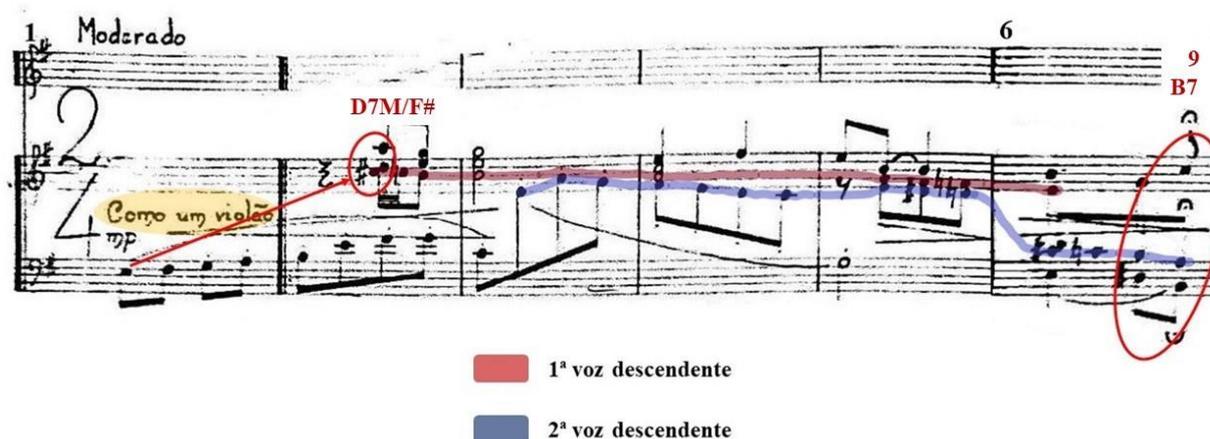
sem - pre nasce uma sou - da - de. Ah!

rall. e desapa - recendo

Fonte: Cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

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

Figura 4 - Trecho da canção *Trovas Cariocas*, de José Maria Neves, c. 1 a 6. Introdução.



1 Moderado 6 9 B7

2 D7M/F#

Como um violão mp

1ª voz descendente

2ª voz descendente

Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

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

Figura 5 - Trecho da canção *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, c. 7 a 11. Entrada da voz e progressão harmônica.



7 *Lentamente*

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

*p*

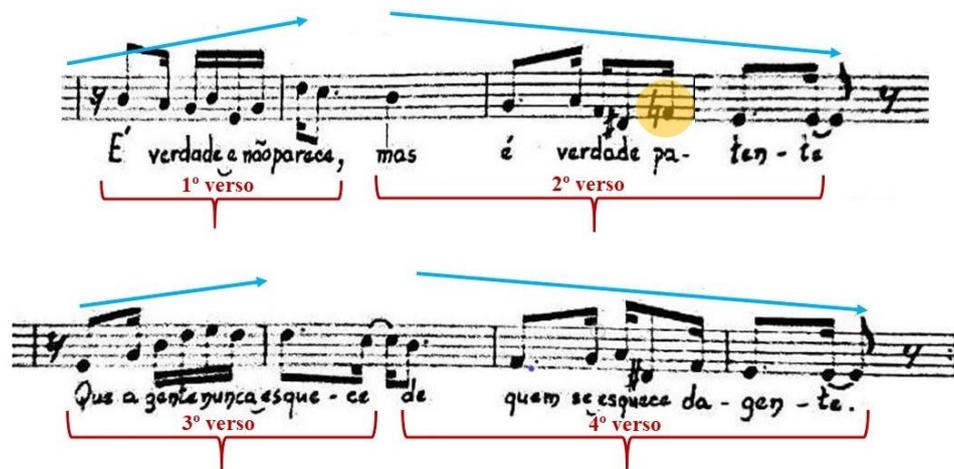
i 7 ii5 > i 7 ii5 > iv iv7 9 V7 i 7 ii5 >

Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

A melodia do canto, escrita na tessitura média, desenvolve-se também sem grandes mudanças. Para os 1º e 3º versos de todas as estrofes temos um movimento ascendente que conclui na direção oposta nos 2º e 4º versos, talvez refletindo as inalteráveis verdades da vida descritas nas Trovas e que assumem um ar de delicado lamento por meio da tonalidade de Mi menor e particularmente do Fá bequadro, nota que além de dar maior relevo às palavras patente, sorte e amizade, possibilita a resolução da frase na tônica (Mi) sem passar pela nota Sol. (Figuras 6, 7 e 8)

Figura 6 - Trecho da canção *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 1ª Trova.

### 1ª Trova



*E' verdade e não parece, mas é verdade pa-ten-te*

1º verso 2º verso

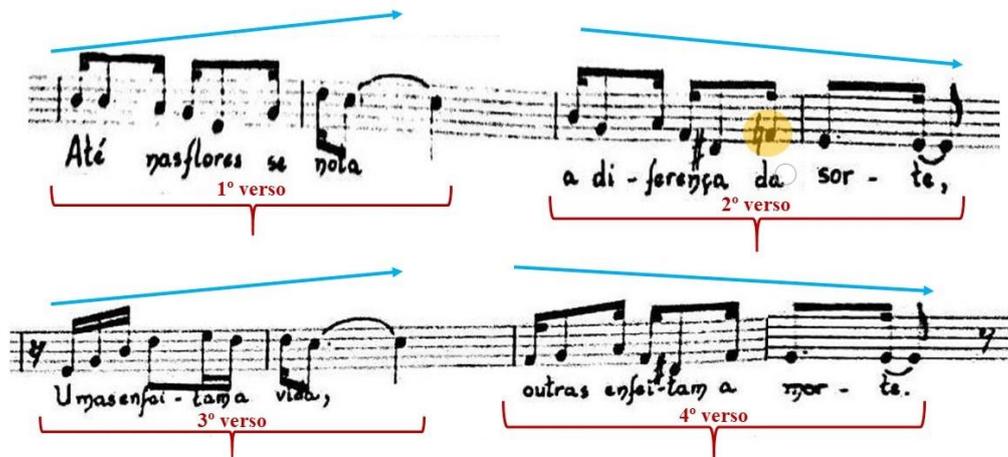
*Que a gente nunca esque-ce de quem se esquece da-gen-te.*

3º verso 4º verso

Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 7 - Trecho da canção *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 2ª Trova.

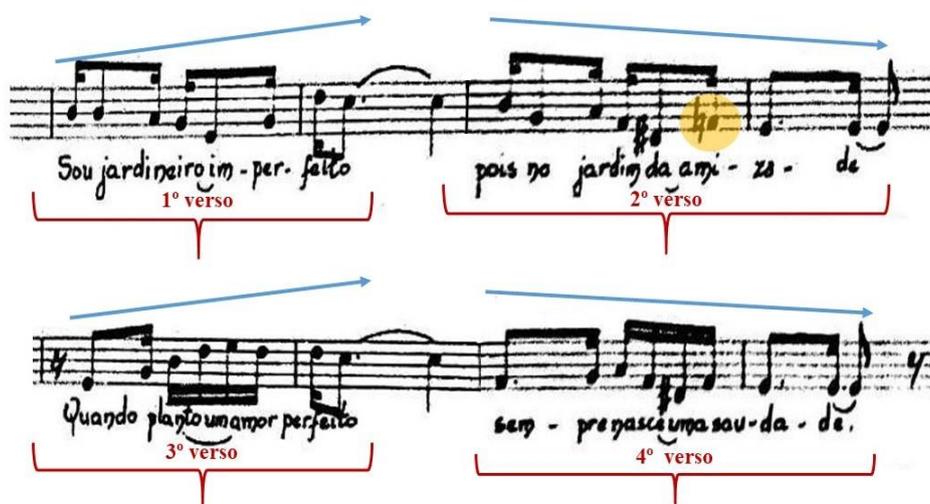
### 2ª Trova



Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Figura 8 - Trecho da canção *Trovas Cariocas 1*, de José Maria Neves, desenvolvimento melódico, 3ª Trova.

### 3ª Trova



Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Ao concluir a primeira estrofe no compasso quinze, José Maria acrescenta a 6ª maior ao acorde de tônica. Na conclusão da segunda estrofe, compasso vinte e quatro, é acrescentada a 7ª Maior ao acorde de tônica. Esses acordes serão sobrepostos ao final da canção, compassos trinta e cinco e trinta e seis, estabelecendo um elo entre as estrofes e reforçando seu vínculo temático, como se fossem a voz de um único autor. (Figura 9)

Figura 9 - Trecho da canção *Trovas Cariocas I*, de José Maria Neves, c. 15, 24 e 35.



Fonte: cópia manuscrita, sem data e sem indicação de copista. Acervo CEREM.

Outra característica marcante é o ritmo sincopado , constante tanto no canto quanto no piano, alusão clara à música popular, assim como a indicação *como um violão* para o piano na introdução, elementos que evocam a *Modinha*, não pelos temas que aborda ou por suas características formais específicas, mas por ser um gênero de Canção de Câmara que se desenvolve desde fins do século XVIII e através dos séculos XIX e XX a partir do entrecruzamento de diferentes discursos musicais e linguísticos, tanto populares quanto eruditos, refletindo a interação através do tempo e do espaço de diferentes vozes socioculturais. Diálogo semelhante ao que acontece na Trova, que serve igualmente tanto aos poetas anônimos e às pessoas comuns quanto aos reconhecidos mestres do verso e que é popular precisamente por sua forma concisa, de fácil memorização. Se a relacionamos ao pensamento bakhtiniano, temos um gênero do discurso poético extremamente versátil, capaz de estabelecer conexões com diferentes esferas de atividade, em diferentes domínios (conteúdos temáticos) e com diferentes linguagens sócio-ideológicas a partir da mesma construção composicional:

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

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

Os teus encantos, menina,  
num canço de admirá.  
Vancê é obra divina,  
creação mêmto inferná.

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

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

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

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

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

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

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

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

Como se vê, José Maria explora aqui um terreno profícuo em ambas as linguagens, a poética e a musical, aberto a múltiplos diálogos, seja na esfera popular, seja na erudita, que favorece a composição de um repertório igualmente plural, por exemplo, por meio da combinação de canções que abordem a Trova, suas diferentes temáticas (lírica, existencial,

humorística) e suas incontáveis traduções musicais, entre tantas outras possibilidades, além de representar um enorme estímulo à imaginação criativa dos intérpretes.

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

## Referências

- BRAIT, B; MELO, R. de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018. 61 – 78.
- CHANAN, M. Preface. In: MINORS, H.J. (Ed.) *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Academic Publishing, 2013, pp. xii-xiv.
- 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.
- FERNANDES, A. *A Trova no Brasil: História e Antologia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972. 379 p.
- HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. 2ª edição. London and New York: Routledge, 2002. 225 p.
- LANNA, O. J. *Dialogismo e Polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte, 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística – Análise do Discurso) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2005.

PEIXOTO, A. *Trovas Populares Brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919. 316 p.

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

Sobre Jurema Fontoura.

Diário de Notícias, RJ, 20/11/1964

**Grêmio Vila-Lôbos — Seminários de Música Pró-Arte**

Em prosseguimento à sua programação interna, o Grêmio Vila-Lôbos apresentará mais dois alunos, no sábado, dia 21, às 19h30m, em sua sede, à rua Estácio de Lacerda 70, Laranjeiras.

Na primeira parte tocará Sérgio Bernardo, a Sonata de Tartini e Sonata de Mozart K. V. 376. Na segunda parte, a jovem **Jurema Fontoura**, de Belo Horizonte, tocará Papillons de Schumann e Prelúdio, Coral de Fuga de César Franck. Entrada gratuita.

**Seminários de Música Pró-Arte - Grêmio Vila-Lôbos**

Encerrando as atividades do ano de 1964, o Grêmio Vila-Lôbos apresentará, hoje, às 20h30m, um concerto com a participação da pianista Gilda Giusti e conjunto de Música de Câmara, compostos por **Jurema Fontoura**, Fani Lovenkrom, Maril Lisboa (piano), Herta Jahnke (viola), Vitória Elnecavé (canto), Sérgio Bernardo (violino) Henry Acselrad (flauta), e com a colaboração do fagotista Airton Barbosa. Constam do programa trios e sonatas de Bach, Haendel, Schubert e Mozart. Organização dos conjuntos a cargo do prof. Alberto Jaffé. Diário de Notícias, RJ, 11/12/1964

Fonte: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. À esquerda, edição de 20 de novembro de 1964; à direita, edição de 11 de dezembro de 1964. Disponível em

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_04&pesq=%22jurema%20fontoura%22&pasta=ano%20196&pagfis=43831](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22jurema%20fontoura%22&pasta=ano%20196&pagfis=43831). Acesso em 27/07/2023.