



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

José Adriano de Sousa Lima Júnior

**Engajamento político na literatura coral brasileira:
uma proposta analítico-interpretativa para *Trilogia*, de José
Alberto Kaplan**

João Pessoa - PB
Dezembro de 2024



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

José Adriano de Sousa Lima Júnior

**Engajamento político na literatura coral brasileira:
uma proposta analítico-interpretativa para *Trilogia*, de José
Alberto Kaplan**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, área de concentração em Composição e Interpretação Musical, linha de pesquisa Dimensões Teóricas e práticas da interpretação musical.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir A. P. Silva

João Pessoa - PB
Dezembro de 2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando **JOSÉ ADRIANO DE SOUSA LIMA JUNIOR**, candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração em **COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO MUSICAL**, Linha de Pesquisa **DIMENSÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL**.

Aos dezenove dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro (19/12/2024), às 09h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música**, **JOSÉ ADRIANO DE SOUSA LIMA JUNIOR**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA (Orientador/UFCG), Dr. RAINER CÂMARA PATRIOTA (Membro Interno ao Programa/UFPB) e Dra. SUSANA CECÍLIA ALMEIDA IGAYARA DE SOUZA (Membro Externo à Instituição/USP). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passou a palavra ao Mestrando JOSÉ ADRIANO DE SOUSA LIMA JUNIOR, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **“ENGAJAMENTO POLÍTICO NA LITERATURA CORAL BRASILEIRA: UMA PROPOSTA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA PARA TRILOGIA, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN”**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e o senhor presidente, Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA, comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Dissertação de Mestrado intitulada: **“ENGAJAMENTO POLÍTICO NA LITERATURA CORAL BRASILEIRA: UMA PROPOSTA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA PARA TRILOGIA, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN.”**, tendo declarado que seu autor, **JOSÉ ADRIANO DE SOUSA LIMA JUNIOR**, ao entregar o texto final, fará jus ao título de **Mestre em Música**, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Ian Nichola Costa de Araújo, Assistente em Administração, lavrado a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 19 de dezembro de 2024.

Documento assinado digitalmente

gov.br

RAINER CAMARA PATRIOTA
Data: 24/12/2024 08:28:24-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente

gov.br

VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Data: 26/12/2024 19:31:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente

gov.br

SUSANA CECILIA ALMEIDA IGAYARA DE SOUZA
Data: 26/12/2024 19:38:34-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

FOLHA DE AVALIAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **“Engajamento político na literatura coral brasileira: uma proposta analítico-interpretativa para Trilogia, de José Alberto Kaplan”**

Mestrando(a): JOSÉ ADRIANO DE SOUSA LIMA JÚNIOR.

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Data: 26/12/2024 19:31:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Orientador/UFPG

Documento assinado digitalmente
gov.br RAINER CAMARA PATRIOTA
Data: 24/12/2024 08:28:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. RAINER CAMARA PATRIOTA
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br SUSANA CECÍLIA ALMEIDA IGAYARA DE SOUZA
Data: 26/12/2024 19:38:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. SUSANA CECÍLIA ALMEIDA IGAYARA DE SOUZA
Membro Externo à Instituição / USP

João Pessoa, 19 de dezembro de 2024.

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

L732e Lima Júnior, José Adriano de Sousa.

Engajamento político na literatura coral brasileira
: uma proposta analítico-interpretativa para Trilogia,
de José Alberto Kaplan / José Adriano de Sousa Lima
Júnior. - João Pessoa, 2024.

119 f. : il.

Orientação: Vladimir Alexandro Pereira Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. José Alberto Kaplan. 2. Regência. 3.
Intertextualidade. 4. Música brasileira. 5. Arte
engajada. I. Silva, Vladimir Alexandro Pereira. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 78.071.2(043)

Dedico este trabalho à memória do compositor Jose Alberto Kaplan, por seu trabalho, sua contribuição e seu engajamento ao longo de sua proficua vida.

Dedico também a todos os artistas que fazem da Arte sua arma por um mundo melhor, mais igualitário e com mais beleza.

Que haja sempre um propósito na Arte, no Ofício e na Vocação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pelas condições de se chegar ao final desse trabalho de pesquisa. Porque n'Ele vivemos e nos movemos e existimos.

À minha esposa, Jaine Barbosa, por todo o companheirismo, o incentivo e o apoio na vida e durante o tempo desta pesquisa, bem como às minhas filhas, Clarice, Maria e Olívia. Que o mundo que vocês venham a desbravar tenha ainda mais beleza por meio da Arte.

À Associação Memória Musical da Paraíba – MEMUS, na pessoa da professora Dra. Ana Elvira Steinbach Torres, presidente da referida instituição, por conceder o acesso ao acervo do compositor José Alberto Kaplan, que foi de imensa importância para a realização desta pesquisa.

À CAPES, pelo incentivo e financiamento desta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Dr. Vladimir A. P. Silva, por todos os ensinamentos, apoio e auxílio ao longo da pesquisa e para além dela.

Ao Coro de Câmara de Campina Grande, pela história vivida, pela música compartilhada e pelos caminhos trilhados. E com toda certeza por ter abraçado o desafio desse repertório e desta pesquisa.

Ao PPGM-UFPB, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

O pior analfabeto é o analfabeto político. Ele não ouve, não fala, nem participa dos acontecimentos. Ele não sabe que o custo de vida, o preço do feijão, do peixe, a farinha, do aluguel, do sapato e dos remédios dependem das decisões políticas. O analfabeto político é tão burro que se orgulha e estufa o peito dizendo que odeia a política. Não sabe o imbecil que, de sua ignorância política, nasce a prostituta, o menor abandonado, o assaltante e o pior dos bandidos, que é o político vigarista, pilantra e corrupto, lacaio das empresas nacionais e multinacionais.

Bertold Brecht

RESUMO

José Alberto Kaplan nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935, e faleceu em João Pessoa - PB, em 29 de junho de 2009. Pianista, professor, compositor e regente, recebeu diversos prêmios, tendo escrito para variadas formações musicais. Nossa pesquisa tem como foco a obra coral do referido compositor. O objetivo geral é propor estratégias interpretativas para um conjunto de três peças, *Trilogia*, composto entre 1980 e 1982, para coro misto, recitante e percussão, assim organizada: *Salmo V* (Ernesto Cardenal), *O Rei Encantado* (F. Gullar) e *(Em) Cantando Salmo* (W. J. Solha). Tomando como referência o diálogo entre análise musical e textual, pretendemos investigar diferentes aspectos da discursividade na obra coral de J. A. Kaplan, incluindo uma revisão dos conceitos de intertextualidade, arte engajada, ironia e carnavalização, baseado em vários estudos (Kaplan, 1999; Pareyson, 2001; Fiorin, 2006). Sob a perspectiva prática, realizaremos ensaios e apresentações públicas com as obras deste argentino-paraibano, apresentando o relato e a reflexão sobre todo o processo, pois, como intérpretes, somos narradores e tudo o que recriamos é resultado das nossas investigações e da nossa experiência e maturidade. A pesquisa é uma das primeiras a se deter sobre a obra coral de J. A. Kaplan e, em certa medida, vem colaborar com a divulgação do corpus do compositor, tendo em vista que várias peças manuscritas foram editadas e disponibilizadas para consulta pública, expandindo, assim, a visibilidade da literatura coral brasileira e, mais notadamente, destacando a contribuição de Kaplan para o desenvolvimento musical do estado da Paraíba.

Palavras-chaves: Regência; José Alberto Kaplan; Música Brasileira; Intertextualidade; Arte Engajada.

ABSTRACT

José Alberto Kaplan was born in Rosário, Argentina, on July 16, 1935 and died in João Pessoa, on June 29, 2009. Pianist, teacher, composer and conductor, he received several awards, having written for different musical formations. Our research focuses on the aforementioned composer's choral work. The general objective is to propose interpretative strategies for a set of three pieces, Trilogy, composed between 1980 and 1982, for mixed choir, reciter and percussion, organized as follows: *Salmo V* (Ernesto Cardenal), *O Rei Encantado* (F. Gullar) and *(Em) Cantando Salmo* (W. J. Solha). Taking as a reference the dialogue between musical and textual analysis, we intend to investigate different aspects of discursivity in J. A. Kaplan's choral work, including a review of the concepts of intertextuality, engaged art, irony and carnivalization, based on several studies (Kaplan, 1999; Pareyson, 2001; Fiorin, 2006). From a practical perspective, we will carry out rehearsals and public presentations with the works of this Argentine-Paraíba native, presenting the report and reflection on the entire process, because, as interpreters, we are narrators and everything we recreate is the result of our investigations and our experience and maturity. The research is one of the first to focus on the choral work of J. A. Kaplan and, to a certain extent, contributes to the dissemination of the composer's corpus, considering that several handwritten pieces were edited and made available for public consultation, thus expanding the visibility of Brazilian choral literature and, most notably, highlighting Kaplan's contribution to the musical development of the State of Paraíba.

Keywords: Conducting; José Alberto Kaplan; Brazilian music; Intertextuality; Engaged Art.

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1: Trabalhos tendo por material de pesquisa a obra de J.A. Kaplan | 19 |
| Tabela 2: Artigos publicados sobre a obra de J.A. Kaplan | 19 |
| Tabela 3: Comparação intertextual entre o salmo bíblico, o de Cardenal e a tradução de Paulo de C. Neto | 52 |
| Tabela 4: Estrutura de Salmo V com suas respectivas indicações metronômicas | 55 |
| Tabela 5: Seções da obra O Rei encantado com seus respectivos andamentos | 66 |
| Tabela 6: Organização estrutural da obra (Em)cantando Salmo | 83 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Capa de <i>Suíte mirim</i> (1978) | 37 |
| Figura 2: Capa do cordel Cantata pra Alagamar, de W. J. Solha | 42 |
| Figura 3: <i>Exorcismo</i> , da cantata <i>Catimbó</i> , de J. A. Kaplan | 44 |
| Figura 4: Capa da partitura manuscrita da <i>Trilogia</i> , de J. A. Kaplan | 46 |
| Figura 5: Ernesto Cardenal (1925-2020) | 47 |
| Figura 6: Capa do livro <i>Salmos</i> , de Ernesto Cardenal, e <i>Salmo 5</i> | 51 |
| Figura 7: Tessitura dos naipes em <i>Salmo V</i> | 56 |
| Figura 8: <i>Salmo V</i> , abertura | 56 |
| Figura 9: <i>Salmo V</i> , primeira entrada do Recitante | 57 |
| Figura 10: <i>Salmo V</i> , movimentação harmônica e textural | 58 |
| Figura 11: <i>Salmo V</i> , compasso 25-28 com <i>Marcha soldado</i> | 58 |
| Figura 12: <i>Salmo V</i> , compasso 25-28, sem o tema <i>Marcha, soldado</i> | 59 |
| Figura 13: <i>Salmo V</i> , segunda inserção do Recitante | 59 |
| Figura 14: <i>Salmo V</i> , final da Parte A | 60 |
| Figura 15: Trecho em que coro responde às falas do recitante | 61 |
| Figura 16: Trecho final da obra | 61 |
| Figura 17: Ferreira Gullar (1930-2016) | 62 |
| Figura 18: Publicação original no Pasquim. 25/09/1980 ed. 586 | 64 |
| Figura 19: Capa e primeira página das duas versões da obra <i>O Rei encantado</i> | 67 |
| Figura 20: QR Code para a gravação da peça <i>O Rei Encantado</i> , de J. A. Kaplan, com o Coral da USP | 68 |
| Figura 21: <i>O Rei encantado</i> , extensões vocais | 68 |
| Figura 22: Abertura da obra <i>O Rei encantado</i> . Início com a flauta e seguida pelos sopranos | 69 |
| Figura 23: <i>O Rei encantado</i> , compassos 12-17, mudança abrupta com as alterações nas vozes | 69 |
| Figura 24: S e C negro ouro compassos 29-33 | 70 |
| Figura 25: Compassos 34-41 Trecho do tenor com a flauta, marcando o encerramento da seção A' | 71 |
| Figura 26: <i>O Rei encantado</i> , seção B, compassos 42-59, enfatizando a ideia do retorno do rei.... | 72 |
| Figura 27: Seção A', compassos 60-65, tenores e baixos e flauta | 73 |
| Figura 28: <i>O Rei encantado</i> , coda, compassos 73-75 | 74 |
| Figura 29: W. J. Solha (1941) | 76 |
| Figura 30: <i>(Em)cantando Salmo</i> (1982), texto de W. J. Solha | 78 |

| | |
|---|-----|
| Figura 31: Vocábulos destacados no poema de W. J. Solha | 80 |
| Figura 32: Tessitura vocal da obra <i>(Em)cantando salmo</i> | 83 |
| Figura 33: <i>(Em)cantando salmo</i> , introdução | 84 |
| Figura 34: Compassos 32 ao 37, com escala de tons inteiros, reiterando o texto | 86 |
| Figura 35: À esquerda, <i>(Em)cantando Salmo</i> (c. 56-57), e, à direita, <i>Rei Encantado</i> (c. 50-51) ... | 87 |
| Figura 36: Acima, <i>Estatuto da Terra</i> (c. 38-40), e abaixo, <i>(Em)cantando Salmo</i> (c. 58-59) | 87 |
| Figura 37: <i>(Em)cantando Salmo</i> , compassos 60-67 | 88 |
| Figura 38: <i>(Em)cantando Salmo</i> , compassos 82-87 | 89 |
| Figura 39: <i>(Em)cantando Salmo</i> , compassos 113 ao final | 90 |
| Figura 40: <i>Trilogia</i> , síntese estrutura | 91 |
| Figura 41: Trecho aleatório da obra <i>Cálix 2023</i> | 97 |
| Figura 42: Trecho inicial da obra | 98 |
| Figura 43: Trecho cromático da obra | 99 |
| Figura 44: Trecho final da obra | 99 |
| Figura 45: Abertura da Sinfonia, movimento <i>Allegro</i> | 100 |
| Figura 46: Ensaio com a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB) .. | 101 |
| Figura 47: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>Aleluia</i> | 103 |
| Figura 48: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>O gemedô</i> | 104 |
| Figura 49: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>Vamo Vadiá</i> | 105 |
| Figura 50: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>Salmo V</i> | 107 |
| Figura 51: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>O Rei Encantando</i> | 108 |
| Figura 52: <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>(Em)cantando Salmo</i> | 109 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 15 |
| 2 ANÁLISE MUSICAL E TEXTUAL..... | 21 |
| 2.1 Palavras e sons e a construção dos sentidos..... | 21 |
| 2.2 Intertextualidade como ferramenta analítica e criativa | 30 |
| 3 AS COMPOSIÇÕES DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN | 37 |
| 3.1 Música instrumental | 37 |
| 3.2 Música vocal e de câmara | 39 |
| 3.3 Música coral | 41 |
| 3.4 Análise da Trilogia..... | 45 |
| 3.4.1 <i>Salmo V</i> : aspectos musicais | 47 |
| 3.4.2 <i>Salmo V</i> : aspectos musicais..... | 55 |
| 3.4.3 <i>O Rei encantado</i> : aspectos textuais..... | 62 |
| 3.4.4 <i>O Rei encantado</i> : aspectos musicais | 66 |
| 3.4.5 <i>(Em)cantando Salmo</i> : aspectos textuais..... | 76 |
| 3.4.6 <i>(Em)cantando Salmo</i> : aspectos musicais | 83 |
| 4 RELATO E REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO INTERPRETATIVO DA OBRA <i>TRILOGIA</i> , DE J. A. KAPLAN..... | 93 |
| 4.1 Minha relação com o canto coral como coralista e compositor | 93 |
| 4.2 Interlúdio: uma experiência com a regência orquestral | 97 |
| 4.3 O repertório tema da pesquisa: ensaios, concerto e gravação | 102 |
| 4.3.1 <i>Aleluia</i> | 103 |
| 4.3.2 <i>O gemedô</i> | 104 |
| 4.3.3 <i>Vamo Vadiá</i> | 105 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 111 |
| REFERÊNCIAS..... | 113 |
| ANEXO I – Quadro com obras originais, arranjos e transcrições para coro de J. A. Kaplan (Kaplan, 1999) | 119 |
| ANEXO II – Programa do Recital de Mestrado | 121 |

1 INTRODUÇÃO

José Alberto Kaplan, doravante J. A. Kaplan, nasceu em Rosário, Argentina, em 16 de julho de 1935, naturalizou-se paraibano e faleceu em João Pessoa-PB, em 29 de junho de 2009. Sua porta de entrada no Brasil foi Campina Grande-PB¹. A imersão no Nordeste possibilitou um acréscimo à sua escuta, que foi impactada pelas formas musicais características da região. A respeito desse primeiro contato com a música brasileira, na Serra da Borborema, Kaplan diz:

Meu interesse pela música brasileira ocorreu, primeiramente, pelo local onde eu morava. A feira de Campina Grande vale a pena ser conhecida. Uma vez por semana, ao fazer compras, ficava horas escutando cantores. Eu era um homem do asfalto. A vida interiorana, para mim, foi uma mudança fantástica, muito interessante. O tipo de música que escutava era toda baseada em modos, lídio, mixolídio. Para mim foi muito enriquecedor, uma surpresa muito grande e agradável. Encontrei também, por sorte, o ‘Ensaio sobre a Música Brasileira’, de Mário de Andrade. Esses dois fatores foram importantes para o meu interesse pela música brasileira: o ambiental-sociológico; e a leitura do livro de Mário de Andrade. Acrescento a isso o meu estudo dos ‘Ponteiros’ de Camargo Guarnieri, onde ouvia eruditamente todas essas coisas que escutava na música popular. E também, comecei a ler e ver com outros olhos o Bela Bártok, especialmente o ‘*Mikrokosmos*’ (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 30).

De Campina Grande, J. A. Kaplan mudou-se para João Pessoa-PB, para lecionar na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que, naquela época, oferecia cursos livres de música. Embora tenha atuado como professor de piano durante a maior parte da sua carreira, J. A. Kaplan descobriu-se compositor após escrever uma obra para o concurso da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE²), em 1978. Desse momento em diante, passou a se dedicar sistematicamente à composição. Sobre essa descoberta, ele comenta:

A minha formação como compositor foi uma formação amadora. Eu era pianista. A partir da análise, e de escutar muito, fui me entusiasmando e decidi que era esse o caminho que queria trilhar. A composição foi uma espécie de complemento indicado pelos meus professores de piano da Argentina e da Europa, para que eu não fosse simplesmente um tocador de notas, mas um tocador que soubesse o que estava tocando. Nunca havia pensado em fazer carreira como compositor (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 29).

¹ J. A. Kaplan chegou à Campina Grande-PB para lecionar piano na Associação Campinense Pró-Arte, em julho de 1961 (Kaplan, 2004, p. 76-77).

² A Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) já realizou diversos concursos de composição ao longo de sua história. Tais iniciativas, além de incentivar jovens compositores, também tem servido para a divulgação do repertório escrito especificamente para coro, contribuindo para a expansão desse tipo de repertório.

Inicialmente, J. A. Kaplan compôs para o seu instrumento, o piano. Porém, ele escreveu obras para diferentes formações instrumentais, algumas das quais foram premiadas, incluindo *Vilancicos*, para coro infantil, que conquistou o 2.º lugar no Concurso Nacional de Obras Corais (FUNARTE, Rio de Janeiro-RJ, 1979), e *Catimbó*, para coro misto *a cappella*, finalista no Concurso Psychopharmacon, organizado pela Escola Paulista de Medicina, em São Paulo, em 1989. Sobre a diversidade das obras, Moura (1999) pontua que J. A. Kaplan é

Dono de uma produção de quase 90 obras, que abrange os mais diversos gêneros e instrumentações – da música de câmara à sinfônica, do coral à ópera, e que, no respeitante à sua produção artística, “não há contexto restritivo, pois seu legado composicional transcende quaisquer fronteiras locais, embora esteja firmemente arraigado à cultura regional” (Moura, 1999, p. 12).

No conjunto de composições de J. A. Kaplan, é possível encontrar peças com instrumentação tradicional e outras mais específicas, como, por exemplo, a *Cantata pra Alagamar*, que utiliza um “cravo microfonado, desejando sugerir uma viola” (Kaplan, 1999, p. 185). O autor, de modo geral, explora possibilidades e define seu estilo, dialogando com a tradição e a modernidade. Fonseca (2005), ao falar sobre o tema, aponta:

Suas composições para piano, violão, coro e diferentes combinações instrumentais foram editadas pela Ricordi (São Paulo), FUNARTE (Rio de Janeiro), Irmãos Vitale (São Paulo), *Chanterelle Verlag* (Heidelberg, Alemanha) e *Brazilian Music Enterprises* (Estados Unidos). Várias de suas obras foram gravadas no Brasil: a Suíte Mirim, pela pianista Ruth Serrão; Sonatina para Violão, por Álvaro Pierri, com o selo *Blue Angel* (Frankfurt, Alemanha); Quinteto para Metais, pelo Quinteto “Brassil”; e a Sonata para Trompete e Piano, por Nailson de Almeida Simões (trompete) e José Henrique Martins (piano) (Fonseca, 2005, p. 26-26).

Os anos dedicados à análise musical concederam ao compositor a propriedade de transitar em diferentes linguagens e assumir múltiplos procedimentos composicionais, sobretudo no que diz respeito à utilização das técnicas do século XX. Em suas obras, é possível identificar traços modais e politonais, bem como certas influências de Hindemith, Shostakovitch e Prokofieff, compositores pelos quais nutria forte admiração (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 31). Conforme o próprio J. A. Kaplan comenta, o conjunto da sua produção pode ser dividido em dois momentos:

A primeira é a fase regionalista. Aprendi com Ariano Suassuna que dizia que se deve partir do regional para se tornar universal. Depois, preocupado com a possibilidade de uma repetição, decidi mudar um pouco a linguagem. Dessa segunda fase, faz parte a Sonata para trompete e piano. Porém, eu nunca me deixei perder nessas peças. Você

deve ter escutado, no fim do segundo e terceiro movimentos, uma canção daqui: “oh mana deixa eu ir”. Há sempre uma inserção, dentro de uma linguagem estranha, dizendo: “Olha, eu estou aqui” (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 32).

É importante observar que, embora J. A. Kaplan já estivesse atuando como compositor, tendo inclusive recebido prêmios por suas obras, havia uma questão que ainda o incomodava e que estava ligada à função social da sua música, pois, para ele, a arte deveria produzir mais do que entretenimento, riso ou choro. Por esse motivo, e inspirado nos pressupostos de Bertold Brecht, escreveu a *Cantata pra Alagamar* (1978), uma obra que, em linhas gerais, fala sobre um conflito agrário desencadeado por conta do Proálcool, programa do Governo Federal que incentivou a produção de cana de açúcar para a fabricação de etanol, em substituição aos combustíveis derivados de petróleo. A partir do convite de Dom José Maria Pires, que, nos anos 1970, era Arcebispo da Paraíba e um dos líderes de tal movimento popular, Kaplan escreveu a cantata, que ganhou popularidade nacional, e, em certa medida, colaborou para a resolução daquele impasse. Com a vitória do povo de Alagamar, que permaneceu em suas terras, Kaplan assumiu seu papel enquanto compositor engajado, isto é, antenado com as questões do tempo e da comunidade na qual estava inserido, vinculando, dessa forma, seu trabalho a um movimento político-social, sem, contudo, manter filiação político-partidária.

O meu primeiro contato com a obra de J. A. Kaplan foi durante a graduação, na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), como membro do Coro de Câmara de Campina Grande, grupo com o qual interpretamos dois arranjos de sua autoria: *Vamo vadiá*, integrante da Coleção Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira (FUNARTE, 1988), e *O Gemedô*, com música e texto de Gilvan Chaves. Posteriormente, por meio do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC-UFCG), entre os anos 2016 e 2017, fiz parte de um projeto de pesquisa que teve como tema a *Cantata pra Alagamar*. Fui profundamente impactado pela análise da obra, não só por conta da composição em si, incluindo a música e suas conexões, as releituras de J. A. Kaplan acerca dos elementos de tradição oral e a estrutura e forma da obra, mas, também, por causa das questões vinculadas ao contexto no qual a cantata havia sido composta e, mais especificamente, as relações entre arte e engajamento político. As inquietações de Kaplan, compartilhadas no livro *Caso me esqueça(m) – Memórias Musicais*, me tocaram enquanto compositor e pesquisador e continuam reverberando na minha realidade musical e acadêmica.

É, portanto, baseado em tais premissas que faço o seguinte questionamento: de que forma o engajamento político de J. A. Kaplan se manifesta na obra *Trilogia*, com textos de W.

J. Solha, Ernesto Cardenal e Ferreira Gullar, e de que modo a análise musical pode oferecer elementos para a construção de uma interpretação consistente, igualmente engajada e em sintonia com a realidade coral brasileira?

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, estudar a obra *Trilogia*, de J. A. Kaplan, a fim de criar subsídios para a sua interpretação. São objetivos específicos: 1) Analisar as três obras que integram o referido ciclo; 2) Discutir a correlação entre texto e música no repertório em destaque; e 3) Relatar o processo interpretativo, refletindo sobre suas etapas e resultados.

Consideramos relevante pesquisar nossos compositores, porque ainda há muito para ser revelado sobre a música produzida no Brasil, no Nordeste e na Paraíba. Esta pesquisa, embora ampla, não esgota as possibilidades de leitura da obra coral de J. A. Kaplan e, mais particularmente, da *Trilogia*. Ela é uma abordagem plausível que pretende incentivar mais pesquisas sobre outros nomes paraibanos, como forma de apoio à produção artístico-acadêmica dentro e fora do nosso estado.

Inicialmente, a escolha por J. A. Kaplan nasceu da admiração pelo conjunto da sua obra. Segundo motivo que nos leva a esse nome, que é uma referência na Paraíba, é o fato de que a pós-graduação em música, no Brasil, precisa se debruçar sobre a música produzida por nossos(as) compositores(as). Embora já existam pesquisas no âmbito da música instrumental sobre a obra do compositor, percebe-se que pesquisas vinculadas à música vocal ainda são poucas.

Ao longo da nossa investigação, usamos diferentes descritores para identificar os estudos já realizados sobre a vida e a obra de J. A. Kaplan. Os resultados das buscas indicam 08 dissertações e 01 tese, encontradas no Catálogo de Teses e Dissertações da Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior (CAPES), e 08 artigos, publicados em anais de congresso e periódicos da área. É interessante observar que vários estudos, mais precisamente 02 dissertações, 01 tese e 03 artigos, abordam a produção de J. A. Kaplan sobre o viés intertextual, enquanto apenas 04 trabalhos (Coelho, 1999; Faustino, Silva e Guerra Sobrinho, 2014); Silva, Lima Júnior e Teixeira, 2018); e Brandão e Silva, 2020) investigam a sua música vocal, incluído a ópera *O refletor* e outras peças para coro (Tabelas 1 e 2).

Tabela 1: Trabalhos tendo por material de pesquisa a obra de J. A. Kaplan.

| Nº | Nome do Trabalho | Autor | Ano | Tipo | Univers. | Págs |
|----|---|---|------------|-------------|----------|------|
| 1 | Recursos Técnicos e Processos Intertextuais na Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan | Eugenio Lima de Souza | 31/07/1997 | Dissertação | UFRJ | 369 |
| 2 | Catimbó para Coro Misto de José Alberto Kaplan: uma abordagem comparativa à luz do cancionero sacro-popular nordestino | Antônio Carlos Batista Pinto Coelho | 31/05/1999 | Dissertação | UFBA | 87 |
| 3 | Intertextualidade e aspectos técnico-interpretativos na Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan | Gláucio Xavier da Fonseca | 31/12/2004 | Tese | UFBA | 165 |
| 4 | Mahle e Kaplan: Uma Análise de Duas Peças para Trompete em Música de Câmara | Tadeu Moraes Taffarello | 30/11/2004 | Dissertação | UNICAMP | 200 |
| 5 | Peculiaridades Técnico-Interpretativas no Quinteto para Metais de José Alberto Kaplan | Antônio Carlos de Oliveira | 30/04/2009 | Dissertação | UFPB | 145 |
| 6 | Trajetória Pedagógica e Musical dos Pianistas José Alberto Kaplan e Gerardo Parente – O Duo Kaplan-Parente | Luciana Real Limeira | 21/04/2015 | Dissertação | UFPB | 119 |
| 7 | Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical | Esdras Sarmiento Ferreira | 01/07/2017 | Dissertação | UFPB | 270 |
| 8 | Abordagem Kaplan: Sistematização de uma Metodologia de Ensino de Piano | Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho | 17/12/2020 | Tese | UFPB | 210 |
| 9 | A Intertextualidade nas Três Sátiras para Piano de José Alberto Kaplan: Estudo para a Construção de uma Performance Musical | Tássio Luan Anselmo de Lima | 18/12/2023 | Dissertação | UFRN | 74 |

Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

Tabela 2: Artigos publicados sobre a obra de J. A. Kaplan.

| Título | Autor | Ano | Local de publicação |
|---|---------------------------------------|------|---|
| Riso e estranhamento na ópera O refletor, de José Alberto Kaplan | MHF da Silva, VAP Silva, LDG Sobrinho | 2014 | Congresso da ANPPOM |
| José Alberto Kaplan e a arte engajada: Uma análise da Cantata Pra Alagamar | VAP Silva, JASL Júnior | 2018 | XXVIII Congresso da ANPPOM |
| O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX | VAP Silva, JMV Brandão | 2020 | Congresso de Música e Arte Ecumênico, Vila Real |
| O Terceiro Movimento da Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan: Um Modelo de Processo Intertextual | Gláucio Xavier Fonseca | 2020 | Debates- Revista UNIRIO |
| A abordagem pedagógica de José Alberto Kaplan: contribuições para o ensino de piano | Luciana Andrade de Castro | 2022 | Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Música (ENPM) |
| A influência intertextual como elemento-chave na performance de <i>MarPROchaKOFIEV</i> das Três Sátiras para Piano de José Alberto Kaplan | LA de Lima, JC de Holanda | 2024 | <u>Vortex</u> |

Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

No que concerne à metodologia, trata-se de uma pesquisa qualitativa, que tem como objeto de estudo a obra do referido compositor. Nossa investigação teve início com o acesso ao acervo de J. A. Kaplan, já digitalizado pela Associação Memória Musical da Paraíba³ (MEMUS-PB), oportunidade na qual selecionamos o repertório-tema da dissertação e recebemos da professora Dra. Ana Elvira Steinbach Silva Raposo Torres, presidente da mencionada instituição, autorização para trabalhar com as partituras que fazem parte da pesquisa.

A dissertação está, portanto, organizada em três capítulos, nos quais, nos dedicamos, inicialmente, a revisar os paralelos entre análise, interpretação musical e a estrutura textual, construindo um instrumental teórico que fundamente a nossa análise e, posteriormente, nossa atuação na criação de estratégias para o ensaio e apresentação pública com o repertório selecionado.

No capítulo seguinte, tratamos da produção de J. A. Kaplan, destacando, inicialmente, suas composições instrumentais, de modo geral. Na sequência, falamos das obras vocais, contemplando tanto as canções de câmara quanto a música coral. Utilizamos como material de consulta o catálogo (Kaplan, 1999) e as partituras disponíveis em seu acervo, oferecendo uma visão geral sobre suas obras para diferentes formações.

Por fim, relato e reflito sobre a interpretação da obra *Trilogia*, de J. A. Kaplan. Antes de adentrar, todavia, nos elementos específicos relacionados a essa etapa da minha pesquisa, descreverei brevemente vários momentos da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, destacando, sobretudo, aquelas atividades que foram relevantes para a minha formação e pesquisa e que estão, indiscutivelmente, relacionadas à minha práxis como coralista, compositor e regente.

³ MEMUS PB é uma associação sem fins lucrativos dedicada à preservação e à disseminação da memória musical da Paraíba. Com o objetivo de preservar a memória documental, musical e os acervos pessoais, incluindo partituras, objetos, imagens e gravações sonoras dos compositores, músicos, intérpretes e mestres da música paraibana. Como também, busca reconhecer e reproduzir a riqueza da memória musical da Paraíba, ampliando o acervo de discos, capas, músicas, partituras e documentos relacionados. Para saber mais, acesse: <https://memuspb.org>

2 ANÁLISE MUSICAL E TEXTUAL

Neste capítulo, construímos um referencial teórico focando na relação entre estrutura textual e interpretação musical, a fim de fundamentar a nossa análise e, posteriormente, a nossa atuação na criação de estratégias para o ensaio e a apresentação pública com o repertório selecionado.

2.1 Palavras e sons e a construção dos sentidos

Análise, segundo o verbete do dicionário Grove, por Ian Bent (2001), é a parte do estudo da música que se inicia a partir da própria composição musical, em oposição a fatores externos. Em termos formais, a análise musical envolve a interpretação das estruturas presentes na música, acompanhada de sua decomposição em elementos constituintes mais simples, juntamente com a investigação das funções relevantes desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode referir-se a uma parte específica de uma obra, à obra como um todo, a um grupo musical ou até mesmo a um repertório de obras dentro de uma tradição escrita ou oral, tendo como função oferecer uma diretriz para a interpretação (Cone, 1960 *apud* Nogueira, 1992).

A relação entre as estruturas e os elementos propostos pela análise e as perspectivas experienciais, generativas e documentais sobre a música tem circunscrito a análise de forma diferente de tempos em tempos e de lugar para lugar, e tem suscitado debate, o que torna o campo da análise musical um lugar fecundo e profícuo da pesquisa musicológica e interpretativa, marcando sua importância para músicos, professores e teóricos da música. Sobre tal função, Bent (2001) pondera:

A análise pode servir como uma ferramenta para o ensino, embora nesse caso possa instruir o intérprete ou o ouvinte pelo menos com a mesma frequência que o compositor; mas pode igualmente ser uma atividade privada – um procedimento de descoberta. A análise musical não faz parte mais implicitamente da teoria pedagógica do que a análise química; nem é implicitamente parte da aquisição de técnicas composicionais. Pelo contrário, as declarações dos teóricos da técnica composicional podem constituir material primário para as investigações do analista, fornecendo critérios contra os quais a música relevante pode ser examinada⁴ (Bent, 2001, p. 2, tradução nossa).

⁴ No original em inglês: *Analysis may serve as a tool for teaching, though it may in that case instruct the performer or the listener at least as often as the composer; but it may equally well be a private activity – a procedure for discovering. Musical analysis is no more implicitly a part of pedagogical theory than is chemical analysis; nor is*

A análise permite que os praticantes entendam os detalhes de um todo musical. Suas recompensas, assim como as da execução musical, surgem de uma experiência prática. Embora faça considerações sobre o conhecimento – sendo relevantes, aqui, as distinções entre análise e teoria –, a análise não se limita a produzir um conjunto isolado de resultados expressos verbalmente. O objetivo não é tornar o processo analítico misterioso, nem lhe atribuir um *status* transcendente, mas, sim, nos lembrar do fato, muitas vezes esquecido, de que existem diferentes formas de conhecimento musical, construídas de maneiras complexas e diversas⁵ (Agawu, 1997).

Historicamente, a análise, como uma atividade por direito próprio, só se estabeleceu no final do século XIX e seu surgimento, como abordagem e método, remonta à década de 1750. No entanto, existiu como ferramenta acadêmica, ainda que auxiliar, desde a Idade Média. Em certo sentido, o trabalho classificatório realizado pelo clero na compilação dos tonários foi analítico, pois envolvia determinar o modo de cada antífona em um repertório de canto e, em seguida, subclassificar os grupos modais de acordo com suas terminações variáveis. Assim,

[...] teóricos como Guilherme de Hirsau, Hermannus Contractus e Johannes Cotto, no século XI, citaram antífonas com breve discussão modal, bem como teóricos posteriores, dentre os quais Marchetto da Padova e Gaffurius. Suas discussões eram essencialmente análises a serviço da performance⁶ (Bent, 2001, p. 10, tradução nossa).

Os precursores da teoria analítica musical não optaram por uma abordagem crítica acerca das obras analisadas, ou até mesmo avaliativa, mas, ao contrário, buscaram um tratamento descritivo, que apontasse para uma compreensão das estruturas constituintes das peças em estudo, porque a análise é

[...] a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto das resoluções em seus elementos

it implicitly a part of the acquisition of compositional techniques. On the contrary, statements by theorists of compositional technique can form primary material for the analyst's investigations by providing criteria against which relevant music may be examined.

⁵ No original em inglês: *Analysis allows practitioners to come to grips with "the detail of a musical whole." Its rewards, like those of musical performance, stem from a hands-on experience. Although it makes claims about knowledge (here the differences between analysis and theory are noteworthy), an analysis does not merely produce a detached set of results available in verbal form. This is neither to mystify the analytical process nor to claim for it transcendent status; it is rather to remind us of the easily forgotten fact that there are different kinds of musical knowledge, and that these are constituted in a complex variety of ways.*

⁶ No original em inglês: *Such theorists as Wilhelm of Hirsau, Hermannus Contractus and Johannes Cotto in the 11th century cited antiphons with brief modal discussion, as did later theorists such as Marchetto da Padova and Gaffurius. Their discussions were essentially analysis in the service of performance.*

constituintes mais simples e a investigação da relevância estrutural desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender por partes de uma peça, pela totalidade dela, por um conjunto de peças e até mesmo uma obra artística como um todo, na tradição oral ou escrita⁷ (Stanley, 2001, p. 20, tradução nossa).

Nogueira (1992), por sua vez, chama a atenção para a conexão entre análise e teoria composicional, dizendo que Bent observa que

[...] as duas disciplinas têm um interesse comum: as leis da composição musical. Entretanto, enquanto a análise preocupa-se com a redução e a explicação, a teoria composicional preocupa-se com a geração da música. A análise pode ser um instrumento da pedagogia da composição, no que tange à aquisição de técnicas composicionais; a teoria composicional, por sua vez, pode oferecer-se como material primário para as investigações analíticas, fornecendo critérios para o exame da obra musical (Nogueira, 1992, p. 13).

Hoje, para além desse horizonte, compreendemos que a análise pode ser um estudo em perspectiva da estrutura musical, do léxico, por assim dizer, mas, também, da compreensão das linhas que existem por entre as notas e para além delas, isto é, dos aspectos semânticos, dos sentidos, das polissemias e dos discursos que o texto musical abarca. Sendo assim, a análise que nos interessa foge do escopo estruturalista, que se debruça exclusivamente em aspectos estruturais, formais ou organizacionais de uma determinada obra. A análise que consideramos relevante parte do esqueleto formal para, nas palavras de Nattiez, compreender seus níveis poéticos (no sentido grego da palavra *poiesis*, isto é, como produção, criação) e estéticos (no sentido da palavra grega *aisthesis*, isto é, percepção, sensação)⁸.

Tal postura se apoia na Nova Musicologia, que busca olhar a obra para além dos fatores puramente estruturais, conforme Agawu (1997), que diz que

[...] a análise nota por nota até agora não desempenhou um papel central na nova musicologia. Evitar a análise ou a leitura atenta de partituras pode ser uma maneira de escapar dos dilemas associados à análise como uma busca modernista. Mas meu

⁷ No original em inglês: *A general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of a process the musical 'structure' may stand for a part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.*

⁸ Segundo Nattiez (2005), o nível *poiético* refere-se ao processo de criação da obra musical, ou seja, o ato composicional e todos os fatores envolvidos na produção da música. Está relacionado às intenções do compositor, ao seu contexto cultural, social e psicológico, que influenciam a elaboração da peça. Por sua vez, o nível *estético* diz respeito à recepção da música pelos ouvintes, ou seja, como a obra é percebida e interpretada. Cada ouvinte pode entender e reagir à música de maneira diferente, dependendo de seu contexto pessoal, social, cultural e de suas experiências prévias. Em suma, o *poiético* relaciona-se às estratégias de criação que originaram a obra, enquanto o *estético* diz respeito às estratégias de recepção/percepção desencadeadas pela obra analisada.

interesse aqui não está nas publicações que evitam deliberadamente a análise, mas naquelas que usam a análise, ainda que tangencialmente, para reforçar suas reivindicações⁹ (Agawu, 1997, p. 302, tradução nossa).

Dessa forma, uma análise para a performance deve dialogar com a realidade que cerca aquela determinada obra, contexto e assim perceber sua conexão com o tempo, o lugar e as interferências de interpretação que esses contatos resultarão. A obra é um organismo vivo e, como tal, pode ser evidenciada com detalhes que estão para além das leituras de acordes, notas e ritmos.

Ao pensarmos nessa perspectiva, construímos pontes com diversas outras áreas, inter-relacionando a teoria da música com a interpretação, os processos composicionais e a estética, bem como com setores que não estão diretamente ligados à música. A análise é, portanto, uma ferramenta importante na trilha em direção à fruição artística. Por meio dela, segundo Taffarello (2004), os intérpretes descobrem o quanto necessitam de aprofundamento dos conhecimentos para conseguirem chegar a uma concepção de interpretação, pois a razão de ser da análise é “o processo de descoberta”. (Bent, 1987 *apud* Taffarello, 2004, p. 13).

A análise musical pode ser considerada o mapa por meio do qual o(a) instrumentista, cantor(a), maestro(a) ou amante da música descortina os elementos da obra, compreende o texto, a proposta do(a) compositor(a). Embora essa atividade não possa ser definida enquanto leitura absoluta e inquestionável, é possível afirmar que ela é um viés rico, sobretudo quando aplicado sistematicamente, tendo em vista a construção de interpretações consistentes e o talhamento de saberes musicológicos.

Um dos caminhos interessantes na interpretação de uma obra ou ciclo é perceber como o(a) compositor(a) pensou, projetou em sua mente a realização da obra. Nesse sentido, a visão de J. A. Kaplan sobre a análise é relevante, uma vez que pode nos fazer entender como ele percebia a linguagem musical, inclusive a dele próprio. Para ele,

A análise musical é uma coisa, para a formação do músico, muito importante. O que é analisar algo? É desmontar. O fato de desmontar um relógio e ver todas as pecinhas soltas que o compõem, não vai me mostrar como esse relógio funciona. Com a análise musical sucede o mesmo. Você pode desmontar uma peça musical. Mas, o que se passou na cabeça de determinado compositor para que essa peça funcionasse dessa maneira, às vezes, nem o próprio compositor sabe. Se você me perguntar, sobre a

⁹ No original em inglês: *Nevertheless, it is worth noting that note-by-note analysis has so far not played a central role in the new musicology. To avoid analysis or close reading of scores altogether may be one way of escaping the dilemmas associated with analysis as a modernist pursuit. But my interest here is not in those publications that deliberately avoid analysis but in those that use analysis, however tangentially, to buttress their claims.*

Sonata para trompete: “o que eu pensei aqui? Por que eu fiz isso?” Eu não me lembro. Poderia, então, fazer uma análise assim: “aqui é o primeiro tema, aqui é o segundo...” Você pode descobrir uma relação entre os temas que eu nunca vi na vida, nem percebi. A análise é fantástica, portanto, para mostrar a imaginação do analista, porque, o que se passa na cabeça do compositor, é algo muito eventual. Compor é escolher. Cada compasso que você faz é uma escolha. Por que fiz uma escolha e não outra? No momento em que escrevo, eu penso. Duas semanas depois, dois meses depois, ou um ano depois, não me lembro mais. É coisa do momento. Quando vou escrever, primeiramente penso em qual será a formação. [...] Então, acho a análise musical muito importante para demonstrar como é feito o relógio e quais são as peças que o compõem (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 33).

Concordamos com J. A. Kaplan, quando ele diz que a compreensão de uma obra, de forma coerente, passa pela análise, pela apreensão das peças do relógio. Ela gira em torno do entendimento da função de cada engrenagem, cabendo a nós, leitores-intérpretes, decifrá-las. Muito embora os frutos da análise possam ser observados diretamente pelo ouvinte, eles apontam para a nossa consciência, tornando-se a base da nossa práxis, ainda que dados momentos, quando possível, seja importante conhecer o pensamento do compositor para interpretação da obra. Dessa forma, o músico precisa conhecer aquilo que lê, valorizando “o estudo dessas disciplinas teóricas. O aluno deve estar preparado para ler música e não apenas notas.” (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 34). Sobre a definição do ponto de vista analítico, Nogueira (1992) comenta que

A definição do ponto de vista analítico situa o observador diante do objeto, determinando como este será abordado analiticamente. A depender da situação analítica, um certo número de parâmetros e características são filtrados da substância do objeto musical. A análise, portanto, nunca é exaustiva. A diversidade de estilos analíticos, particularmente notável no caso de análises divergentes de uma mesma peça, resulta tanto da adoção de pontos de vista distintos, quanto da natureza simbólica do fenômeno artístico. **A obra musical, “um símbolo inconsumado”** (Langer; citado em Nattiez 1990: 108), encerra uma pluralidade de significados, dando margem, portanto, a várias interpretações analíticas distintas (Nogueira, 1992, p. 7. Grifo nosso).

Para dar vida a uma obra, é preciso, portanto, dialogar com vários campos. Como regentes, quanto maior for o arcabouço teórico e cultural que tivermos, mais profundas serão as leituras das obras que interpretamos. É por essa razão que as ferramentas de interpretação de um regente precisam ser amplas, técnicas e coerentes com o repertório ao qual se propõe a estudar, a fim de construir uma interpretação historicamente consolidada.

No *métier* da atividade coral, o(a) regente é responsável por diversas escolhas para o grupo. A consciência dessas escolhas a serem tomadas e os rumos a serem guiados passam diretamente pela construção interpretativa que o regente precisa ter, uma vez que “a

interpretação musical acontece por meio de uma postura ‘refletida e ponderada’, na qual o intérprete utiliza uma espécie de musicologia aplicada” (Teixeira, 2017, p. 14). Por ser a arte produto e reflexo do seu tempo, ela é uma fotografia que tem sua localização temporal ligada à sua carga semântica. Sobre essa característica,

Toda obra de arte, em certa medida, reflete ou refrata as ideias do lugar, da sociedade e do momento na qual se insere, pois, como define Pareyson (2001), a arte é filha da sua era e contém os questionamentos vividos em seu contexto: “por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época” (Pareyson, 2001 *apud* Silva, Lima Jr. e Teixeira, 2018, p. 1).

Assim, as leituras acerca de uma obra musical são, deste modo, superficiais, se o(a) analista desconsiderar a realidade histórico-musical do trabalho em destaque, pois o(a) compositor(a) está circunscrito(a) a uma perspectiva temporal, a motivos extramusicais e a verdades e motivações pessoais que, em maior ou menor grau, de forma consciente ou inconsciente, o influenciam e se manifestam no texto. Quanto mais conhecermos a realidade do tempo que envolve a criação de determinada obra, mais profunda e completa poderá ser a leitura deste texto.

Aliado a esse processo de imersão que o intérprete precisa se submeter, Lima (2015) ainda pondera que a interpretação atua simultaneamente em um ponto de união entre racional e intuitivo, utilizando ferramentas de ambos os meios, de forma que seu resultado advém da subjetividade do intérprete e da objetividade do texto musical. Assim, algumas vezes a intuição trabalhará correlacionada à pesquisa, ao método científico e ao criticismo teórico.

Nesse sentido, a interpretação de uma obra coral, por exemplo, é, portanto, apenas a ponta do *iceberg*, a culminância de todo o processo de análise, construção de estratégias e ensaios. De modo geral, a preparação do(a) regente para o ato interpretativo musical é um processo, uma antecipação permanente, um movimento de *ársis* ininterrupto, que só se concretiza na apresentação pública, a *tésis*. O processo, aqui no sentido da construção do saber, é tão importante quanto o produto, o ponto de chegada, o resultado que será percebido no concerto, como consequência dessa jornada que envolve pesquisa, maturação, criatividade e objetividade.

Como já dito, uma obra pode ser abordada sob diferentes perspectivas e ferramentas, dependendo do material enfocado. Fundamentalmente, o analista pode partir das considerações históricas e depois investigar “texto, harmonia, ritmo, textura, forma, simbolismo musical e

retórica, bem como questões interpretativas e pedagógicas relacionadas à execução da obra.” (Silva, 2005, p. 28). Importante é não perder de vista que a “performance musical contempla diretamente a problematização das decisões interpretativas a serem tomadas, visto que tais decisões são inseparáveis da realização da obra, seja com mais ou menos profundidade reflexiva por parte do performer” (Teixeira, 2018, p. 1).

Outra perspectiva que amplia a nossa discussão é concebermos o intérprete como narrador. Tal abordagem, segundo Rink, aponta para uma ação diferente daquele que considera o intérprete como coautor, já que, para ele, o instrumentista, o(a) maestro(a), por exemplo, é quem determina o conteúdo “narrativo” essencial da música, seguindo o “enredo”, as indicações da partitura (Rink, 1999, p. 217). Tal estilo de narração, um legado específico da prática performática do século XIX, implica a criação de um fio condutor, uma linha mestra que conecta as diferentes partes de uma obra durante sua performance, sendo, portanto, essencial para a sua compreensão. Isso potencializa os aspectos temporais da música, associado a uma hierarquia de gestos em diferentes escalas, pois, para Rink,

Enquanto toca, o performer se envolve em um diálogo contínuo entre a arquitetura abrangente e o “aqui e agora”, entre algum tipo de impulso direcionado a um objetivo no nível hierárquico mais elevado (a peça “em poucas palavras”) e movimentos subsidiários que se estendem até o nível do pulso ou suas subdivisões, com diferentes partes da hierarquia ativadas em diferentes pontos da performance (Rink, 1999, p. 218, tradução nossa).¹⁰

Dessa forma, ao interpretar a partitura, identificando os seus elementos sintáticos para, em seguida, criar um contexto temporal para sua expressão, o intérprete assume o papel de narrador, estabelecendo uma linha mestra para conectar o aspecto poético ao estrutural, recontando o drama contido nas notas.

Na era pós-estruturalista, o intérprete, ao utilizar diferentes ferramentas analíticas para revelar a estrutura musical, amplia a nossa compreensão do que a performance pode envolver, lembrando-nos que nem todas as interpretações críticas elucidam a música como som. Somente o intérprete tem controle sobre o aspecto sonoro da música, pois os julgamentos críticos, históricos ou analíticos podem ter pouca ou nenhuma relação com o processo musical (Rink, 1999, p. 238). Isso serve para destacar o quanto a performance pode expressar o significado

¹⁰ No original em inglês: *While playing, the performer engages in a continual dialogue between the comprehensive architecture and the 'here-and-now', between some sort of goal-directed impulse at the uppermost hierarchical level (the piece 'in a nutshell') and subsidiary motions extending down to the beat or sub-beat level, with different parts of the hierarchy activated at different points within the performance.*

musical, incorporando uma narrativa. É, por assim dizer, a compreensão do fato musical, dentro de uma relação *tempo e lugar* que determina nossa ação enquanto intérpretes, isto é, nossa posição diante de um texto musical será sempre dialógica. Para o(a) regente, esse pilar da epistemologia da performance consiste em antever problemas e buscar solucioná-los, de modo que, por meio dos ensaios, a obra de arte ganhe vida.

O estudo das aproximações entre as formas de expressão humana, nesse sentido, tem sido um campo fecundo para a pesquisa, “fascinando os teóricos do fenômeno estético” ao longo dos séculos (Oliveira, 2002, p. 9). Na intenção de correlacionar as artes dentro de uma perspectiva de afinidades, tem se buscado a compreensão dos sistemas expressivos (Brown, 1981) apoiados sobre o prisma da correlação semiótica, poética e/ou estrutural. No campo da Literatura Comparada, por exemplo, há o encorajamento das leituras da perspectiva literária a partir de uma abordagem interdisciplinar, pois é perceptível que “obras mesmo que de diferentes sistemas sógnicos, lidos paralelamente, se iluminam e se enriquecem, mutualmente” (Oliveira, 2002, p. 10).

Desta forma, ultrapassando a realidade das aproximações intuitivas, os comparatistas, buscam organizar uma fundamentação teórica que embase possíveis leituras intersemióticas. Para muitos desses, a unidade fundamental das artes aponta para a tradição histórica de uma arte global, unificada detentora de todas as formas de expressão, que, a posteriori, veio a ser fragmentada nas diferentes formas artísticas que hoje temos conhecimento e acesso. Outros teóricos debruçam-se sobre a intenção de enfatizar as equivalências estruturais, apontando para um espaço cultural comum entre as obras, que guardem, dentro de suas devidas proporções, suas semelhanças.

Essas formas de abordagem, cada uma a partir de suas respectivas realidades, se propõem a observar a obra de arte por diferentes ângulos, fornecendo distintos vieses analíticos dos objetos de estudo e/ou pontos de vista diversos de um objeto analisado, uma confirmação da multiforme realidade e possibilidades da análise músico-textual, que constroem, por exemplo, o campo de atuação da melopoética dentro dos estudos analíticos.¹¹ A esse respeito, Kramer (1989) afirma que

¹¹ De acordo com Oliveira (2006, p. 323), “a interpenetração de diferentes sistemas semióticos, frequente na arte e nas mídias contemporâneas, tem inspirado inúmeras pesquisas, incluindo as especificamente voltadas para a relação intermediária. Situa-se nesse espaço a disciplina que Steven Paul Scher denomina Melopoética – do grego melos (canto) + poética. Visando à iluminação recíproca entre a literatura e a música, esse campo interdisciplinar, cujos esforços sistemáticos remontam ao século XVII, focaliza diferentes vertentes da aliança entre o discurso

Os métodos melopoéticos que temos delineado são particularmente úteis porque evoluem a partir de uma separação inicial de semântica e estrutura continuamente provocando atos de interpretação. E as estruturas também podem atuar como “estações de troca” para que os significados atribuídos a um texto possam ser experimentados em relação a uma composição e vice-versa. Do ponto de vista melopoético, a distinção entre hermenêutica e análise é uma conveniência prática, que pode ser descartada discretamente no meio do processo crítico¹² (Kramer, 1989, p. 165, tradução nossa).

A busca por homologias entre os campos musicais e literários tem se apresentado mais produtiva quando, segundo Oliveira (2002, p. 13), são reveladas as equivalências estruturais entre as realidades socioculturais circundantes. Embora as possibilidades e vantagens de tais pesquisas de cunho interdisciplinares não eliminem as dificuldades inerentes a qualquer abordagem analítica, a intenção de gerar pontes coesas pode estabelecer leituras coerentes de ambas as fontes e construir uma dialética que aborde de modo equânime as partes correlacionadas.

As relações de estudo entre as áreas musicais e linguísticas tocam, inequivocadamente, no terreno fronteiro, nas “filhas do som e do tempo virtual” (Oliveira, 2002, p. 51), colocando-as em intercâmbio teórico e crítico. De fato, “a proximidade entre a poesia e música, enquanto linguagens de fundamento sonoro e articulação temporal, proporciona equivalências das dimensões verbais do texto poético [...] com os parâmetros acústicos de altura, duração, intensidade” (Cerqueira, 1993, p. 108-109), dentre outros. Dessa forma, é possível afirmar que a correlação que perpassa pelo campo das semelhanças pode ancorar-se sobre a semântica de um texto, ou seja, sobre as possibilidades interpretativas dele. Por isso, para uma análise musical que se correlacione com o texto, é necessário a “adoção de um método convergente, uma forma de leitura coerente com a estrutura objetiva do texto em questão, sem necessidade, a priori, de algum desvio prematuro do seu gênero e estilo” (Cerqueira, 1993, p. 109).

O diálogo com o universo das letras aponta para frutos dessa simbiose. Alguns exemplos desses vínculos são encontrados em diferentes momentos, como nas obras dos compositores

musical e o verbal. Inserem-se aí investigações sobre diversas formas de música cantada, como a canção, o lied, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a masque inglesa e o Singspiel alemão”.

¹² No original em inglês: *The melopoetic methods we have been outlining are particularly useful because they evolve away from an initial separation of semantics and structure continually provoke acts of interpretation. And the structures can also act as “switching stations” so that meanings attached to a text can be tried out in relation to a composition, and vice versa. From a melopoetic standpoint, the distinction between hermeneutics and analysis is a practical convenience, to be dropped unobtrusively in the middle of the critical process.*

barrocos¹³, cujas obras vocais mantêm uma estreita relação com o texto, na intenção de exprimir sentidos literais ou metafóricos dos escritos literários e/ou poéticos¹⁴.

A relação poético-musical sempre esteve presente nas obras vocais produzidas ao longo dos séculos, incluindo a música do nosso tempo. Essa relação de aproximação ou afastamento foi e tem sido definida por questões políticas, sociais e/ou culturais dos(as) compositores(as), bem como pelos elementos intrínsecos ao texto poético-musical e os múltiplos sentidos que ele evoca. O texto que J. A. Kaplan utilizou em suas composições apresenta-se diverso, incluindo elementos intertextuais. Para compreender como o compositor trabalha com tais dados, é importante, então, discuti-los, pois, como já mencionado, a construção de uma análise-interpretação de uma peça passa pela compreensão de sua linguagem, as inferências que ela faz com outras obras e as relações que estabelece.

2.2 Intertextualidade como ferramenta analítica e criativa

Para compreendermos o conceito de intertextualidade, devemos, inicialmente, pensar no conceito de dialogismo e polifonia, ambas integrantes da Análise do Discurso, pois “todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado¹⁵, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes” (Fiorin, 2006, p. 23). Por esse motivo, o enunciado é sempre heterogêneo, combinando vozes e discursos os mais diferentes possíveis, pois

[...] o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Um enunciado ocupa sempre uma posição numa esfera de comunicação sobre um dado problema (Fiorin, 2006, p. 21).

¹³A relação com o texto vem dos primórdios história da música, ainda apontando para seu uso litúrgico dentro da realidade da Idade Média, bem como os diversos e sucessivos processos de evolução sistema musical e de sua escrita. Porém, é no contexto do Barroco que tal relação passa a ser compilada dentro de um campo de estudo denominado Teoria dos Afetos, com base na arte-filosofia Grega.

¹⁴ Não obstante essa relação músico-textual tenha sido revisitada e repensada na segunda metade do século XX, fruto do advento modernista, resultado este das pulsões estéticas envolvendo linhas composicionais *avant-gard* que se disseminavam pelo mundo, os compositores adeptos à essas linhas não estavam interessados em tratar o texto numa abordagem tradicional ou recitativa, mas, ao contrário, buscavam experimentar os limites performáticos do texto e do *performer*. Pode-se citar algumas obras nessa perspectiva, como, por exemplo, *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg (1874-1951) e *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies (1934-2016).

¹⁵*Enunciado*: Do ponto de vista sintático (...) O enunciado é definido como a unidade de comunicação elementar, uma sequência verbal investida de sentido e sintaticamente completa; e a frase, como um tipo de enunciado, aquele que se organiza em torno de um verbo (Charaudeau, 2012, p. 196).

A circulação de diferentes enunciados, numa dada sociedade, é fruto da confluência entre passado e presente, provocando o conflito entre aquilo que foi transmitido pela tradição e herdado pela contemporaneidade e os discursos que abordam as metas e as utopias da atualidade. Nesse cenário, agem forças que convergem para uma centralização dos discursos sobre a multiplicidade da realidade, enquanto outras atuam no sentido de minar, especialmente por meio do escárnio e do riso, essa tendência centralizadora.

Nesse sentido, no contexto cotidiano, a compreensão de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva, que pressupõe a existência do outro. Por isso, ela é ativa, dialógica¹⁶, polifônica¹⁷, porque:

[...] indica a presença de novos múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes (Fiorin, 2006, p. 66).

A intertextualidade, termo oriundo da crítica literária e que se refere às “possíveis relações de semelhança entre textos diversos, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos” (Teixeira, 2020, p. 184), é uma expressão inequívoca do gesto polifônico. Sobre as origens da teoria da intertextualidade, Dias (2013) comenta que

A teoria da intertextualidade é oriunda da linguística, particularmente dos trabalhos de Mikhail Bakhtin no início do século XX, e é utilizada como um meio de estudar e reconhecer diálogos e intercâmbios entre autores e obras. No entanto, o termo intertextualidade só veio a ser usado por Julia Kristeva na década de 1960 (SAMOYAUULT, 2008:15). O conceito de intertextualidade está intimamente ligado ao dialogismo proposto por Bakhtin (KRISTEVA, 2005:71), e até mesmo ao conceito de antropofagia, de Mário de Andrade (sic) (ZANI, 2003:123), uma vez que qualquer discurso remete ou apropria-se de outro para construir o seu sentido. Segundo Bakhtin (1986:162), um texto não existe nem pode ser avaliado ou compreendido isoladamente. Koch (2007:17), por sua vez, observa que “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (Dias, 2013, p. 2).

¹⁶ *Dialogismo*: Conceito emprestado, pela Análise do discurso, do Círculo de Bakhtin e que se refere às relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem (Charaudeau, 2012, p. 160).

¹⁷ *Polifonia*: Termo emprestado da música, que alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vistas diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto. O termo Polifonia era bastante corrente nos anos 20. Bakhtin lhe atribuiu, em seu célebre livro sobre Dostoiévski (1929), um valor e um sentido totalmente novos. Nesse livro, Bakhtin estuda as relações recíprocas entre o autor e o herói na obra de Dostoiévski, e resume sua descrição na noção de polifonia (Charaudeau, 2012, p. 384).

Especificamente no campo musical, sobretudo a partir do segundo quarto do século XX, desejou-se transpor a realidade desta teoria para o contexto das citações ou alusões estilísticas dentro de uma obra musical (Burkholder, 2001 *apud* Teixeira, 2020, p. 201). Os autores que têm se dedicado à questão da intertextualidade musical costumam indicar algumas categorias de classificação para os diferentes níveis de semelhança entre obras ou estilos musicais diversos. Não há, entretanto, uma uniformidade quanto à nomenclatura empregada e fica-se muitas vezes restrito a uma replicação de termos oriundos da teoria literária, mas sem a devida adequação ao campo específico da análise musical.

Na perspectiva intertextual, a estrutura de uma obra musical nasce do diálogo entre aquilo que o compositor estabelece como modelo, incluindo materiais melódicos, harmônicos, rítmicos, motivicos, tímbricos e texturais, e o que ele insere por conta própria, pois o processo criativo está “associado ao estudo histórico – para criar, necessariamente se estuda a obra dos antepassados – inevitavelmente o compositor introduz em suas criações elementos musicais dos precursores” (Barbosa; Barrenechea, 2005, p. 39).

Nessa perspectiva, sabe-se que o gesto intertextual não gera produtos totalmente inéditos, uma vez que todo texto é constituído por uma série de experiências, saberes e ideias advindos de muitas vozes e contextos. É certo que as escolhas pré-compositivas podem ser alteradas ao longo do processo criativo, tendo em vista os impasses técnicos que possam surgir, embora se saiba que é no planejamento onde, de fato, a obra é concebida. Essa realidade, no contexto da música vocal, é ainda mais evidente quando se constata a relação com os diversos textos que constroem a teia narrativa de uma determinada obra. Muitas vezes, o vocábulo intertextualidade é usado como sinônimo de referencialidade. A esse respeito, Gauldin (1999) esclarece que

O uso de associação referencial originária de extra ou fontes intra-musicais é um tema recorrente na história da música ocidental. A maneira como ocorre em peças individuais é variada e engenhosa. Em alguns casos, essas referências são relativamente conspícuas e óbvias, enquanto em outros casos elas são artisticamente disfarçadas dentro do tecido musical, revelando sua presença apenas através do escrutínio analítico¹⁸ (Gauldin, 1999, p. 32, tradução nossa).

¹⁸ No original em inglês: *The use of referential association originating from extra- or intra-musical sources is a recurring theme in the history of Western music. The manner of its occurrence in individual pieces is both varied and ingenious. In some cases, such references are relatively conspicuous and obvious, while in other instances they are artfully disguised within the musical fabric, revealing their presence only through analytical scrutiny.*

A referencialidade passa a ser uma das ferramentas da intertextualidade, que, aplicada à composição de uma obra, pode ser incluída em diversos pontos, assegurando, assim, que “as referências intertextuais numa composição podem ocorrer em diversos níveis: na estrutura melódica da obra; na sua textura; na sua disposição formal; na organização tímbrica; na disposição rítmica; em vários dos níveis assinalados, simultaneamente” (Kaplan, 2006, p. 19).

Dessa forma, pode-se inferir que existem diversos graus e tipos de intertextualidade. É importante acrescentar que o recurso intertextual não aponta apenas para as possibilidades composicionais, mas também analíticas. Sobre esse aspecto, Kaplan (2006) comenta que

Fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. Mesmo quando, aparentemente, não apresenta nenhum traço em comum com os gêneros conhecidos, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural onde surge, o revela, justamente por essa negação. Como já foi dito, fora de um sistema, toda e qualquer obra é impossível de ser compreendida. O que caracteriza todo e qualquer trabalho intertextual, a própria essência da intertextualidade, por assim dizer, é a ação de assimilação e transformação que realiza. O “olhar” intertextual é uma visão crítica e, ao mesmo tempo, repetitiva (Kaplan, 2006, p. 19).

Concordamos com o autor, pois, fora de uma contextualização prévia e da adoção de um sistema que consiga trazer parâmetros à análise, toda obra fica solta e sem possibilidade de interpretação consistente. Sua semântica é comprometida e, por fim, sua função enquanto expressão artística, pois a “intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação e transformação, ou melhor, de remodelação, de um ou vários textos operados por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (Kaplan, 2006, p. 19).

Por outro lado, há também um diálogo que a obra musical pode estabelecer não necessariamente com outra obra musical, e mesmo assim conter traços intertextuais. A utilização de um texto escrito, dentro da realidade vocal, pode ser apresentada como uma das formas de exercício do recurso linguístico por parte do compositor-artista. Os níveis de profundidade dos discursos podem ser construídos mediante as pontes entre os sentidos dos textos e isso ser a linha narrativa de determinada obra, traçando assim caminhos de aproximação ou afastamento das obras que foram pontos de partida.

Fiorin (2006) comenta que

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras (Fiorin, 2006, p. 19).

Desta forma, o objeto nunca está isolado em determinado plano que não possa ser comparado ao outro elemento ou até mesmo que possa ser usado como base para ponderações críticas sobre sua natureza. A maneira pela qual esse objeto é abordado, avaliado e observado já contém, em si, elementos dessa leitura, de modo que

Não há neutralidade no jogo das vozes. Ao contrário, ele tem uma dimensão política, uma vez que as vozes não circulam fora do exercício do poder: não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer. Não se trata apenas da atuação do campo tradicional da política, ou seja, a esfera do Estado; estão em causa todas as relações de poder, desde as do dia-a-dia até aquelas do exercício do poder do Estado. Não podemos dirigir-nos, com determinadas fórmulas empregadas na intimidade, a uma autoridade, a uma pessoa mais velha, a alguém a quem não conhecemos. Certos assuntos são tabus: alguns se admitem numa grande intimidade; outros não são tolerados em hipótese alguma, são até capitulados no Código Penal (Fiorin, 2011, p. 29).

Logo, a maneira como um(a) autor(a) escreve, conta ou reconta uma narrativa, bem como a forma como ele/ela dialoga com um outro texto, reflete certo grau de aceitação/rejeição com relação àquela fonte primária. Essa aproximação/afastamento se acentua quando há carnavalização, sátira ou paródia. No caso de J. A. Kaplan, observamos que esses recursos estão presentes em suas obras vocais e instrumentais, como podemos observar, por exemplo, no título de algumas peças.¹⁹

Conforme constatamos, o compositor se utiliza, em muitos casos, do duplo sentido para provocar o riso. Essa sagacidade e esse humor ácido que suscita a reflexão do leitor-intérprete-ouvinte tem como inspiração o trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956), que, além de ser um dos escritores basilares do século XX, também

¹⁹ *Duas canções irreverentes* (1978), para canto e piano; *Três sátiras para piano* (1979): 1. *Schosta – Polka – Kovich*, 2. *Val – Stravinsky – sa da Esquina* e 3. *Mar – Pro – cha – Kovieff*; *Divertimento* (1982), para violino e piano: 1. *Parece polca*, 2. *Talvez valsa* e 3. *Será que é marcha?*; *Duas canções natalinas* (1984), para canto e piano: 1. *O triste mais triste (ou) Cada um por si e Deus por todos* e 2. *Noite infeliz (ou) Que será deste País?*; e *Abertura Quase Acadêmica* (1988 e 1995), versões para quinteto de metais e para orquestra de cordas e trompete, respectivamente (Kaplan, 1999, p. 291-300).

Desencadeou uma revolução na dramaturgia quando, alterando a função e o sentido social do teatro, o utilizou como arma de conscientização, sem fazê-lo perder, no entanto, sua qualidade específica de divertimento, que deve propiciar momentos de mediação e crítica. Sua ética e estética se tornaram paradigmas do **meu** trabalho [dele, Kaplan, grifo nosso] como compositor nos dez anos que se seguiam (Kaplan, 1999, p. 176).

Nesse sentido, a inserção de elementos cômicos pode ter sido pensada como um elemento provocativo, um chamamento à reflexão para que sua arte-música não fosse apenas entretenimento-diversão, mas também um produto engajado com as questões mais amplas, pois, conforme observa Bakhtin (1988),

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre (Bakhtin, 1988, p. 413-414).

O riso, portanto, está associado a ideia de carnavalização que, para Bakhtin, refere-se a um tipo de expressão cultural que compartilha características com o carnaval, um evento festivo e popular, marcado pela inversão de normas sociais, pela irreverência, pela liberdade e pela paródia. Na carnavalização literária, encontramos elementos como a fusão de diferentes linguagens, a quebra de hierarquias, a exaltação do corpo e do grotesco, a multiplicidade de vozes e perspectivas, além de um espírito de liberdade e renovação, porque o processo de carnavalização

[...] ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos (Fiorin, 2006, p. 75).

No contexto literário, a carnavalização manifesta-se por meio de personagens grotescos, situações absurdas, linguagem coloquial e uma abordagem irreverente em relação às normas sociais e culturais estabelecidas. Em outros termos, “tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que um outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade,

a igualdade. É a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra” (Fiorin, 2006, p. 77). Essa técnica permite, então, que se instaure, no processo inventivo, uma subversão das estruturas tradicionais e uma celebração da diversidade e da energia criativa presente nas tradições populares.

Em termos gerais, não existe, portanto, carnavalização sem sátira, um recurso que potencializa o humor, a ironia, o sarcasmo ou a zombaria para criticar ou ridicularizar vícios, comportamentos tolos, instituições sociais e/ou políticas. O riso explícito provocado pela sátira é a revelação da intenção crítica subjacente aos textos e discursos, pois o pensamento carnavalesco busca “desmistificar ideias estanques e acabadas”, questionando aquilo que se mostra “intelectualmente hermético e distanciado do espírito cômico popular” (Guimarães, 2011, p. 37).

A paródia também é comumente usada nos processos de carnavalização, como técnica de imitação que evidencia particularidades do objeto, obra, autor que se tem como modelo. Diferentemente da cópia literal, a paródia envolve uma transformação ou subversão criativa do material original, muitas vezes para fins humorísticos ou críticos. É importante ressaltar, todavia, que, “embora seja verdade que toda expressão carnavalizada é certamente uma paródia, nem toda paródia é, necessariamente, expressão carnavalizada” (Guimarães, 2011, p. 52).

Assim, a sátira e a paródia devem ser compreendidas não apenas como técnicas que provocam o riso, mas, sobretudo, como ferramentas de construção da consciência social, pois toda posição irônica está sempre embebida de múltiplos sentidos. Logo, o riso é consequência da compreensão dos subtextos e das relações sociopolíticas que o circunscrevem.

A análise músico-textual é, portanto, um parâmetro relevante para a construção da compreensão de uma obra e, mais particularmente, da produção de J. A. Kaplan, como podemos observar em *Trilogia*, escrita para coro misto com base nos textos *Rei Encantado* (1980), de Ferreira Gullar, *Salmo 5* (1981), de Ernesto Cardenal, e *(Em)cantando salmo* (1982), de W. J. Solha, e que é o tema desta pesquisa.

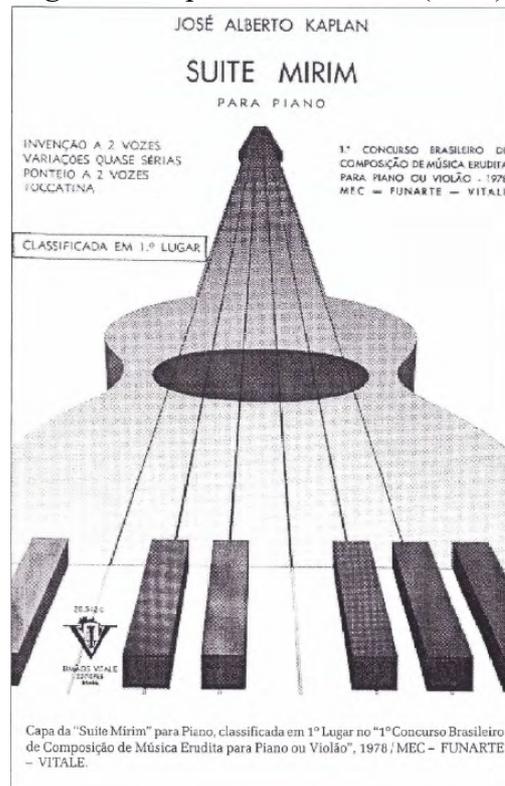
3 AS COMPOSIÇÕES DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN

Neste capítulo, tratamos da produção de J. A. Kaplan, destacando, inicialmente, suas obras instrumentais. Na sequência, falamos das composições vocais, contemplando tanto as canções de câmara quanto a música coral. Utilizamos como material de consulta o catálogo geral (Kaplan, 1999) e as partituras disponíveis em seu acervo. A meta é oferecer uma visão geral sobre o conjunto da sua criação.

3.1 Música instrumental

O catálogo de obras Kaplan (1999) conta com 88 peças originais, arranjos e transcrições para as mais variadas formações. Há peças para instrumentos solistas, como, por exemplo, *Dança da Graúna* (1979), para piano a quatro mãos; *Suíte Mirim* (1978), para piano (Figura 1); *Sonatina para violão* (1980), *Ponteio e dança* (1983), para oboé, dentre outras. No campo orquestral, destaca-se a *Dança nordestina* (1972), para orquestra de cordas. Existem outras composições para grupos de câmara, como, por exemplo, *Modinha e Tango* (1980), para flauta, oboé e fagote.

Figura 1: Capa de *Suíte mirim* (1978).



Fonte: Kaplan (1999, p. 44).

É interessante observar como J. A. Kaplan escreveu obras para violão, um instrumento com um idiomatismo bastante complexo. Nesse conjunto de peças encontra-se as *Variantes* para flauta, violão e orquestra de câmara, cuja estreia ocorreu no XVII Panorama da Música Brasileira Atual, realizado em outubro de 1994, no Salão Leopoldo Miguez, da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Ricardo Tacuchian regeu essa peça, que foi bem recebida pelo público e a crítica. Conforme relata J. A. Kaplan,

Em fins de outubro de 1993, no decorrer de um encontro no Rio de Janeiro – onde se encontravam cursando o mestrado – Regina e Eugênio Lima me pediram que escrevesse uma obra para Flauta e Violão. Como sempre achei muito atraente essa combinação instrumental, prometi-lhes que iria pensar no assunto com muito carinho. De volta em João Pessoa, achei que talvez fosse interessante acoplar ao referido duo uma pequena orquestra de câmara. Consultei Eugênio sobre essa possibilidade; o amigo gostou da idéia. Segundo me informou, não existiam composições desse tipo no repertório de Duos para Violão e Flauta. Entusiasmado com a oportunidade de criar algo inédito, comecei logo a trabalhar com afinco. Decidi também que, do ponto de vista da técnica composicional, a obra deveria trazer algo de novo na minha maneira de escrever. As “Variantes” não são variações do tipo convencional, como o título parece sugerir. Na verdade, a obra está construída a partir de um tema que serve de pretexto para a elaboração de uma série de pequenas peças que mais lembram uma Suíte Barroca que o clássico Tema com Variações. Duas outras peculiaridades podem ser destacadas: a primeira é a maneira como os instrumentos solistas são combinados entre si e com os naipes (cordas e sopros) da formação orquestral utilizada; a segunda, o fato de as cadenzas dos instrumentos solistas aparecerem logo depois da exposição do tema, e não perto do fim, como geralmente ocorrem nas composições para solista e orquestra (COMPOMUS, 2020).

O *Concerto para piano e orquestra* (1990) teve sua estreia no ano seguinte, em Recife-PE, com a Orquestra Sinfônica da cidade, tendo como solista Eldia Carla de Farias, sob a direção do compositor. Posteriormente, o concerto foi apresentado no Panorama da Música Brasileira Atual (Rio de Janeiro), na Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro), e nas temporadas das Orquestras Sinfônicas do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Segundo o compositor,

O Allegro inicial obedece, do ponto de vista formal, ao esquema da Sonata, levemente modificado, já que a cadenza do solista aparece entre o Desenvolvimento e a Reexposição, em lugar de ocorrer depois desta última, como é a praxe nos Concertos do Período Clássico.

Elementos do “melos” nordestino – uso da escala Mixolídia – podem ser encontrados no decorrer do andamento.

A abertura do 2º movimento, *Andante*, é a de um Lied. Está escrito para cordas, uma trompa e o instrumento solista. Profundamente lírico, estabelece um forte contraste de caráter com o primeiro e serve, ao mesmo, como uma “ponte” para o seguinte de vez que não existe solução de continuidade entre ele e o último movimento da obra.

Neste, um Allegro em forma de Rondó, reaparecem elementos da melódica regional e são usados, esporadicamente, alguns ritmos característicos da música do Nordeste. Conseguir um bom ajuste entre solista e orquestra não é fácil neste trecho da composição devido às constantes mudanças de compasso que perpassam o movimento.

A parte de piano da obra demanda do solista um marcado domínio da técnica instrumental (COMPOMUS, 2020).

Um último exemplo da produção orquestral de J. A. Kaplan é o *Concerto para violino e orquestra* (1997), escrito em homenagem ao Maestro Arlindo Teixeira, de quem o compositor era amigo próximo. A estreia do concerto ocorreu em Porto Alegre - RS, com Moysés Mandel ao violino e a OSPA, sob a batuta do próprio J. A. Kaplan, que assim define a sua obra:

Desde sua chegada à Paraíba (1959), Arlindo sentiu-se profundamente identificado com as tradições e o povo do Nordeste.

Sabedor desse seu carinho pelas nossas manifestações culturais, achei conveniente, quando decidi escrever o Concerto em sua homenagem, que o material motivico a partir do qual seria elaborado deveria apresentar o “sabor” peculiar do cancionero regional. Por essa razão, utilizei, nos três movimentos que compõem a obra, certas constantes – escalas e giros melódicos e rítmicos – típicas da música popular e folclórica nordestina.

O primeiro movimento, Allegro, segue os critérios formais da Sonata clássica. O primeiro tema, exposto pelo Solista, é imediatamente repetido pela Orquestra. Uma série de motivos baseados em características de “melos” regional leva ao segundo tema, também apresentado pelo instrumento solista. A Exposição finaliza com um breve episódio que serve para introduzir o Desenvolvimento, onde o material temático inicial é utilizado num longo diálogo entre o Solista e a Orquestra. Na reexposição os dois temas principais aparecem levemente modificados. O movimento acaba numa codetta onde as Flautas e o Violino solista apresentam, de maneira resumida, os dois fragmentos musicais que conformam a estrutura do trecho.

Cabe ainda ressaltar que o ritmo de xaxado perpassa como elemento unificador, todo o andamento que, sem solução de continuidade, se liga com o segundo, Recitativo – Dança – Recitativo, um Lied em três partes. Na primeira, o instrumento solista executa – sem a participação da Orquestra – uma longa e pungente melodia baseada em escalas modais típicas do Nordeste. Este Recitativo é seguido, sem interrupção, por uma Dança (Cabocolinhos) que introduz um forte elemento de contraste na estrutura do movimento. De maneira imprevista, o ritmo marcante do folguedo carnavalesco é interrompido pela reaparição do Recitativo que, enriquecido por trechos oriundos da Dança, encerra o andamento de maneira meditativa.

A última parte da composição, Allegro Vivace, obedece ao esquema formal A-B-C-B-A. O 1.º tema, de acentuado caráter nordestino, é apresentado pelo Violino solista. Depois de um trecho onde o instrumento principal executa passagens de caráter virtuosístico, um solo de Tímpano conduz a “B”, um fugato cujo motivo é exposto pelo solista, e ao qual a Orquestra se incorpora paulatinamente. Novamente um solo de Tímpano nos introduz em “C”. Esta passagem, em tempo mais moderado, está baseada na paráfrase de uma toada de Catimbó recolhida por Mário de Andrade na Paraíba em 1928. A mesma é exposta inicialmente pelo Violino solo para depois ser tratada em imitações de caráter contrapontístico por diversos instrumentos da Orquestra. Reaparece o Tímpano, desta vez para servir de nexos com o tema “B” (fugato), seguido, logo depois, pela reexposição do motivo “A”, agora executado pela Orquestra. A obra se encerra com uma passagem brilhante onde cabe ao instrumento principal um papel de destaque (COMPOMUS, 2020).

3.2 Música vocal e de câmara

No âmbito da música vocal, de J.A. Kaplan compôs várias canções de câmara, para voz e piano, dentre as quais *Donde vas*, *Alfonso XII*; *La viuda*; e *Hermosita, Hermosita*, todas

escritas em 1973. *Duas canções irreverentes* (1978), abrange *O casamento*, com texto do cancionista popular, e *Ave Maria*, com versos de Leandro Gomes de Barros, essa última premiada no Concurso Nacional de Composição *A Canção Brasileira*, uma promoção da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS – FUNARTE (1980)²⁰. Silva (2009b), ao analisar o referido ciclo, diz que

Kaplan enfatiza os aspectos satíricos do poema [O casamento, grifo nosso] através de vários recursos, dentre os quais o uso sistemático do trítono. A Igreja, durante a Idade Média, classificou este intervalo, de quarta aumentada ou quinta diminuta, como dissonante, perturbador, tentador, a verdadeira representação do *diabolus in musica*. Além do trítono, os clusters e os grandes saltos intervalares maiores que uma oitava também reforçam o sentido irônico e malicioso do texto. Para realçar o caráter dançante da obra, o compositor recorre ao ostinato rítmico do tango-habanera, rico em síncopes e contratempos. Articulação e dinâmica também enfatizam vários aspectos da narrativa, sugerindo a união (quase perfeita) entre texto e música, melodia e acompanhamento.

[...]

O casamento é uma obra rica em elementos retóricos e o uso da ironia e da sátira serve para potencializar a representação dos conflitos que um casal, aqui representado no dueto voz-piano, vive ao longo de sua vida conjugal (Silva, 2009b).

Ao estudar a *Ave Maria*, Silva (2009a) diz que ela é uma obra intertextual, tanto sob a perspectiva literária quanto musical.²¹ Fundamentalmente,

Kaplan harmoniza fragmentos de uma *Ave Maria* medieval para ilustrar as passagens que fazem referência à oração inserida no poema. A atividade rítmica nestas seções é moderada, livre; nas outras, é intensa, dramática. A instabilidade harmônica é marcante em toda a obra, acentuando o conflito textual. Sob a perspectiva melódica, o emprego dos modos mixolídio e lídio, assim como a combinação dos dois modos, evocam o aroma do Nordeste, influência que o mestre revelou ter absorvido nas visitas que fez à feira de Campina Grande, onde ouviu os cantadores e repentistas pela primeira vez (Silva, 2009a).

No que diz respeito à produção operística, *O Refletor*,

²⁰ “O texto de *O casamento*, extraído da poesia popular brasileira e portuguesa, é composto por três estrofes, conforme podemos ver a seguir: Quando um homem vai casar, / neste dia, todo dia, / deviam pôr-se a dobrar, / os sinos da freguesia. O casado é meio homem; / o solteiro é homem inteiro; / o viúvo é rei dos homens, / dito por Deus verdadeiro. Quem se casa duas vezes / é mesmo um burro caseiro. Todo homem quando embarca, / deve rezar uma vez; / quando vai à guerra, duas; / e quando se casa, três. / Casar é bom; não casar é bem melhor.” (Silva, 2009a).

²¹ “O poema tem sete quadras e trata do processo eleitoral num município do interior, no qual os partidos envolvidos recorrem aos mais variados métodos para ganhar o pleito, incluindo a compra de votos e a coerção. O poeta cita os versos da conhecida oração mariana para concluir cada uma das sete quadras, conforme podemos ver nos fragmentos em destaque: No dia da eleição / O povo todo corria / Gritava a oposição / – Ave Maria! Viam-se grupos de gente / Vendendo votos na praça / E a urna dos governistas / Cheia de graça. Uns a outros perguntavam: / — O senhor vota conosco? / — Um chaleira respondeu: / — Este O Senhor é convosco. Eu via duas painéis / Com miúdos de dez bois / Cumprimentei-a, dizendo: / Bendita sois. Os eleitores com medo / Das espadas dos alferes / Chegavam a se esconderem / Entre as mulheres. Os candidatos andavam / Com um ameaço bruto / Pois um voto para eles / É bendito fruto. Um mesário do Governo / Pegava a urna contente / E dizia — Eu me gloreio / Do vosso ventre!” (Silva, 2009b).

[...]é uma ópera de câmara, para solistas, coro e piano, composta entre dezembro de 1987 e junho de 1988, baseada na peça *Lux in Tenebris*, escrita em 1919 por Bertolt Brecht. A ópera está dividida em três quadros. Além dos protagonistas, João (tenor) e a Cafetina (soprano), integram o elenco uma Mulher (soprano), a Repórter (mezzo-soprano), o Ajudante (barítono), um Homem (baixo), o Capelão (baixo) e o coro misto e de vozes femininas composta em 1988 e dividida em três atos, se desenrola na zona de prostituição (Faustino; Silva; e Guerra Sobrinho, 2014, p. 2).

3.3 Música coral

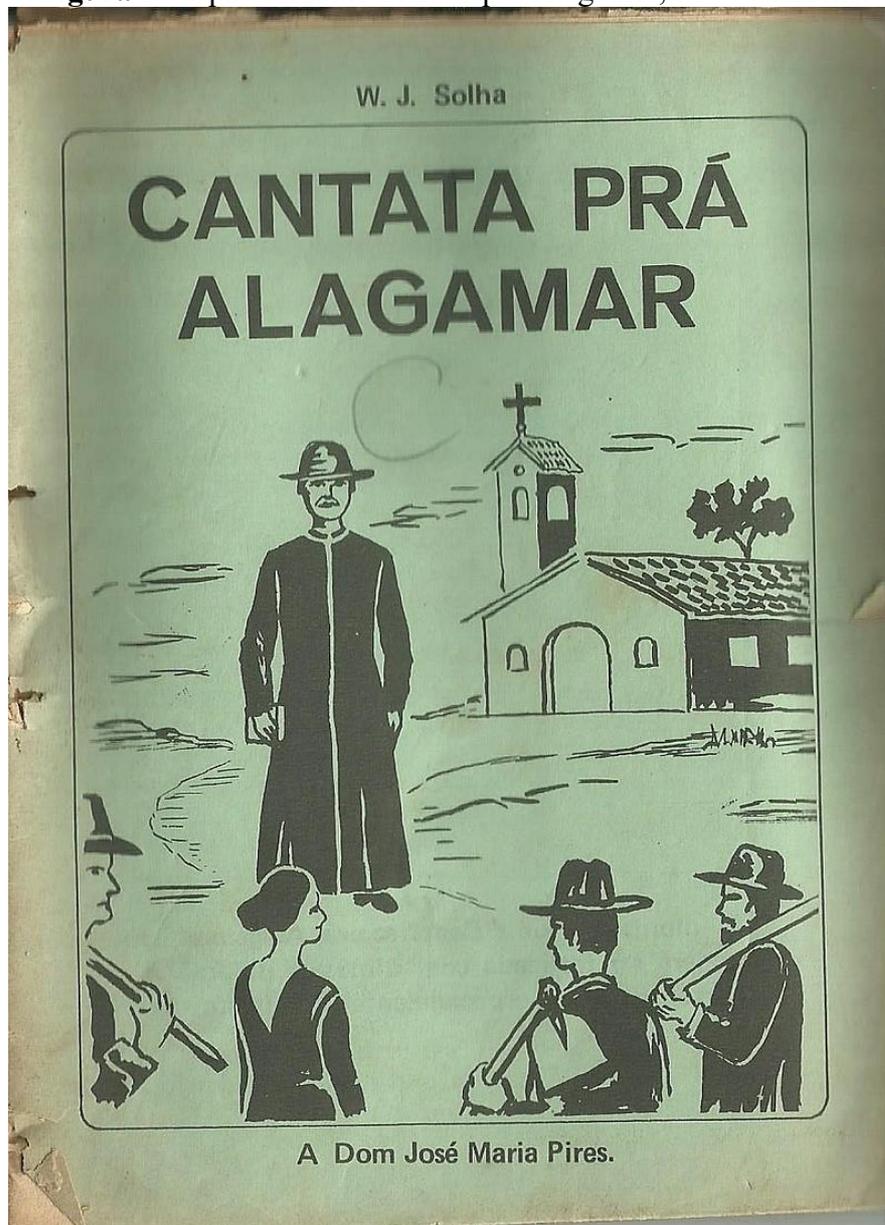
J. A. Kaplan compôs uma grande quantidade de obras para coro, *a cappella* e com acompanhamento. Ao analisarmos o seu catálogo (Kaplan, 1999), identificamos 24 títulos, incluindo obras originais, arranjos e transcrições para diferentes grupos e formações. Essas obras foram compiladas no Anexo I, que apresenta as seguintes informações: título, ano de composição, instrumentação, editora, ano da edição e observações em geral, incluindo detalhes sobre a estreia, poetas, dentre outros aspectos.

Dentre as peças originais, *Madrigal* (1967), com texto extraído do livro *Cântico dos Cânticos*, é a mais antiga delas. Destaca-se, ainda, nesse contexto, as peças para coro infantil, como, por exemplo, os *Vilancicos* (1979), que incluem *Anunciação*; *Linda Estrela*; *Oferta, oferta*; e *Glória in Excelsis*, obra premiada no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil, promovido pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), e *Catimbó*, composta a partir dos documentos musicais publicados no livro *Música de Feitiçaria no Brasil*, de Mário de Andrade e que foi finalista no “Concurso Psychopharmacon”, organizado pela Escola Paulista de Medicina de São Paulo - SP.

Como já discutido, J. A. Kaplan frequentemente explora em suas obras temas polêmicos e, em certa medida, invisibilizados ou excluídos dos repertórios dos coros brasileiros, de modo geral, e que revelam o seu engajamento em causas políticas, sociais, religiosas e educacionais. Esse traço distintivo da sua produção pode ser encontrado em várias obras, sobretudo aquelas escritas após o encontro com W. J. Solha, que resultou na primeira parceria, a *Cantata pra Alagamar* (1979), para narrador, jogral, solistas (soprano e tenor), coro misto e um conjunto instrumental composto por flautim, flauta, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, órgão, cravo e percussão (Figura 2). W. J. Solha foi indicado para trabalhar na cantata pelo escritor José Bezerra Filho, que, naquele momento, não poderia aceitar tal compromisso. Composta por vinte

e três movimentos e, como mencionado, com texto de W. J. Solha, escrito no estilo do martelo agalopado²² e da gemedeira²³, o enredo da cantata é fundamentado em eventos reais.

Figura 2: Capa do cordel *Cantata pra Alagamar*, de W. J. Solha.



Fonte: Imagem da internet.

²² O martelo agalopado é uma estrofe composta por 10 versos, cada um contendo 10 sílabas, e segue a estrutura de rimas da décima: ABBAACCDDC. Apresenta um ritmo interno constante, com as sílabas tônicas sempre na terceira, sexta e última posição (Tavares, 2016, p. 44-45).

²³ A gemedeira é uma sextilha com uma cadência própria, caracterizada pelo estribilho “ai-ai, ui-ui” inserido entre a quinta e a sexta linhas. Embora seja possível cantar a gemedeira sobre qualquer tema, como política, amor, futebol, carestia, entre outros, é comum que os versos expressem a tristeza e o lamento do poeta, justificando assim a repetição do estribilho (Tavares, 2016, p. 93).

Baseado em estudos anteriores (Silva; Lima Jr.; e Teixeira, 2018), sob a perspectiva vocal, a peça proporciona conforto, ao explorar predominantemente a região média da voz, com poucos trechos agudos. No aspecto harmônico, a composição é tonal, embora apresente uma afinidade com as práticas de composição do século XX, notavelmente expressas na frequente utilização de acordes quartais. Inicialmente, observa-se uma sistemática recorrência a melodias modais, explorando os modos lídio-mixolídio, uma sonoridade amplamente presente na música de tradição oral do Nordeste. O compositor incorpora ritmos característicos, como o baião, e instrumentos como a zabumba, o triângulo e o pandeiro, resultando em um acompanhamento que se assemelha ao encontrado em cantorias e manifestações populares. Este recurso destaca a afinidade do compositor com a região, como ele mesmo relata, ao sentir-se encantado com o novo contexto sociocultural ao chegar ao Brasil, na cidade de Campina Grande. Sobre os diálogos dentro da *Cantata*, Silva (2014) aponta:

José Alberto Kaplan dialoga com as formas setecentistas, mantendo-se, ao mesmo tempo, em sintonia com a modernidade. Na *Cantata pra Alagamar*, o tenor exerce o papel do evangelista, ligando seções, comentando o texto, refletindo sobre suas entrelinhas, rica em conotações políticas. Com melodias nos modos lídio-mixolídio e amparado harmonicamente pelo cravo, o tenor é simultaneamente profeta, cantor, repentista, aboiador, revelando as conexões do compositor com a música de tradição oral do Nordeste. O coco, o baião, o triângulo e a zabumba, empregados em momentos estratégicos da narrativa, reiteram estes vínculos culturais. [...] A confluência de elementos universais e regionais, velhos e novos, potencializa os conflitos entre tradição e ruptura, ditadura e liberdade, tão acentuados na sociedade brasileira daquela época (Silva, 2014).

Além da *Cantata*, outras peças seguiram esse mesmo direcionamento, sobretudo por conta do *status quo* do nosso país entre os anos 1960 e 1980. O Brasil vivia sob o regime de exceção, marcado pela ditadura militar, que, embora no início da década de oitenta já demonstrasse sinais de enfraquecimento, por conta dos movimentos democráticos em favor do fim do sistema, o regime ditatorial ainda era uma ameaça, sobretudo às pessoas que contestavam tal realidade. Por isso, ao refletir sobre a função da sua arte, Kaplan se posiciona frente ao seu tempo e contexto social, utilizando a música como instrumento de crítica e luta.

Foi nesse ambiente, portanto, que várias outras peças para coro foram escritas, a saber: 1) *Ensino Público e Gratuito*, cuja estreia ocorreu no decorrer da greve nacional dos docentes do ensino superior (1982), pelo Coral Universitário da Paraíba Gazzzi de Sá; 2) *Burgueses ou Meliantes* (1984), uma comédia musical para solistas, coro misto e piano a quatro mãos, com texto de W. J. Solha; 3) *Trilogia* (1980-1982), formada pelo *Salmo V*, com texto de Ernesto Cardenal, o *Rei Encantado*, com texto de Ferreira Gullar, e *(Em) Cantando Salmo*, com texto de W. J. Solha, ciclo que é o tema da nossa pesquisa e que será analisado em detalhes neste

estudo mais adiante; 4) *Natal do Homem Novo* (1984), uma cantata formada por seis movimentos (*Anunciação, Interlúdio I, Parto da História, Interlúdio II, Gloria in Excelsis Deo* e *Cântico Final*), com texto de W. J. Solha; 5) *Maracatu Proverbial* (1986), que tem duas versões, sendo uma para coro infantil e outra para coro misto; e 6) *Catimbó* (1989), obra na qual o compositor “lança mão do que pode ser tipificado como uma cantata representativa, na qual os elementos e ritos de um Catimbó são realizados” (Silva; Brandão, 2020, p. 118). A Figura 3 mostra a página da *Abertura da Mesa*, da cantata *Catimbó*²⁴.

Figura 3: *Abertura da Mesa*, da cantata *Catimbó*, de J. A. Kaplan.

Fonte: Acervo do pesquisador.

²⁴ Culto religioso popular brasileiro, comumente encontrado no Norte e no Nordeste do país. Ao lado da pajelança, do candomblé de caboclo e possivelmente do tambor de crioulo, constitui um conjunto de religiões populares intimamente relacionadas, devido à utilização de elementos ameríndios. Este aspecto, aliás, é o traço mais característico desse culto, que se baseia na adoração e invocação de entidades sobrenaturais conhecidas como Mestres. Esses Mestres são espíritos ou figuras místicas, cujos nomes frequentemente incluem o termo “caboclo” (índio) como prefixo. Além disso, algumas dessas entidades podem ser divinizações de antigos líderes religiosos (também chamados de Mestre) já falecidos. Cânticos invocatórios estabelecem o contato entre os Mestres sobrenaturais e os fiéis, principalmente através dos Mestres terrenos, de outros iniciados e dos crentes, dos quais eles se apossam (Marcondes, 1998, p. 182).

Catimbó, conforme observa J. A. Kaplan,

Catimbó pretende, em termos, descrever a cerimônia na qual um Mestre, invocando a ajuda dos deuses – “Mestres Desmaterializados” – e procedendo a prática do Catimbó, cura um doente. O texto foi elaborado pelo compositor, a partir das letras das melodias usadas na obra e da colagem de textos extraídos do livro “Música de Feitiçaria no Brasil” de Mário de Andrade. Com referência ao material musical, o autor utilizou algumas melodias do Catimbó colhidas por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, em Pernambuco e na Paraíba, registradas no livro citado, assim como um “toré” incluído na coleção “100 Melodias Folclóricas” de Alceu M. de Araújo. Cabe salientar que esse material foi submetido pelo compositor a processos de reelaboração mais ou menos acentuados para adequá-los às finalidades do trabalho de composição. No decorrer da partitura encontram-se também trechos melódicos de sua própria autoria, introduzidos como elementos de ligação entre as diversas partes que compõem a obra. O autor usa, na elaboração desses fragmentos, giros melódicos e rítmicos típicos da música popular e folclórica brasileira (Universidade Federal da Paraíba, 1993).

No que diz respeito à forma, a peça tem quatro partes, cada uma delas representando um momento específico do rito: 1) *Abertura da Mesa*; 2) *Invocação e Chegada dos Mestres*; 3) *Exorcismo*; e 4) *Festejo*. Para Silva e Brandão (2020, p. 118-119),

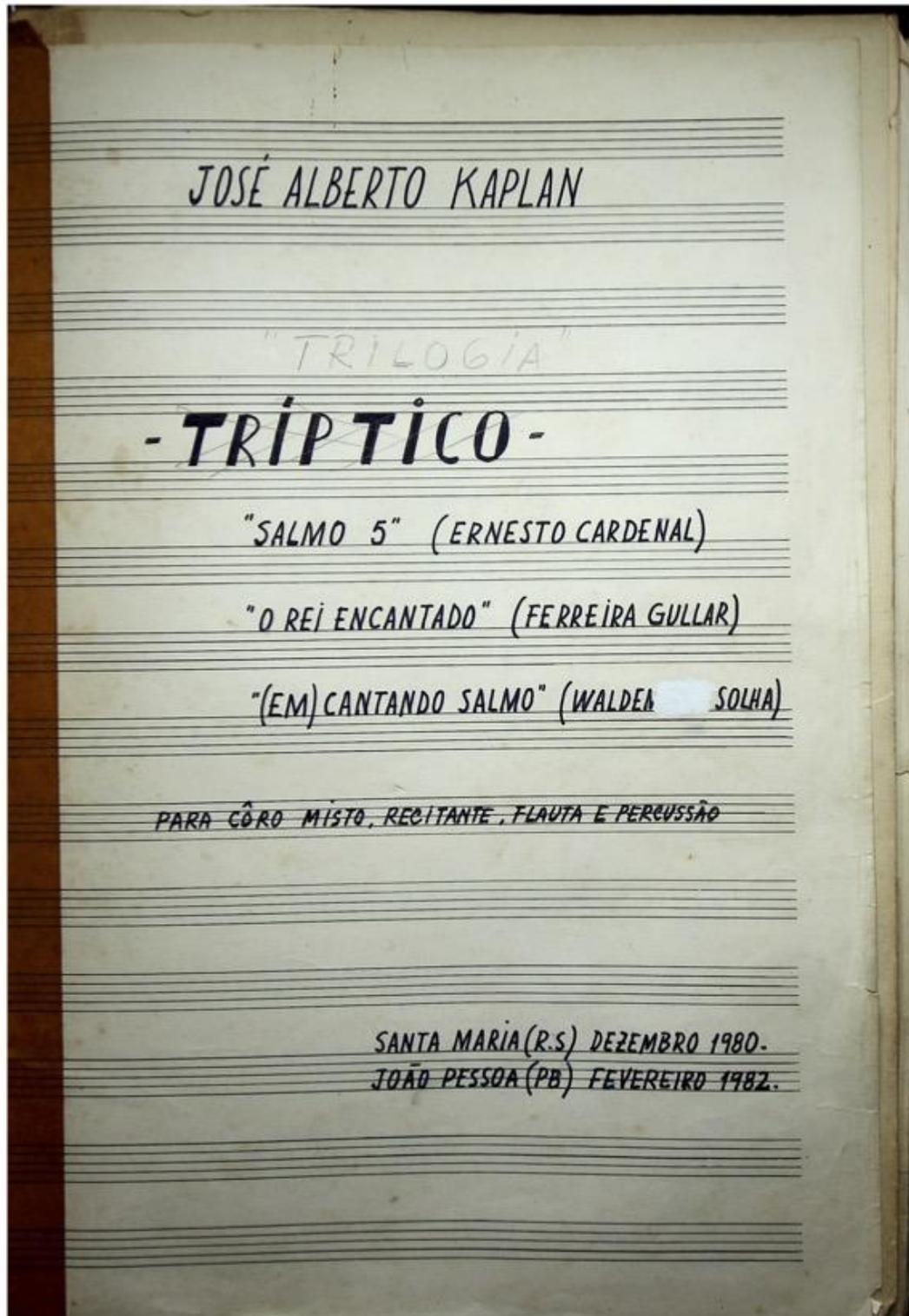
As duas primeiras seções são precedidas por um procedimento introdutório, composto da recitação falada, seguida de um solo cantado, ao qual se seguem as diversas combinações corais. A terceira seção, Exorcismo, também é precedida por uma introdução, seguida de um coro falado em contraponto imitativo. O uso das onomatopeias sugere a presença de um instrumento de percussão, o maracá, mais precisamente. A última seção, Festejo, é a que reúne maior quantidade de materiais, apresentando inclusive citações de elementos já utilizados nas duas primeiras partes. Textualmente, o compositor lança mão de recitação falada, solos, palmas e recursos onomatopaicos. Há elementos acórdicos em diálogo com solistas num procedimento de recitação responsorial, notadamente o uso de procedimentos imitativos dentro de estruturas mais amplas ou como fugatos específicos, bem como o emprego da declamação falada.

3.4 Análise da *Trilogia*

Antes de iniciarmos a análise das peças que integram *Trilogia*, é importante destacar que a obra não foi concebida, *a priori*, como um ciclo, conforme podemos observar a partir das datas encontradas nos manuscritos: *O Rei Encantado* (Santa Maria - RS, 1980), *Salmo V* (Santa Maria - RS, 28 de março a 4 de abril de 1981) e *(Em) Cantando Salmo* (João Pessoa-PB, 1982). O compositor compôs as três peças como obras independentes, em épocas e lugares distintos, sem motivações específicas ou explicitamente declaradas. Certamente, mais um exemplo do seu engajamento, que pode ser percebido na conexão que as peças guardam entre si, tanto do ponto de vista textual quanto musical, conforme veremos mais adiante em nossa análise. Por

conta dessa ligação, o compositor, em seu catálogo (Kaplan, 1999), agrupou-as sob o título de *Trilogia*, apesar de o título inicial ter sido *Tríptico*, como podemos ver na Figura 4.

Figura 4: Capa da partitura manuscrita da *Trilogia*, de J. A. Kaplan.



Fonte: Acervo do pesquisador.

3.4.1 *Salmo V*: aspectos textuais

Ernesto Cardenal (Granada, Nicarágua, 20 de janeiro de 1925 –Manágua, Nicarágua, 1º de março de 2020) mudou-se ainda criança para a cidade de Leon, onde passou grande parte da juventude (Figura 5). Filho de uma tradicional família católica nicaraguense, na infância se viu cercado pela forte influência da religiosidade – em especial a devoção à Virgem Maria, sempre presente em suas memórias (Brandão, 2015).

Figura 5: Ernesto Cardenal (1925-2020).



Fonte: Disponível em: <https://blogdocastorp.blogspot.com/2020/09/ernesto-cardenal-as-riquezas-injustas.html>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Desde cedo, demonstrou apreço pela escrita e pela leitura, o que o faz começar a escrever seus primeiros poemas aos setes anos de idade, influenciado pelo trabalho de escritores nicaraguenses, tais como Ruben Dario e seu tio, José Coronel Urtecho. Sobre a produção de Cardenal, Brandão (2009) pontua que ela

[...] é bem extensa, em especial no que se refere às suas obras poéticas. [...] Na primeira (fase do autor) – aquela em que Cardenal publica seus poemas juvenis, antes de vivenciar sua “experiência mística” – estão inseridas obras como *Hora 0* e *Epigramas*, nas quais, embora o tema recorrente seja a relação amorosa e a beleza feminina, já encontramos alguns vestígios do escritor político que irá emergir com toda sua força literária em momentos posteriores. Na segunda fase – que se apresenta após sua experiência mística e consequente conversão ao cristianismo – obras como *Vida en el Amor* e *Gethsemany, Ky* marcam a expressão da compreensão de Deus como centro ontológico do universo e, portanto, presente em todas as coisas. Essa percepção será fundamental para a construção do discurso político-religioso que irá se formar a partir de então. Já na terceira fase, quando Cardenal está totalmente inserido no movimento de libertação sandinista, escreve *Evangelio en Solentiname* e *En Cuba* – obras de teor explicitamente revolucionário nas quais o autor evidencia sua perspectiva religiosa libertária e filia-se inquestionavelmente à ideologia marxista. Na quarta fase, por fim, após a perda das eleições de 1989 pela FLSN, publica *Cântico Cósmico* e *Telescopio en la noche oscura*, obras escritas em sua maturidade e por meio das quais consubstancia toda a sua compreensão de Deus e do homem, já experimentada nos momentos anteriores (Brandão, 2009).

A obra de Cardenal está baseada nos alicerces da Revolução Sandinista, um movimento popular nicaraguense que teve origem no início do século XX, com o principal objetivo de combater a política imperialista norte-americana. O líder central desse movimento foi Augusto César Sandino, filho de camponeses, que, em sua juventude, partiu para o México em busca de melhores condições de vida. Trabalhando como operário, desenvolveu uma consciência política fundamentada, principalmente, nos ideais nacionalistas. Após vivenciar a guerra civil e a presença de tropas norte-americanas na Nicarágua, Sandino retornou ao país e liderou o Exército Defensor da Soberania Nacional. Contudo, em 1934, foi assassinado pelos comandados de Somoza.

Sob a perspectiva estética, a contribuição literária de Cardenal está diretamente ligada ao movimento pós-modernista, traço este presente em muitos de seus escritos. Tal característica foi fruto de suas maiores influências literárias, já mencionadas, sobretudo Urtecho, seu mentor literário (Cardenal, 2005, p. 142 *apud* Brandão, 2014, p. 88). Urtecho, no seu tempo de estudo na Califórnia, esteve em contato com a escrita do poema modernista e, por sua vez, influenciou Cardenal.

De modo geral, a obra de Cardenal busca não apenas o rigor estilístico numa visão meramente artística, mas, ao contrário, também aponta para uma profunda expressão de sua identidade cultural e das adversidades de suas experiências pessoais. Assim, sua poesia reflete as complexidades da época em que viveu, ao passo que dialogava com os anseios e as lutas do seu entorno. O papel de Cardenal como sacerdote católico, iniciado após seus estudos na Universidade Nacional Autônoma do México, foi permeado por desafios e divergências

ideológicas. Estes desafios culminaram em sua saída da ordem dos trapistas²⁵, mas, ao mesmo tempo, marcaram o início de sua jornada como uma voz independente, livre para abraçar suas crenças e compromissos de maneira autêntica. Por isso, ele manteve ativo o compromisso com a Revolução Sandinista, um capítulo crucial na história nicaraguense. Sua posterior nomeação como Ministro da Cultura, no governo sandinista, destaca a interseção única entre suas paixões artísticas e sua dedicação à transformação política e social.

No conjunto da sua vasta obra literária, os *Salmos*²⁶ se destacam porque “os críticos apontaram corretamente as conexões entre os salmos do Antigo Testamento e os salmos Cardenais em relação aos sofrimentos da sociedade contemporânea (Bihler, 2010; Chen Sham, 2007; Borgeson, 1984; Daly de Troconis, 1982; Dapaz Strout, 1975)²⁷” (Rivera, 2018, p. 79, tradução nossa). Embora Cardenal tenha escrito estes versos enquanto a Nicarágua se encontrava sob a ditadura de Somoza, *Salmos* está integrado, segundo Rivera (2018), a um contexto mais amplo do que aquele no qual se encontrava a Nicarágua ou a América Central. Segundo ele, “Salmos contém uma crítica inexorável às cinco décadas do século XX onde, apesar do progresso científico, a sociedade embarcou na barbárie das guerras mundiais e da Guerra Fria” (Rivera, 2018, p. 79).

O trabalho de Cardenal o projetou na Nicarágua, tornando-o um importante nome dentro do cenário político. Para além dos limites geográficos do seu país, ele também teve reconhecimento internacional, razão pela qual recebeu o Prêmio da Paz do Comércio Livreiro Alemão, em 1980. No entanto, esse reconhecimento não veio sem sua cota de controvérsias. As posições políticas de Cardenal, a despeito da sua orientação progressista, foram alvo de críticas tanto em sua terra natal quanto em uma escala global, sublinhando a complexidade de sua influência e o impacto de suas escolhas políticas.

Na Bíblia, o salmo 5 pode ser dividido em três partes, isto é, o clamor por intervenção divina (Salmo 5:1-3), a grandeza da justiça e da misericórdia de Deus (Salmo 5:4-7) e a

²⁵ Os trapistas são membros de uma ordem monástica católica conhecida como Ordem Cisterciense da Estrita Observância, cuja abreviação em latim é OCSO. Eles são uma ramificação da Ordem Cisterciense, que foi fundada no final do século XI como uma reforma da Ordem Beneditina. A palavra “trapista” vem de “La Trappe”, que é o nome de uma abadia na Normandia, França, onde ocorreu uma reforma na Ordem Cisterciense no século XVII, levando à criação da Ordem Cisterciense da Estrita Observância. Para saber mais: Ordem Cisterciense da Estrita Observância <http://www.ocso.org/>.

²⁶ Os salmos, dentro da tradição cristã e do contexto pré-messiânico, em suma, revelavam as canções/orações do povo a Deus, por conta dos sofrimentos advindos da dominação por diversos povos. A canção orada (salmo) em vários momentos da narrativa bíblica se apresenta enquanto súplica, pedido ou até mesmo inquirição do Deus eterno.

²⁷ En el caso de Salmos, la crítica ha señalado acertadamente las conexiones entre los salmos del Antiguo Testamento y los salmos de Cardenal en relación con los sufrimientos de la sociedad contemporánea (Bihler, 2010; Chen Sham, 2007; Borgeson, 1984; Daly de Troconis, 1982; Dapaz Strout, 1975).

diferença entre os perversos e os servos de Deus (Salmo 5:8-12). De acordo com a Biblioteca Bíblica (2023),

O salmo é direcionado a Deus e identifica o salmista com a causa e a justiça de Deus (vv. 1-3, 7-8, 11-12). A atividade e o destino dos inimigos são descritos (vv. 4-6, 9-10). Como os Salmos 3 e 4, esse pedido de ajuda ilustra que a justiça não se impõe (v. 8). O Salmo 5, um lamento individual e uma canção de oração, soa como uma declaração de inocência no uso da linguagem da acusação, eu defendo o meu caso (v. 3) e Os orgulhosos não estarão diante de seus olhos (v. 5). Os acusadores falam falsidade. O poder da mentira ameaça a vida dos fiéis. Com profunda emoção, o salmista apela a Deus para pronunciar um veredicto de “culpado” sobre seus inimigos. O salmo termina com a confiança de que o Senhor é protetor do justo. Como um lamento, o Salmo 5 contém os elementos usuais de petição, reclamação, referência a inimigos e declaração de esperança. O cabeçalho associa esse salmo a Davi e sugere um cenário musical para as flautas (Biblioteca Bíblica, 2023).

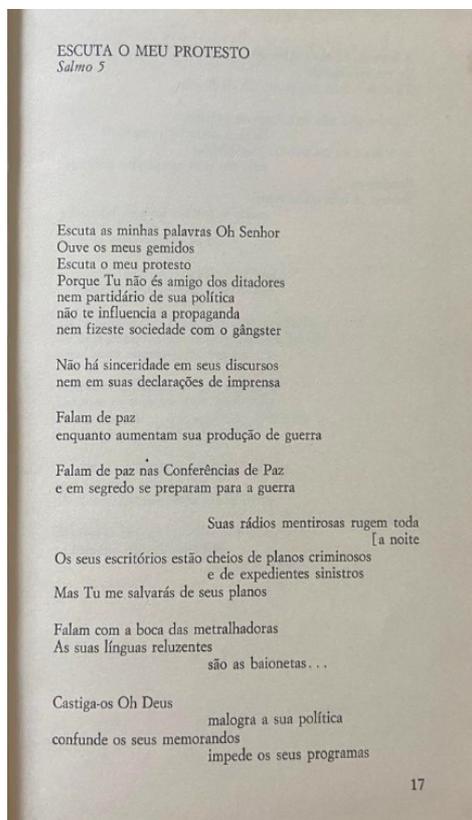
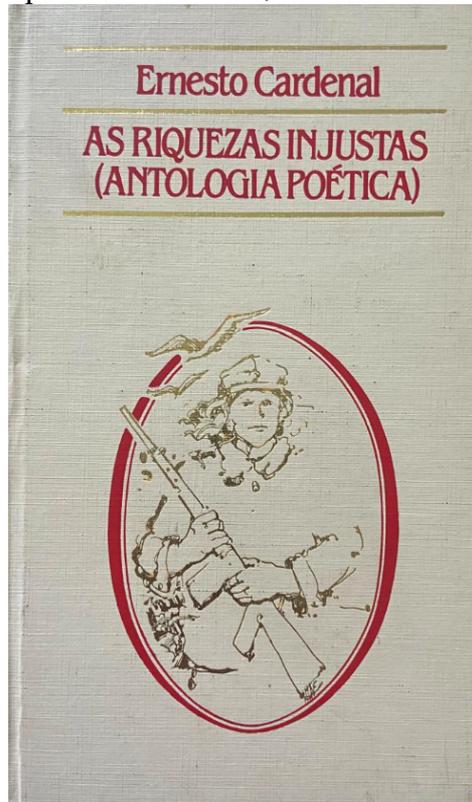
O *Salmo 5 – Escuta meu protesto* integra a coletânea *As riquezas da injustiça*, uma antologia poética, lançada em 1979, de Ernesto Cardenal. O livro, prefaciado por Dom Pedro Casaldáliga²⁸, é repleto de poemas que criticam a injustiça social e a opressão, utilizados como instrumento de denúncia contra a exploração e a desigualdade. Cardenal também faz uso de imagens religiosas, incorporando temas bíblicos e cristãos para evidenciar as disparidades econômicas e sociais. A linguagem utilizada é direta e coloquial, adotando uma estrutura acessível e que facilita a compreensão das suas críticas.²⁹

Outra característica importante é que o poeta integra elementos do cotidiano e referências históricas, atribuindo um caráter documental à sua poesia. Dentre esses poemas está inserido *Salmo 5 – Escuta meu protesto*. É pertinente apontar, ainda, a forma como o poema está estruturado, isto é, com versos centralizados no meio da coluna, traço presente nos poemas do movimento concretista e que também identificaremos adiante, quando da análise do poema de W. J. Solha (Figura 6).

²⁸ Dom Pedro Casaldáliga (1928–2020) foi um bispo católico espanhol naturalizado brasileiro, conhecido por seu compromisso com a Teologia da Libertação e a defesa dos direitos dos povos indígenas e das populações marginalizadas. Atuou como bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia, no Mato Grosso, a partir de 1971, dedicando-se à luta contra a concentração de terras e à opressão de trabalhadores rurais e indígenas na Amazônia. Durante a ditadura militar no Brasil, enfrentou a repressão por sua defesa dos direitos humanos. Autor de diversas obras, incluindo poesias e escritos teológicos, Casaldáliga articulava-se entre uma visão de uma Igreja engajada e a justiça social, sendo uma figura central no movimento por igualdade social e política na América Latina. (Casaldáliga, 1978).

²⁹ O *Salmo 7 – Livra-me Senhor*, também inserido na mesma antologia, tem temática similar: Livra-me Senhor / Da SS da NKVD da FBI da GN / da raiva de seus juizes e suas tropas / Tu és Aquele que julgas as grandes potências / Tu és o juiz que julga os Ministros de Justiça / e as Cortes Supremas de Justiça / Defende-me Senhor do processo falso! / Defende os exilados e os deportados / os acusados de espionagem e de sabotagem / condenados a trabalhos forçados / As armas do Senhor são mais terríveis / que as armas nucleares! Os que expurgam serão expurgados / Mas eu te louvarei porque és justo / te louvarei nos meus salmos / nos meus poemas (Carvalho Neto, 1982, p. 19).

Figura 6: Capa do livro *Salmos*, de Ernesto Cardenal, e *Salmo 5*.



Fonte: Carvalho Neto (1982).

A comparação entre o salmo bíblico, o poema de Ernesto Cardenal e a tradução para o português feita por Paulo de Carvalho Neto, intitulada *Escuta o meu protesto – Salmo 5* e utilizada por J. A. Kaplan em sua referida composição, evidencia aspectos importantes para a análise. Por um lado, identificamos paralelos entre os dois textos por meio de citações, referências ou paralelismos temáticos, que inserem elementos conhecidos em novos contextos, que, ao serem incorporados, alteram seu significado original, criando possibilidades de interação discursiva.

Tabela 3: Comparação intertextual entre o salmo bíblico, o de Cardenal e a tradução de Paulo de C. Neto.

| Salmo 5 Bíblia Católica em Espanhol | Salmo V Ernesto Cardenal | Escuta meu protesto - Salmo 5 Tradução de Paulo de C. Neto |
|---|--|--|
| Señor, escucha mis palabras, y a mi queja pon atención. | Escucha mis palabras oh Señor Oye mis gemidos | Escuta as minhas palavras oh senhor Ouve os meus gemidos |
| Presta oído a mi clamor, ¡oh mi rey y mi Dios! Pues a ti te imploro, Señor. | Escucha mi protesta | Escuta o meu protesto |
| Desde la mañana oyes mi voz. Desde la mañana te hago promesas y me quedo a la espera. | | |
| Tú no eres un Dios al que le gusta la maldad, ni el malvado tiene en ti acogida. | Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores ni partidario de su política ni te influencia la propaganda ni estás en sociedad con el gángster. | Porque tu não és amigo dos ditadores Nem partidário de sua política Não te influencia a propaganda Nem fizeste sociedade com o gangster |
| Los insensatos no aguantan tu mirada, detestas a los que obran la maldad. | | |
| A los que hablan mentiras los destruyes: Odia el Señor a violentos y embusteros. | | |
| Pero yo por tu inmensa bondad puedo entrar en tu casa; frente a tu santo templo me prosterno con toda reverencia. | | |
| Señor, tú que eres justo, guíame: Frente a los que me espían abre ante mí un camino llano. | | |

| Salmo 5 Bíblia Católica em Espanhol | Salmo V Ernesto Cardenal | Escuta meu protesto - Salmo 5 Tradução de Paulo de C. Neto |
|--|---|--|
| Pues nada de sincero hay en su boca y sólo crímenes hay en su interior. Para halagar tienen buena lengua, mas su garganta se abre para tragar. | No existe sinceridad en sus discursos ni en sus declaraciones de prensa Hablan de paz en sus discursos mientras aumentan su producción de guerra Hablan de paz en las Conferencias de Paz y en secreto se preparan para la guerra Sus radios mentirosos rugen toda la noche Sus escritorios están llenos de planes criminales y expedientes siniestros Pero tú me salvarás de sus planes Hablan con la boca de las ametralladoras sus lenguas relucientes son las bayonetas... | Não há sinceridade em seus discursos nem em suas declarações de imprensa Falam de paz Enquanto aumentam sua produção de guerra Falam de paz nas conferências de paz E em segredo se preparam para a guerra. Suas rádios mentirosas rugem toda a noite Os seus escritórios estão cheios de planos criminosos E de expedientes sinistros Mas tu me salvarás de seus planos Falam com a boca das metralhadoras As suas línguas reluzentes São as baionetas... |
| Castígalos, oh Dios, como culpables, haz que fracasen sus intrigas; échalos por sus crímenes sin cuento, ya que contra ti se han rebelado. | Castígalos oh Dios malogra su política confunde sus memorándums impide sus programas A la hora de la Sirena de Alarma tú estarás conmigo tú serás mi refugio el día de la Bomba | Castiga-os oh Deus Malogra a sua política Confunde os seus memorandos Impede os seus programas À hora do sinal do alarme Tu estarás comigo Tu serás o meu refúgio no dia da bomba |
| Que se alegren cuantos a ti se acogen, que estén de fiesta los que tú proteges, y te celebren los que aman tu nombre. | Al que no cree en la mentira de sus anuncios comerciales ni en sus campañas publicitarias, ni en sus campañas políticas tú lo bendices | Àqueles que não acreditem na mentira De seus anúncios comerciais Nem em suas campanhas publicitárias Nem em suas campanhas políticas Tu os bendize |
| Pues tú, Señor, bendices al justo y como un escudo lo cubre tu favor. | lo rodeas con tu amor como con tanques blindados. | Protege-os com o teu amor Como se fossem tanques blindados. |

Fonte: Disponível em: <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Latinoamericana-1995/salmos-5> e <https://ciudadseva.com/texto/salmo-05-cardenal/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Em contraste, numa perspectiva interdiscursiva, na qual uma rede mais ampla de discursos sociais, culturais e históricos permeiam a produção de um texto, constatamos que há uma incorporação da dinâmica das vozes e das ideologias que se intercalam na comunicação. E isso será observado também posteriormente, quando abordarmos a estrutura musical. No caso em tela, a analogia entre os dois enunciados evidencia o diálogo entre tradição e ruptura, pois,

de um lado, o Salmo de Davi expressa uma súplica por orientação e justiça, clamando a Deus para que ouça suas palavras e intervenha em meio à corrupção, busca que é fundamentada na fé, na retidão divina e na necessidade de discernir entre justos e ímpios.

Por outro lado, o *Salmo 5*, de Ernesto Cardenal, inserido em um contexto de crítica social e política e de opressão na América Latina, transforma essa estrutura de súplica em uma reflexão sobre a realidade contemporânea, incluindo a luta coletiva dos povos marginalizados. Cardenal invoca a presença divina, mas em vez de um clamor individual, enfatiza a solidariedade com os marginalizados. Sua voz é profética e alinha-se ideologicamente à Teologia da Libertação.³⁰

Essa observação se deve ao fato de que a Teologia da Libertação se fundamenta na ideia de que a fé deve ser uma força ativa na luta contra a opressão. Assim como Cardenal, os teólogos da libertação enfatizam a necessidade de compreender o evangelho à luz das experiências dos pobres e dos oprimidos, o que encontra ressonância no *Salmo 5* de Cardenal, que clama por um Deus que se posiciona ao lado dos injustiçados. Em linhas gerais, sua arte, assim como a de J. A. Kaplan estava a serviço do povo, pois sua abordagem é uma resposta direta aos desafios enfrentados por sua sociedade e é marcada por um entrelaçamento da fé com a ação social.

Portanto, enquanto o intertexto é uma camada mais restrita de influência textual, o interdiscurso envolve um entendimento mais abrangente das práticas discursivas que moldam a interpretação e a produção de sentidos. Essa diferença é fundamental para a análise crítica de textos, pois permite que se considere não apenas a intertextualidade, mas também as estruturas de poder e os contextos sociais que informam a prática discursiva, porque como observam Charaudeau e Maingueneau (2012, p. 286), “todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso. Esse último está para o *discurso* como o intertexto está para o *texto*.”

Nessa perspectiva, a intertextualidade que identificamos no *Salmo 5*, de Ernesto Cardenal, reforça, portanto, a existência de uma interação discursiva, porque,

Em sua essência, a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o produto das inter-relações do falante com o ouvinte. Toda palavra serve de expressão ao “um” em relação ao “outro”. Na palavra, eu dou forma a mim mesmo,

³⁰ A Teologia da Libertação emergiu na América Latina nos anos 1960 e 1970, como proposta de integrar a fé cristã com uma crítica das condições sociais, econômicas e políticas enfrentadas pelos pobres. O movimento defende que a Igreja deve atuar na promoção da justiça social e lutar contra a opressão, com a “opção preferencial pelos pobres” como princípio central. Gustavo Gutiérrez, em sua obra *Teología de la Liberación* (1971), é um dos principais expoentes, argumentando que a libertação dos pobres é essencial ao cristianismo. No Brasil, Leonardo Boff também se destacou, enfrentando críticas do Vaticano por suas ideias. Jon Sobrino, influenciado pelo arcebispo Óscar Romero, desenvolveu uma cristologia voltada à justiça social. O movimento enfrentou críticas internas na Igreja, devido à sua associação com o marxismo, mas permanece influente na teologia social (Gutiérrez, 1971).

do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (Volóchinov, 2021, p. 205).

Assim, ao transcender as linhas fronteiriças de sua vocação como poeta, sacerdote e ativista, Cardenal deixou um legado verdadeiramente multifacetado. Sua contribuição para a cultura e a política nicaraguenses não só enriqueceu o panorama artístico, mas também desafiou as normas estabelecidas, destacando a interseção intrincada e profunda entre literatura, religião, política e compromisso social e sua vida e obra persistem como um campo fértil para estudo e reflexão. Originalmente escrito em 1967, o *Salmo 5* é ainda tão atual quanto há mais de cinquenta anos.

3.4.2 *Salmo V*: aspectos musicais

O *Salmo V*, para coro misto *a cappella* (SCTB) e recitante, foi composto em 1981, no período de 28 de março a 4 de abril, na cidade de Santa Maria-RS³¹. A peça tem 78 compassos³², que podem ser distribuídos em cinco seções: A, B, A', B' e A'', conforme apresentado na Tabela 4.

Tabela 4: Estrutura de *Salmo V* com suas respectivas indicações metronômicas.

| Trecho da obra | A [01-20] | B [21-33] | A' [34-62] | B' [63-67] | A'' [68-78] |
|----------------|--|---|--|---|--|
| Região Modal | Mi Frígio Dórico | Si Maior Escala de Tons Inteiros | Mi Lídio Dórico | Mi Lídio Dórico | Mi Lídio Dórico |
| (bpm) |  = 58 |  = 132 |  = 58 |  = 116 |  = 58 |

Fonte: Edição do pesquisador.

A tessitura dos naipes é apresentada a seguir (Figura 7).

³¹ J. A. Kaplan foi para Santa Maria-RS acompanhando sua esposa, Márcia, que iniciara o mestrado em Educação na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Na mesma instituição, o compositor lecionou a matéria Análise Harmônica e fez importantes conexões musicais durante a estadia na cidade.

³² Para fins de contagem dos compassos, consideramos as seções nas quais o recitante atua como apenas um compasso, conforme indicado pelo autor no manuscrito que usamos para a nossa pesquisa.

Figura 7: Tessitura dos naipes em *Salmo V*.

Fonte: Edição do pesquisador.

A seção A' [1-20] começa com uma introdução em andamento lento (mínima = 58-66 bpm) e dinâmica *forte*. Mi é o centro em torno do qual o compositor cria ambiências harmônicas utilizando diferentes modos (Frígio-Dórico). À semelhança do que ocorre na abertura do *Rei Encantado* e de *(Em) Cantando Salmo*, J. A. Kaplan emprega o uníssono e a textura homorrítmica para enunciar os primeiros versos do poema e estabelecer, assim, o caráter solene da obra. O gesto melódico é igualmente ascendente, isto é, uma quinta justa, que reitera o sentido da oração: “Escuta as minhas palavras oh Senhor”. Destaca-se, nesse contexto, o acorde de Mi Maior sobre a palavra “Senhor”, no compasso 4, e o complexo sonoro do compasso 6, que ressalta os múltiplos sentidos da palavra “gemidos” (Figura 8).

Figura 8: *Salmo V*, abertura.
"ESCUTA MEU PROTESTO"

Score

-Salmo 5- Música: José Alberto Kaplan
Texto: Ernesto Cardenal

$\text{♩} = 58-66$

Soprano
Es - cu - ta es - cu - ta'as mi - nhas pa - la - vras oh Se - nhor

Alto
Es - cu - ta es - cu - ta'as mi - nhas pa - la - vras oh Se - nhor

Tenor
Es - cu - ta es - cu - ta'as mi - nhas pa - la - vras oh Se - nhor

Baritone
Es - cu - ta es - cu - ta'as mi - nhas pa - la - vras oh Se - nhor

S
ou - ve'os meus ge - mi - dos es - cu - ta'o meu pro - tes - to Por - que

A
ou - ve'os meus ge - mi - dos es - cu - ta'o meu pro - tes - to Por - que

T
ou - ve'os meus ge - mi - dos es - cu - ta'o meu pro - tes - to

B
ou - ve'os meus ge - mi - dos es - cu - ta'o meu pro - tes - to

Fonte: Edição do pesquisador.

No compasso nove, soprano e contralto, em dueto, cantam *mezzo-forte* e apresentam o texto “porque tu não és amigo dos ditadores / nem partidário de sua política”, enquanto tenores e baixos complementam a ideia com os versos “não te influencia a propaganda / nem fizeste sociedade com gangster”. Concluindo a seção, há a primeira intervenção do recitante, que, enquanto o coro sustenta um acorde de Mi Maior, diz os seguintes versos: “Não há sinceridade em seus discursos / nem em suas declarações de imprensa / Falam de paz nas conferências de paz / Enquanto aumentam sua produção de guerra”. Tal como nas outras obras da *Trilogia*, o recitante pontua diferentes passagens do *Salmo*, um elemento estrutural recorrente, que pode ser caracterizado como um traço estilístico composicional de J. A. Kaplan (Figura 9).

Figura 9: *Salmo V*, primeira entrada do Recitante.

*Recitante: Não há sinceridade em seus discursos
nem em suas declarações de imprensa
Falam de paz nas conferências de paz
Enquanto aumentam sua produção de guerra*

The musical score for Figure 9 consists of four staves labeled S, A, T, and B. The Soprano staff (S) begins with a rehearsal mark '20' and a 'B.C.' symbol. It features a melodic line with lyrics 'Fa - lam de' and a metronomic marking of 132. The Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) staves also begin with a 'B.C.' symbol. The Alto and Tenor staves have lyrics 'Fa - lam de' and the Bass staff has lyrics 'Fa - lam de Paz'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Edição do pesquisador.

Após a declamação do recitante, que em certa medida amplia a expressividade da passagem, potencializando os seus elementos narrativos e dramáticos, a obra segue para a seção B [21-33]. Nesta etapa, além da nova indicação metronômica (semínima = 132 bpm), há maior uso de polifonia, bem como uma clara mudança no padrão rítmico e no caráter. Esse trecho está em Mi Lídio e tem pequenos pontos de imitação (Figura 10).

Figura 10: *Salmo V*, movimentação harmônica e textural.

20

S (B.C.) Fa-lam de Paz Fa-lam de

A (B.C.) Fa-lam de paz Fa-lam de

T (B.C.) Fa-lam de paz Fa-lam de

B (B.C.) Fa-lam de Paz Fa-lam de

Fonte: Edição do pesquisador.

Gradualmente, torna-se tenso, porque o compositor usa a nota Mi como tônica da escala de tons inteiros que é a base harmônica sobre a qual o soprano entoia um pequeno trecho da tradicional canção infantil *Marcha, soldado*, que está escrita em Lá bemol maior. Esse conflito harmônico parece ser um reflexo da contradição criada por aqueles que promovem a concórdia preparando-se para os campos de batalha. O trecho é vívido e bem articulado, contrastando com a seção precedente, gerando mais interesse para a narrativa (Figura 11).

Figura 11: *Salmo V*, compasso 25-28 com *Marcha soldado*.

25

S Paz Mar-cha sol-da-do fa-lam de paz fa-lam de paz fa-lam de

A Paz Sol-da - do mar - cha fa-lam de paz fa-lam de paz fa-lam de

T Sol-da - do mar - cha fa-lam de paz fa-lam de paz fa-lam de

B Fa-lam de Paz Sol-da - do mar - cha fa-lam de paz fa-lam de paz fa-lam de

Fonte: Edição do pesquisador.

É importante observar, todavia, que existe uma outra versão do *Salmo V* que não contém *Marcha, soldado*. Como já citado, os dois documentos foram produzidos na mesma época. É

A seção A' [34-62] é a mais longa de toda a obra. Aqui, o compositor reapresenta elementos de forma variada, tanto do ponto de vista rítmico quanto melódico e harmônico. Nesta seção, o recitante atua em dois momentos e, diferentemente daquilo que ocorre em outros trechos, após a sua intervenção não há alteração de caráter e/ou andamento. Dessa forma, a opção do compositor parece ter sido a de utilizar o recitante como comentarista, alguém que reflete sobre o que foi cantado pelo coro: “Mas tu me salvarás de seus planos sinistros [...] castiga-os oh, Deus / Malogra a sua política / confunde seus memorandos / Impede seus programas / À hora do sinal de alarme / Tu estarás comigo / Tu serás meu refúgio / No dia da bomba” (Figura 14).

Figura 14: *Salmo V*, final da Parte A.

The musical score for Salmo V, final da Parte A, is presented in four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baixo (B). The score begins at measure 57 with a tempo marking of *rit.* and a metronome marking of $\text{♩} = 69-72$. The lyrics are: "fú - gio No di - a da bom - ba no di - a da bom - ba no di - a da bom - ba no". The score features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a change in time signature from 3/4 to 3/8. The lyrics are: "fú - gio No di - a da bom - ba no di - a da bom - ba no di - a da bom - ba no".

Fonte: Edição do pesquisador.

Na seção B' [63-67], observa-se a recorrência do estilo responsorial, sobretudo no diálogo entre o recitante e o coro: “Àqueles que não acreditam na mentira / De seus anúncios comerciais (Protege-os Senhor) / Nem em suas campanhas publicitárias / (Protege-os senhor) Nem em suas campanhas políticas / Tu os bendize / Protege-os com o teu amor / Como se fossem tanques blindados. Amém” (Figura 15)

Figura 15: Trecho em que coro responde às falas do recitante.

Recitante: *Àqueles que não acreditam na mentira de seus anúncios comerciais* (♩ = 116)

Recitante: *Nem em suas campanhas publicitárias*

S
— pro - te - ge - os Se - nhor pro - te - ge - os Se -

A
— pro - te - ge - os Se - nhor pro - te - ge - os Se -

T
— pro - te - ge - os Se - nhor pro - te - ge - os Se -

B
— pro - te - ge - os Se - nhor pro - te - ge - os Se -

Fonte: Edição do pesquisador.

A obra encerra com a sessão A'' [68-78], com caráter calmo, em movimento homorrítmico, numa região vocal cômoda. Uma cadência plagal fecha o ciclo (Amém) (Figura 16). Por fim, os dois últimos compassos [77-78] apresentam uma cadência plagal em movimento homorrítmico, que ratifica a certeza da proteção de Deus frente às adversidades vivenciadas pelo eu lírico (Figura 16).

Figura 16: Trecho final da obra.

S
Ah
tan - ques blin - da - dos A - mem

A
— ta - ques blin - da - dos A - mem

T
— ta - ques blin - da - dos A - mem

B
— ta - ques blin - da - dos A - mem

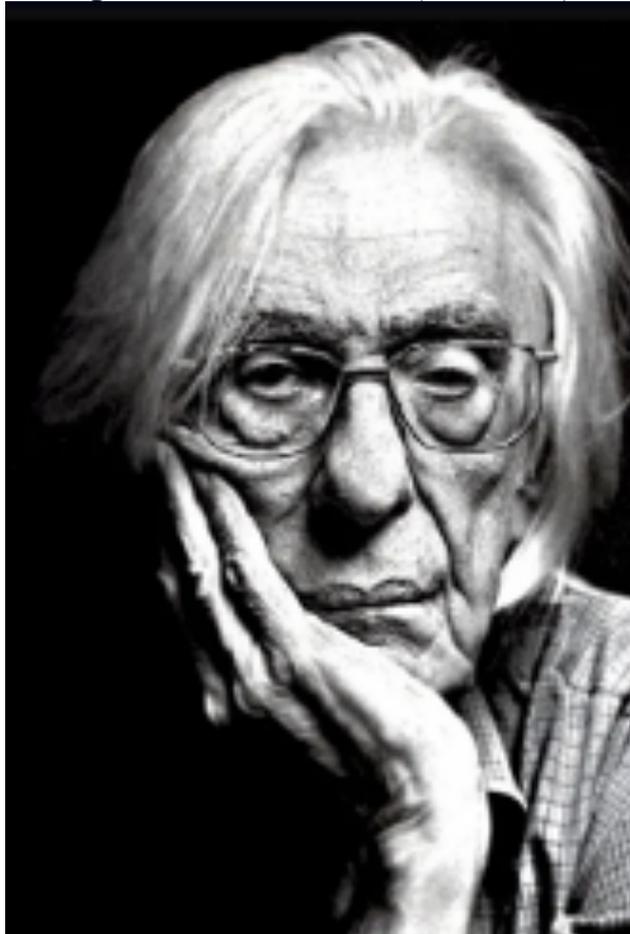
Fonte: Edição do pesquisador.

3.4.3 *O Rei encantado*: aspectos textuais

José Ribamar Ferreira, também conhecido como Ferreira Gullar, nasceu em São Luís-MA, em setembro de 1930. Quarto filho do casal Alzira Ribeiro Goulart e Newton Ferreira, Ferreira Gullar descobriu a paixão pela poesia durante a adolescência. Desde então, temas como a sua cidade natal e a infância tornaram-se recorrentes em seus escritos, “remetendo à saudade de todos os acontecimentos que se passaram, às brincadeiras nas ruas, aos jogos de futebol, à mercearia de seu pai, entre outros” (Ferreira, 2017, p. 22).

Ferreira Gullar (Figura 17) é considerado, por muitos críticos literários, um inovador, por conta do seu trabalho poético, que contribuiu para a definição de novas vertentes no campo do concretismo e do neoconcretismo. Apesar de não ter recebido formação sistemática em literatura, aprimorou sua técnica de escrita no Rio de Janeiro, no início da década de 50, tornando-se um nome relevante no cenário nacional.

Figura 17: Ferreira Gullar (1930-2016).



Fonte: Disponível em: <https://cdn.pensador.com/img/authors/fe/rr/ferreira-gullar-2-1.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Para além da inovação nos aspectos técnicos, estéticos e estilísticos, Ferreira Gullar notabilizou-se por conta da sua forma de conceber a arte-literatura, pois, a partir do contato com o pensamento de Karl Marx, ele modificou o propósito da sua poesia, passando a escrever uma literatura engajada, conectada com os problemas enfrentados pela sociedade brasileira e compartilhada por muitos(as) outros(as) artistas e pensadores(as), dentre os quais Dias Gomes, para quem “toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. (Gomes 1968, p. 10 *apud* Ferreira, 2017 p. 47). Nesse sentido, a produção de Ferreira Gullar

[...] não se vincula ao tempo moderno, não sendo escrita para a posteridade, procura atingir o seu objetivo do tempo presente. Esta literatura pode ser caracterizada pela urgência e pela vontade de participação, pois questiona a ideia de literatura em geral, contestando as representações evidenciadas. Isso deixa evidente a intenção do poeta neste momento: explanar o que estava acontecendo na sociedade a partir do poema, assim como no teatro em que as peças que são influenciadas por Bertolt Brecht têm um caráter social. Neste momento, Gullar quer chamar a atenção da população, de forma poética, pela sua escrita (Ferreira, 2017, p. 40-41).

Naqueles “anos de chumbo”, o Brasil viu ser lançado o *Pasquim*, um jornal com sede no Rio de Janeiro, editado entre 1969 e 1991, e que tinha como colaboradores Millôr, Jaguar, Ziraldo, Sérgio Cabral, Fortuna, Chico Buarque de Hollanda e Ferreira Gullar, que assinava seus textos sob o pseudônimo de Frederico Marques. Por causa da linha editorial, o jornal se propagou muito rapidamente, chamando a atenção dos militares que, em novembro de 1970, invadiram a sede da empresa e prenderam seus redatores (Ferreira, 2017, p. 51). Reconhecido pelo diálogo entre o cenário da contracultura da década de 1960 e por seu papel de oposição ao militar, *O Pasquim*, de uma tiragem inicial de 20 mil exemplares, atingiu a marca de mais de 200 mil em seu auge, em meados dos anos 1970, se tornando um dos maiores no mercado editorial nacional. A princípio apresentava uma publicação comportamental com assuntos diversos. Porém, com o passar do tempo e da instauração da ditadura, *O Pasquim* foi se tornando mais politizado, à medida que aumentava a repressão por parte dos militares, principalmente após a promulgação do repressivo ato AI-5. O *Pasquim* passou a ser parte das ferramentas de protesto e parte das manifestações em função da indignação social brasileira. (Lima, 2008)

O texto *O Rei Encantado* e outros com caráter entre o lírico e o social foram publicados nesse importante veículo de comunicação. A publicação original é apresentada a seguir (Figura 18).

Figura 18: Publicação original no Pasquim. 25/09/1980 ed. 586.



Fonte: Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=21685>. Acesso em: 27 nov. 2024.

O poema de Ferreira Gullar trata de um rei encantado, uma clara “manifestação do messianismo, ou do mito da espera de um messias ou salvador. O *sebastianismo*, que se inclui entre essas crenças” (Hermann, 1998), chegou ao Brasil pelas mãos dos portugueses, sendo registrado em várias épocas e locais, relacionando-se principalmente ao culto a El-Rei Dom

Sebastião, que não teria morrido na guerra contra os mouros, no Marrocos, mas, ao contrário, teria se encantado³³. Fundamentalmente,

[...] os *sebastianistas* seriam aqueles que acreditavam no “regresso” de D. Sebastião (o monarca português, 16º da dinastia de Avis, nascido em 1554 e que morreria/desapareceria na batalha de Alcácer Quibir, em 1578) e o *sebastianismo*, enquanto um conceito amplo e complexo, que se volta de um elemento basilar: a componente mítica e messiânica da história portuguesa que foram sendo reapropriadas e atualizadas no Brasil (Andrade, 2014, p. 2).

O sebastianismo, uma narrativa que cultua a volta do rei desaparecido, persiste em parte devido à ausência do corpo do monarca. Nessa construção semântica, pode-se vislumbrar uma ligação simbólica com os encantados – os indivíduos desaparecidos que se tornam lendários. Essa conexão pode ser reinterpretada à luz dos desaparecimentos políticos, especialmente durante períodos de regimes autoritários. Na época da ditadura, no Brasil, muitos indivíduos foram vítimas de desaparecimentos forçados, e à referência aos encantados, ou seja, àqueles que nunca mais foram encontrados, pode ser interpretada como uma crítica à violência política que causou tantas perdas irreparáveis. Assim, a ideia de esperar pelo retorno de algo ou alguém ausente, como no sebastianismo, pode ser entendida como uma manifestação da persistência da memória coletiva diante das injustiças históricas e como uma forma de resistência contra o esquecimento e a opressão.

Apesar de o sebastianismo apresentar-se de diversas formas em nosso país, foge ao escopo da presente pesquisa o aprofundamento sobre tal tema. Interessa-nos, todavia, compreendê-lo no contexto do poema em estudo, cientes de que a difusão e a propagação de tal mito ocorreu ainda durante o período colonial brasileiro, sobretudo na região onde está o estado do Maranhão. Localizado entre a Região Amazônica e o Nordeste brasileiro, o Estado permaneceu, por um tempo considerável, “isolado do restante do Brasil e, no período colonial, constituiu por mais de uma vez uma província separada do restante do país.” (Ferretti, 2013, p. 262). Sobre a presença do sebastianismo no Maranhão, Hermann (2008) diz que, em sua pesquisa sobre os sebastianismos luso-brasileiros, ele

[...] encontrou, no caso maranhense, diversas inovações e especificidades que, de forma clara, agrega elementos da religiosidade africana e ameríndia, conformando, talvez, a versão mais genuinamente “brasileira” da crença sebastianista, na medida em que parece fundir e

³³ Maués (1977, p. 40-41 *apud* Ferretti, 2013, p. 262) comenta sobre a terminologia encantado: “Há certo número de pessoas que não morrem e, ao invés disso, se tornam encantados. Dizem que essas pessoas são levadas, muitas vezes ainda crianças, para o encanto (local de morada dos encantados), por certos encantados que se agradam delas, como as Mães d’Água. Assim, se uma criança desaparece num rio e seu corpo não for mais encontrado, dir-se-á que aquela criança foi para o encanto.” Como alguém que não faz mais parte desse plano terreno, mas abraçou a realidade divina, transcendental e/ou espiritual, da realidade metafísica.

reelaborar aspectos importantes das três matrizes “originais” de nossa formação cultural (Hermann, 2008, p. 40 *apud* Ferreti 2013, p. 264).

O texto de Ferreira Gullar combina, assim, todos esses elementos, ao tratar do mítico e do real pela perspectiva da visão popular. Como escritor, em sua obra ele incorpora a diversidade cultural do Maranhão, criando uma representação poética que reflete comunalidades e especificidades daquela área geopolítica, incluindo a presença do sebastianismo.

3.4.4 *O Rei encantado*: aspectos musicais

O Rei encantado foi originalmente composta para coro, flauta e percussão (SATB) e está disposta em 100 compassos, organizados numa estrutura de ABA' e Coda, que, por finalidades de análise, organizamos em cinco seções (Tabela 5).

Tabela 5: Seções da obra *O Rei encantado* com seus respectivos andamentos.

| Trecho | Introdução [01-10] | A [15-41] | B [42-59] | A' [60-72] | Coda [73-100] |
|--------|--|---|---|---|--|
| Região | Mi Lídio/ Dórico | Mi Lídio/ Mixolídio | Lá Mixolídio | Mi Lídio/ Mixolídio | Mi Lídio/ Mixolídio |
| (bpm) |  = 72 |  = 116 |  = 112-116 |  = 69-72 |  = 80 |

Fonte: Arquivo do pesquisador.

É importante notar ainda que, em julho de 1986, J. A. Kaplan finalizou a segunda versão da peça *O Rei Encantado*, desta vez para coro misto *a cappella*, obra premiada no Concurso Nacional de Composição para Canto Coral, promovido pela Universidade Federal do Maranhão, em São Luís-MA, conforme podemos observar nas primeiras páginas da partitura editada por J. A. Kaplan (Figura 19).

Figura 19: Capa e primeira página das duas versões da obra *O Rei encantado*.

The image displays two sets of handwritten musical scores for the work "O Rei Encantado" by José Alberto Kaplan. The top row shows the cover and the first page of the first version. The bottom row shows the cover and the first page of the second version.

Top Left (Cover):
JOSE ALBERTO KAPLAN
"O REI ENCANTADO"
PARA CÔRO MISTO, FLAUTA E PERCUSSÃO
TEXTO: FERREIRA GULLAR
SANTA MARIA, DEZEMBRO 1980 (R.S.)

Top Right (Musical Score):
"O REI ENCANTADO"
TEXTO: FERREIRA GULLAR MÚSICA: JOSÉ ALBERTO KAPLAN (1980)
1-32
FLAUTA: *mf* LIVREMENTE, EXPRESS.
SOPRANO: *mf*, *marcato*
FLAUTA: *rit.*, *Allegretto*
SOPRANO: *mf*, *Allegretto*
CORO: *mf*, *Allegretto*
TUBA: *f*
BASSO: *f*

Bottom Left (Cover):
JOSE ALBERTO KAPLAN
"O REI ENCANTADO"
- PARA CÔRO MISTO -
(S-C-F-B)
(2ª Versão)
TEXTO: FERREIRA GULLAR
2º LUGAR NO "CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA CANTO CORAL"
PATROCINADO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MARANHÃO
OUTUBRO 1986.
JOÃO PESSOA - JULHO 1986

Bottom Right (Musical Score):
"O REI ENCANTADO"
TEXTO: F. GULLAR
QUASE RECITATIVO *Allegretto*
SOPRANO: *mf*, *Allegretto*
CORO: *mf*, *Allegretto*
TUBA: *f*
BASSO: *f*

Essa mesma versão foi publicada pelo Serviço de Difusão de Partituras e Documentação Musical da Escola de Comunicação e Artes da USP. Posteriormente, em 2011, o Coral da USP, sob a direção de Alberto Cunha, gravou a peça no álbum *Música Coral Brasileira*, cujo áudio/vídeo pode ser acessado no *QR Code/Link* abaixo (Figura 20).

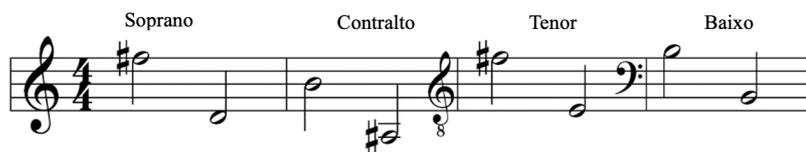
Figura 20: QR Code para a gravação da peça *O Rei Encantado*, de J. A. Kaplan, com o Coralusp-USP.



Fonte: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RlRjO_vCa4w. Acesso em: 27 nov. 2024.

A versão do concurso difere da original em alguns aspectos, como, por exemplo, a inserção do ostinato rítmico da percussão na voz do baixo e a supressão dos compassos 29 ao 33, além da expressiva parte da flauta que acompanha a versão original. As extensões vocais nas duas peças são as mesmas (Figura 21).

Figura 21: *O Rei encantado*, extensões vocais.



Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

A primeira seção é a Introdução [01-10]. Neste trecho, a flauta, que apresenta o material melódico que será utilizado ao longo da peça, dialoga com o soprano, que canta o texto: “Diz a lenda que na Praia / dos lençóis no Maranhão / há um touro negro encantado / e que esse touro é Dom Sebastião”. Com tempo moderato (semínima = 72 bpm) e escrito em compasso binário (2/4) e ternário simples (3/4), esse trecho inicial tem duas indicações de caráter, quais sejam,

Livremente expressivo, para a flauta, e *Narrando*, para o soprano, e tem uma estrutura melódica-harmônica fundamentada sobre a nota Mi (Dórico-Eólio-Lídio) (Figura 22).

Figura 22: Abertura da obra *O Rei encantado*. Início com a flauta e seguida pelos sopranos.

Flute

mf *Livremente, quase Recitando*

Soprano

mf *Narrando*

Diz a len - da que na pra - ia dos len - çois no Ma - ra -

Fonte: Edição do pesquisador.

A seção A' [15-41], com flauta *tacet*, inicia em tempo mais rápido, *Alegremente* (semínima = 116 bpm). Há indicação de que o trecho deve ser cantado bem articulado. Soprano e alto cantam em dueto: “Dizem que, se a noite é feia, / qualquer um pode escutar / o touro correr na areia / até se perder no mar / onde vive num palácio / feito de seda e de ouro”. O diálogo das vozes faz referência a uma embolada, esse processo poético-musical que pode ser caracterizado como uma

[...] melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou constituído numa sucessão lúdica de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopeias, de dicção complicada, agravada pela rapidez do movimento musical (Marcondes, 1998, p. 262)

Sob a perspectiva harmônica, continua em Mi (Dórico-Eólio-Lídio). A seção é interrompida com a fermata do compasso 28 (Figura 23).

Figura 23: *O Rei encantado*, compassos 12-17, mudança abrupta com as alterações nas vozes.

15

S

mf *bem articulado*

Símile

Di - zem que se'a noi - t'ê fe - ia qual - quer um po - d'es - cu -

C

mf

Di - zem que se'a noi - t'ê fe - ia qual - quêr um po - d'es - cu -

23
S
mar on-de vi-ve num pa-lá-cio fei-to de se-da'e de ou-ro

C
mar on-de vi-ve num pa-lá-cio fei-to de se-da'e de ou-ro

19
S
tar o tou-ro cor-rer n'a-re-ia a-té se per-der no

C
tar o tou-ro cor-rer n'a-re-ia a-té se per-der no

Fonte: Edição do pesquisador.

Na sequência, o compositor abre uma janela por meio da qual explora elementos textuais que não estão inseridos no poema original de Ferreira Gullar, criando uma ambiência ainda mais misteriosa, marcada pelos seguintes elementos: 1) estabelecimento de um tempo lento (colcheia = 76) com caráter *pesante*; 2) mudança do registro vocal, transportando para a região médio-grave das vozes de soprano e contralto, que cantam o trocadilho “touro negro, ouro negro, negro touro”; 3) indicação de mudança na dinâmica, inicialmente *forte* e depois *piano*; e 4) a inserção de uma fermata entre os compassos 30 e 31, gerando uma suspensão temporal (Figura 24).

Figura 24: S e C negro ouro compassos 29-33.

$\text{♩} = 76$ *Pesante*

f

Soprano

tou-ro ne-gro ou-ro ne-gro ne-gro ou-ro ne-gro tou-ro

p

Contralto

tou-ro ne-gro ou-ro ne-gro ne-gro ou-ro ne-gro tou-ro

Fonte: Edição do pesquisador.

Para concluir a seção A', o compositor estabelece um novo tempo (semínima = 72) e coloca o tenor em evidência, cantando o texto “Mas todo esse encanto acaba / se alguém enfrentar o touro / e se alguém matar o touro / o touro se transforma em pão”, enquanto a flauta toca uma pequena variação sobre o tema apresentado na introdução. O trecho continua em Mi (Dórico-Eólio) e conclui com todas as vozes cantando *forte* o texto “o touro-ouro se transforma em pão³⁴”, sobre uma sequência que conclui com o acorde de Mi Maior (Figura 25).

Figura 25: Compassos 34-41 Trecho do tenor com a flauta, marcando o encerramento da seção A'.

Mas to - do'es - se'en - can - to'a - ca - ba se'al - guem - en - fren - tar o
 tou - ro e se'al - guem ma - tar o tou - ro o tou - ro se trans - for - ma'em pão!

Fonte: Edição do pesquisador.

Na seção B [42-59], em compasso ternário simples (3/4) e andamento *allegro moderato* (semínima = 112-116), todas as vozes cantam o texto “Nunca mais haverá fome / nas terras do Maranhão. / E voltará a ser o rei / o rei Dom Sebastião”. O trecho está em Lá (Jônico-Lídio-Mixolídio), embora o compositor, para realçar determinadas passagens do texto, expanda o campo harmônico usando um acorde de dominante secundária, entre os compassos 46 e 47, e um acorde de sétima diminuta de tom comum (CT⁰⁷), entre os compassos 54 e 55. Nos dois casos, os recursos são utilizados para conectar duas ideias complementares, tanto do ponto de vista musical, uma vez que os dois acordes podem ser considerados dominantes, quanto na perspectiva textual, já que o primeiro, usado quando se canta o advérbio nunca, reforça o fim de um longo período de fome, e o segundo, enunciado pelo contralto, chama a atenção para o fato de que Dom Sebastião poderá voltar a reinar (Figura 26).

³⁴ O compositor alterou um pequeno trecho do texto original, pois, no texto original, lê-se: “o **ouro** se torna pão”.

Figura 26: *O Rei encantado*, seção B, compassos 42-59, enfatizando a ideia do retorno do rei.

42 $\text{♩} = 112-116$

S *mf* Nun-ca mais ha-ve-rá fo-me nas ter-ras do Ma-ra-nhão nun-ca mais ha-ve-rá fo-me

A Nun - ca mais fo-me nun - ca mais fo - me nun - ca mais fo - me

T *mf* Nun-ca mais ha-ve-rá fo-me nas ter-ras do Ma-ra-nhão nun-ca mais ha-ve-rá fo-me

B *Bem articulado* Pão Pão Pão Pão nas ter-ras do Ma-ra-nhão pão pão Nun - ca

53

S tião e vol-ta-rá'a ser o Rei o Rei Dom Se-bas-ti-ão

A *Destacado* tião e se-rá Rei Vol-ta-rá a ser o Rei Dom Se-bas-ti-ão

T *mf* tião e se-rá Rei Dom Se-bas-ti-ão

B tião e se-rá Rei Dom Se-bas-ti-ão

Fonte: Edição do pesquisador.

Aqui, observamos que J. A. Kaplan, de forma irônica, reflete sobre o rei que voltará para governar novamente o seu povo. Esse fato parece ser consoante ao que expressa o eu lírico, uma vez que a estrutura harmônica é tensa, pois é como se, naquele momento, o compositor, implicitamente, questionasse o mito do sebastianismo. Essa ideia é complementada no verso final, como veremos a seguir.

A seção, A' [60-72], começa com a flauta, tenores e baixos. O andamento é tranquilo (semínima = 69-72 bpm), o mais lento de toda a peça, e é reforçado pela indicação de caráter, *Calmo*. A recorrência a uma atmosfera mais serena, com menos movimentação rítmica e dinâmica suave na flauta, está associada à ideia central do texto. Por certo, são indícios de que o compositor pode ter escolhido o caminho do anticlímax, para potencializar a sua ideia, pois a

mudança de tempo cria contraste, a recorrência ao *piano* fortalece a construção de interesse por parte do ouvinte, à semelhança do orador, que reduz a intensidade da voz para chamar a atenção para algo relevante dentro do discurso, como algo sussurrado, ou dito à meia voz. O texto, nessa passagem, assim diz: “Isso é o que diz a lenda / mas eu digo um pouco mais: / se o povo matar o touro / a encantação se desfaz” (Figura 27).

Figura 27: Seção A', compassos 60-65, tenores e baixos e flauta.

60 $\text{♩} = 69-72$
Calmo
p
Bem articulado
Livremente, quase Recitando
mf
mf
Is - so é'o que diz a len - da mas eu di-go'um pou - co mais se'o po-
Is - so é'o que diz a len - da mas eu di-go'um pou - co mais se'o po-

Fonte: Edição do pesquisador.

O fato é que este *momentum* aponta para a seção seguinte, a Coda [73-100], com andamento levemente mais movido (semínima = 80 bpm) e indicações de caráter *Alegremente* e *Brilhante*. Se, por um lado, no trecho final da seção anterior o compositor escolheu o caminho do anticlímax, nesta ele diz, de forma inequívoca e apoteótica, que o poder e a força do povo, unido e de mãos dadas, pode mudar a realidade circundante: “Não é o Rei mas o povo / que afinal de desencanta; / não é o Rei mas o povo / que liberto se levanta / como seu próprio senhor / – que o povo é o rei encantado / no touro que ele inventou”. Como mencionamos, o mito do sebastianismo é, então, ressignificado à luz do marxismo, que nos mostra que os homens fazem, eles próprios,

[...] sua história, que nenhuma força sobrenatural se dissimulava atrás do processo histórico. A história [o *Messias*, grifo nosso], escrevem os fundadores do marxismo, não fez nada, “não possui riqueza enorme”, não “trava combates”! É pelo contrário o homem, o homem real e vivo que faz tudo isso, possui tudo isso e trava todos os combates; não é a “história” que se serve do homem como meio para realidade – como se ela fosse uma pessoa à parte –, os seus fins próprios; ela não é mais que a actividade do homem na produção de seus objetivos. (Spirkine; Yakhot, 1975, p. 13 *apud* Pereira; Francioli, 2011, p. 95).

Do ponto de vista musical, há variação melódica, rítmica e instrumental. A Coda é diferente de todas as outras seções por causa da presença da percussão e da utilização do registro agudo da flauta, bem como por conta do coro, que canta de forma homorrítmica, um detalhe único em toda a obra e que merece destaque (Figura 28).

Figura 28: *O Rei encantado*, coda, compassos 73-75.

6 "O Rei Encantado"

71 $\text{♩} = 80$
Alegremente 8^{va}-----

Fl. *Brilhante*

At. *f*

S. *f Bem articulado*
Não é o Rei mas o po - vo que'a - fi -

A. *f*
Não é o Rei mas o po - vo que'a - fi -

T. *f* div.
faz se des - faz Não é o Rei mas o po - vo que'a - fi -

B. *f*
faz se des - faz Não é o Rei mas o po - vo que'a - fi -

Fonte: Edição do pesquisador.

Como é possível observar no exemplo acima, a configuração do coro reforça, portanto, a ideia do texto, de unidade-coletividade, e funciona como um elemento de destaque no trecho em questão, ao passo que a percussão acompanha em ostinato as variações da flauta, que, por sua vez, explorando, como já mencionado, o registro agudo, de modo *staccato* e com caráter vívido e alegre, nos remete à sonoridade do pífano, instrumento muito presente nas manifestações populares do Nordeste brasileiro³⁵.

³⁵ A gravação do CORALUSP, como mencionado, é a segunda versão da obra, não há a presença da flauta nem da percussão.

Ao compararmos esse recorte com a *Canção da não violência II*, da *Cantata pra Alagamar*, constatamos que o compositor adota o mesmo procedimento nos dois casos. Além de empregar o ritmo do baião, para realçar o caráter festivo, J. A. Kaplan, de modo figurado, evoca, indiretamente, neste momento de *O Rei encantado*, a ideia da Cantata, cujo texto fala sobre a força da união do povo:

Vou lhes contar uma história
Que não precisa de fé
Um pai às portas da morte
Querendo a família forte
Passou a mostrar como é

Chamou cada um dos filhos
E fez um pedido incomum:
Menino me traga uma vara
E a quebre sem medo algum
E foi logo obedecido
Pelo grupo entristecido
Sem que falhasse nenhum.

Em seguida deu nova ordem
Com a pulsação mais a vara
Meus filhos quero de novo
Que cada traga outra vara.
E agora ajuntem tudo
E entregue pro mais parrudo
Pra que a lição fique clara

O filho mais entroncado
Recebeu o feixe disposto
E o velho disse-lhe: Quebre!
O moço torceu o rosto
Retesou a musculatura
Dobrou em dois a estatura
Até afrouxar com desgosto

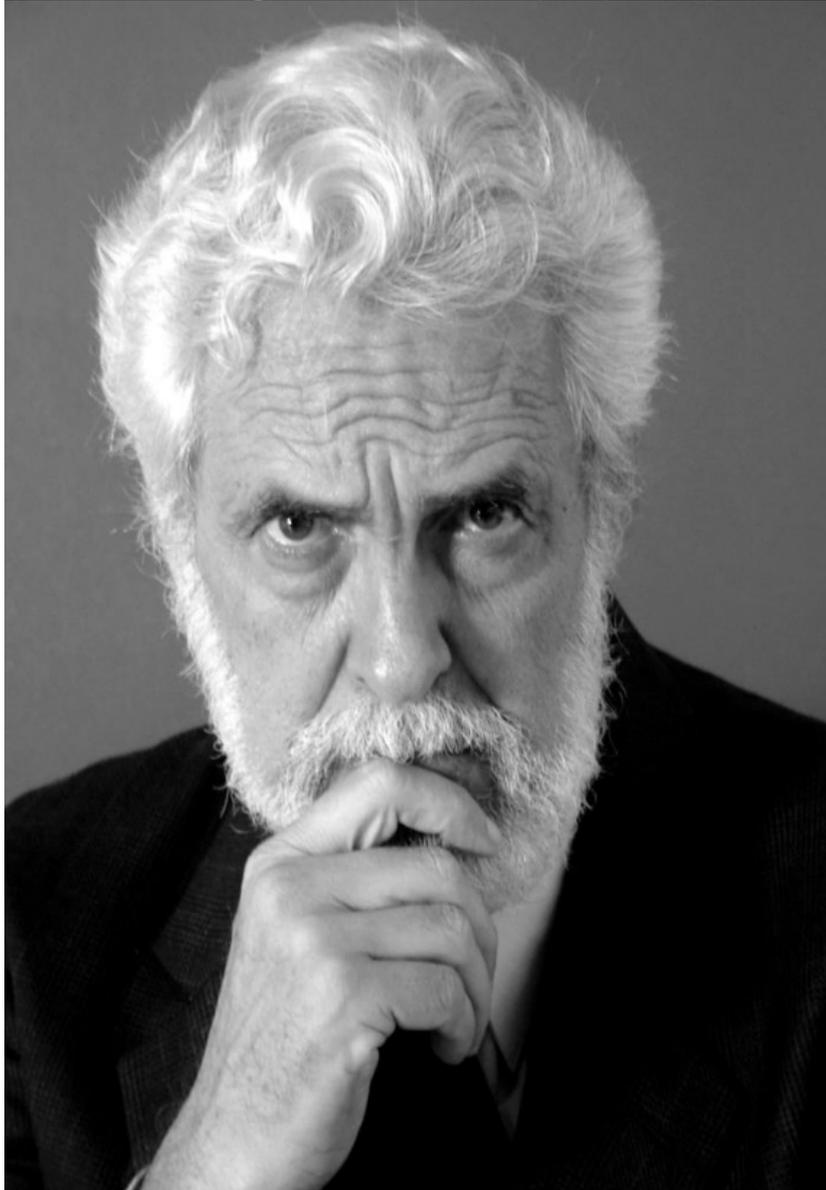
E disse ao pai: Não consigo!
O velho disse: Está bom.
Queria mostrar que a cantiga
Não pode ter outro tom:
Os fracos têm essa sorte
De unidos ficarem fortes
A união tem esse dom! (Solha,1978)

A obra encerra, portanto, com caráter alegre e contestador, provocando o encanto e a reflexão, tudo isso ao mesmo tempo.

3.4.5 *(Em)cantando Salmo*: aspectos textuais

(Em)cantando Salmo tem texto de W. J. Solha (Figura 29), escritor, cordelista, artista plástico e dramaturgo que nasceu em Sorocaba-SP, em 1941, mas estabeleceu residência na Paraíba, a partir de 1962.

Figura 29: W. J. Solha (1941)



Fonte: Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/waldemar-jose-solha/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

No campo literário, W. J. Solha escreveu várias obras, dentre as quais *Israel Rêmora* (Prêmio Fernando Chinaglia, 1974, editado pela Record em 1975), *A Canga* (2º Prêmio Caixa Econômica de Goiás, 1975, editado pela Moderna, de São Paulo, em 1978, e pela Mercado

Aberto, de Porto Alegre, em 1984), *A Batalha de Oliveiros* (Prêmio INL 1988, publicado pela Itatiaia, de Belo Horizonte, em 1989), *Trigal com Corvos* (Prêmio João Cabral de Melo Neto, da UBE-Rio, 2005, publicado pela Palimage, de Portugal, em 2004) e *Relato de Prócula* (Bolsa de Incentivo à Criação Literária da FUNARTE, 2007, Prêmio UBE-Rio 2010, publicado pela A Girafa, 2009). No âmbito teatral, dirigiu vários espetáculos, como, por exemplo, *A Bagaceira* (1982), *Papo-Rabo* (1984), *A Verdadeira História de Jesus* (1988) e *Burgueses ou Meliantes* (1988).

Além da literatura e do teatro, W. J. Solha também atuou como ator em longas metragens brasileiros, incluindo *O Salário da Morte*, dirigido por Linduarte Noronha (1969); *Fogo Morto*, dirigido por Marcus Farias, e *Soledade*, dirigido por Paulo Thiago (ambos de 1975); *A Canga*, dirigido por Marcus Vilar (2001); e *Lua Cambará*, dirigido por Rosemberg Cariry (2002). Como artista plástico, ele pintou os painéis *Homenagem a Shakespeare* (1997), em exposição permanente no auditório da reitoria da UFPB, e *A Ceia* (1989), localizado no Sindicato dos Bancários da Paraíba.

Ao falar sobre a sua produção, de modo geral, W. J. Solha diz que

[...] é meio século de criação disparada para todos os lados, nesses anos todos. Para se ter uma ideia - veja quantos libretos tive que deram em nada: uma ópera Guevara – para o finado (não me lembro quem), Os Gracos e Lampião no Inferno – feitos para o Kaplan, A Ópera de 30, feita para o Fernando Teixeira, Sady & Agaba, bem como A Bagaceira – para balé – feitos para Carlos Anísio e Rosa Angela Cagliani (já falecida) para balé. (Solha, 2023).

W. J. Solha produziu o texto para várias obras de J. A. Kaplan. *A Cantata Pra Alagamar*, gravada pela Marcus Pereira, em 1980, é um dos exemplos mais conhecidos. Sobre seu parceiro, Kaplan diz que ele sempre estava disposto a ajudar e que

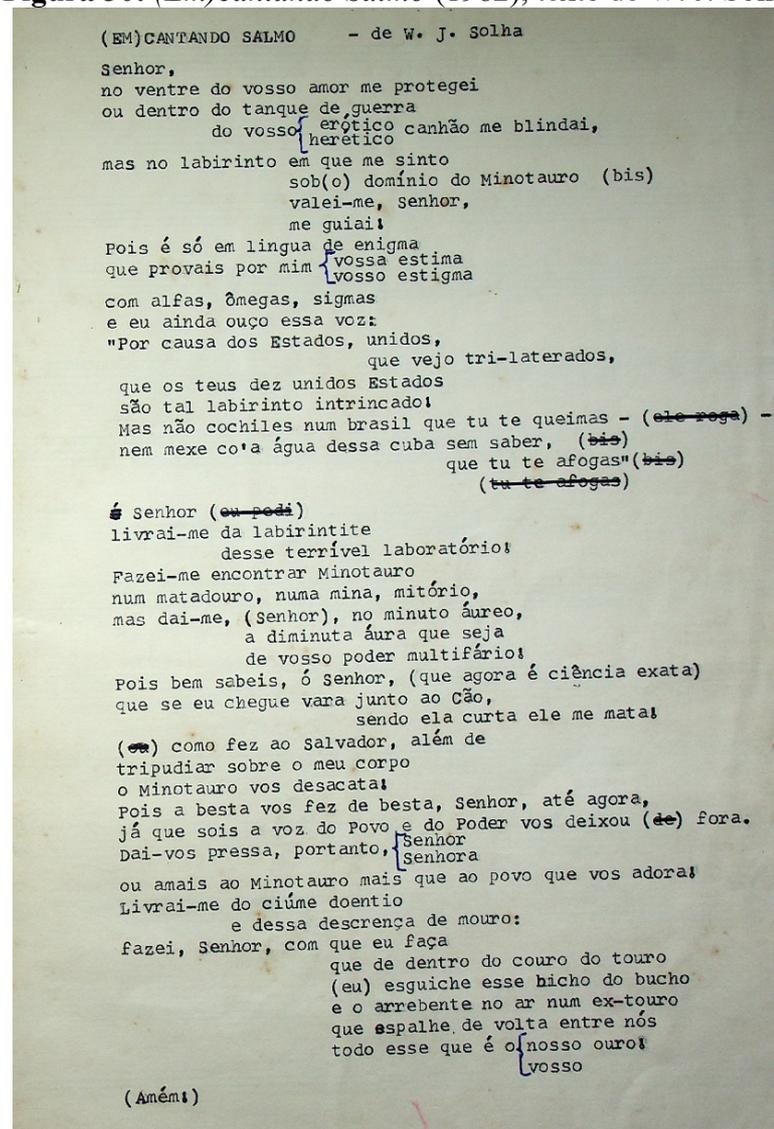
[...] o que mais me cativou nele foi sua simplicidade, modéstia e lucidez, assim como sua inteligência vivaz, que aprendi a admirar e respeitar. Era um “paraibano” de Sorocaba (SP). Funcionário do Banco Brasil, trabalhara inicialmente em Pombal. Depois fora transferido para João Pessoa. Eu sabia que era um pintor de talento e romancista detentor de vários prêmios em importantes concursos literários nacionais – entre os quais o Fernando Chinaglia de 74 com o livro “Israel Rêmora”, editado pela Record do Rio, em 75, e recebido pela crítica como “revolucionário dentro da moderna literatura brasileira”. Solha – como vim a descobrir no decorrer dos anos de estreita e frutífera colaboração que se iniciara naquele momento – é dono de bagagem cultural invejável e imaginação criadora que pode receber a mesma adjetivação. (Kaplan, 1999, p. 180).

No que concerne à escrita de W. J. Solha, Tavares (2016) pondera:

Solha pratica na poesia o verso-largo de Walt Whitman, Allen Ginsberg, Álvaro de Campos: a linha caudalosa e discursiva que só se interrompe ao fim de um fôlego. Um verso livre e indomesticável que tanto pode se alongar por trinta palavras como ser cortado de uma em uma. [...] Mais curiosa do que sua métrica é o seu uso da rima, que ele usa geralmente como rima interna, em posições não-fixas, mas reiteradamente fazendo comentários sonoros (Tavares, Mundo Fantasma, 2016).

O poema *(Em)cantando Salmo* contém algumas das características descritas por Tavares (2016), apresentando rimas ocasionais, métrica variada e versos livres. O poeta emprega diferentes técnicas para tecer o fio narrativo, recorrendo às aliterações e assonâncias para criar um jogo entre palavras similares, mas com significados diferentes, como podemos observar nos pares erótico-herético, enigma-estima-estigma, senhor-senhora, vosso-nosso, labirintite-laboratório, mouro-touro-ouro, Minotauro-matadouro, mitório-minuto áureo, para citar apenas alguns casos (Figura 30).

Figura 30: *(Em)cantando Salmo* (1982), texto de W. J. Solha



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A utilização de tais trocadilhos cria ambiguidade, confunde o leitor e dessacraliza o sentido da oração, proposto no título (*Salmo*) e definido logo no início do poema, por meio do vocativo, “Senhor”, quando o eu lírico inicia sua prece, inquirindo o próprio Deus sobre Sua ação ou passividade. Esse vaivém de sentidos evoca a confusão, o horizonte indefinido, o labirinto, dificultando a compreensão por parte dos censores, afinal, naquele momento, a sociedade brasileira vivia sob um regime ditatorial. Assim, W. J. Solha recorre ao enigma, à mitologia grega e ao dialogismo para engajar-se na luta e posicionar-se politicamente.

Como podemos observar, o autor recorre ao mito grego do Minotauro, essa criatura feroz, com a cabeça-cauda sobre o corpo de um homem, fruto de um relacionamento extraconjugal de Pasífae, a esposa de Minos, o rei de Creta. A história do Minotauro está intrinsecamente ligada a Minos, que era filho de Zeus e Europa. Ele conquistou o trono de Creta, após receber um magnífico touro de Poseidon, o deus dos mares. Poseidon presenteou Minos com esse touro, atendendo a um pedido, com a condição de que o animal fosse sacrificado em homenagem ao deus dos mares. Esse gesto fez com que os irmãos de Minos renunciassem ao trono de Creta, para que ele fosse coroado como rei. Uma vez no trono, Minos se revelou um governante tirânico, perseguindo seus irmãos e expulsando-os de Creta. Além disso, ele não cumpriu sua promessa de sacrificar o touro em honra a Poseidon. A punição em questão estava relacionada com o desejo obsessivo de Pasífae pelo touro que Minos havia recebido de Poseidon. Seu sentimento era tão irracional que ela pediu a Ícaro e Dédalo que construíssem uma réplica de madeira em forma de vaca para atrair o touro e copular com ele enquanto estava escondida dentro do artefato. Foi dessa cópula que nasceu o Minotauro.

Inicialmente, Pasífae nomeou a criatura de Astério. No entanto, à medida que o Minotauro crescia, ele demonstrava uma enorme ferocidade, o que exigia uma forma de contenção. Sua agressividade era tal que ele se alimentava exclusivamente de seres humanos, obrigando Minos a tomar a decisão de construir um labirinto para aprisioná-lo. Minos, então, encarregou Ícaro e Dédalo de construir esse labirinto como uma espécie de retribuição por terem ajudado Pasífae a realizar o estranho desejo da vaca de madeira. A prisão do Minotauro também serviu aos interesses de Minos, que estava determinado a ocultar qualquer evidência da traição de sua esposa (Grimal, 2005, p. 314). Nesse sentido, o labirinto do poema de W. J. Solha relaciona-se com aquele no qual o Minotauro foi inserido e com a complexa estrutura econômica, política e social brasileira dos anos 1960-1980.

Ao analisarmos em detalhe algumas passagens do poema, identificamos como a aliteração e a assonância são empregadas para dizer o que não pode ser dito. Quando destacamos alguns vocábulos e expressões, o texto nos oferece outras possibilidades de leitura (Figura 31),

presidente Washington Luís e impediu que Júlio Prestes assumisse a presidência, marcando o fim da República Velha (D'Araújo, 2000).

Assim, Getúlio Vargas, ao assumir o papel de chefe do Governo Provisório, implementou uma série de reformas que visavam a centralizar o poder no Brasil. Durante esse período, ele dissolveu o Congresso Nacional, revogou a Constituição de 1891 e governou por decretos, o que aumentou significativamente o poder do Executivo (Skidmore, 1998). Em resposta ao autoritarismo do Governo Provisório e à falta de uma nova constituição, São Paulo liderou a Revolução Constitucionalista de 1932, exigindo a redemocratização e a convocação de uma Assembleia Constituinte. Embora a iniciativa tenha sido derrotada militarmente, pressionou Vargas a convocar eleições para uma Assembleia Constituinte, que resultou na promulgação da Constituição de 1934 (Love, 2018), que estabeleceu uma série de direitos trabalhistas e sociais, aumentou o poder do Estado na economia e criou mecanismos para um governo mais hegemônico.

No entanto, o período de estabilidade foi breve, pois as tensões políticas continuaram a aumentar, particularmente com o crescimento de movimentos extremistas, como a Ação Integralista Brasileira, de inspiração fascista, e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), de orientação comunista (Candido, 2001). Em 1935, a ANL, com o apoio do Partido Comunista Brasileiro, organizou uma tentativa de golpe conhecida como a Intentona Comunista. A revolta foi rapidamente sufocada, mas serviu como justificativa para Vargas adotar medidas repressivas e ampliar seu controle sobre o país, alegando a necessidade de combater a ameaça comunista (Melo, 2007).

Com a escalada das tensões e o temor de uma guerra civil ou de uma revolução comunista, Vargas liderou outro golpe de Estado, em 1937, instaurando o Estado Novo, uma ditadura que durou até 1945. Com o apoio de setores militares e civis, Vargas dissolveu o Congresso, anulou as eleições e governou com poderes ditatoriais sob uma nova constituição que consolidava seu poder e eliminava as liberdades democráticas (Carone, 1987).

Todo esse contexto foi ideologicamente respaldado pelo movimento Integralista. Liderado por Plínio Salgado, desde o início da década de 1930, os integralistas se inspiravam no fascismo europeu, defendendo um nacionalismo autoritário, anticomunista e conservador, com ênfase na hierarquia social, na disciplina e nos valores tradicionais, dando origem ao axioma Deus, Pátria e Família. O Integralismo se opunha ao liberalismo e ao comunismo, pregando um Estado forte e centralizado.

Ainda que o movimento Integralista tenha perdido sua força com o fim do Governo Vargas, ele permaneceu latente no seio das forças conservadoras do nosso país, alimentando,

em certa medida, o golpe militar de 1964, que depôs o presidente João Goulart. Nesse caso, tanto os Integralistas quanto os líderes do movimento golpista compartilhavam de um forte sentimento anticomunista. Essa ideologia foi o ponto de convergência que facilitou a cooperação entre antigos Integralistas e militares, refletindo-se no governo que se instalou com o golpe de 1964.

Retornando ao poema de W. J. Solha, e tomando como base as premissas apresentadas, quando analisamos os vocábulos em destaque na Figura 31, notamos que a polissemia que o poeta evoca é refratária, é crítica. Primeiro, ele nos confunde, falando dos Estados Unidos, a nação, e dos Estados unidos brasileiros que se juntaram para lutar a favor do golpe de 1930, os chamados estados tri-laterados: Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Na sequência, a cacofonia gerada pela elisão das expressões dez unidos Estados é, de fato, uma referência aos desunidos Estados que não aderiram ao projeto pretensamente revolucionário. O substantivo *brasil*, grafado com letras minúsculas, também é bastante expressivo, indicando a alta temperatura política na qual vivíamos, uma vez que o termo está associado ao vermelho das brasas em chamas. Ao mencionar *cuba*, ele faz uma alusão ao receptáculo que capta a água nas pias – e que também era usado como objeto de tortura durante interrogatórios – quanto ao país comunista caribenho. E, como sabemos, falar de Cuba, em pleno regime militar, era algo muito perigoso. A perspicácia de W. J. Solha pode ser percebida nas linhas 9 e 11 do verso em destaque na Figura 31. As expressões “chegue vara” e “Salvador, além de”, são, com efeito, referências a dois revolucionários, quais sejam, Che Guevara e Salvador Allende, líderes das lutas armadas em Cuba e no Chile, respectivamente, e que foram depostos e assassinados devido a um golpe militar.

Como podemos inferir, o texto é um labirinto de referências contra o regime ditatorial, que é apresentado como um Minotauro, no qual o eu lírico roga a morte desse monstro, para que, só então, o povo possa ser livre. A figura mitológica é escolhida para representar essa força que não se pode vencer e que estava à solta comandando os destinos do país, desrespeitando as liberdades individuais, subjugando a democracia.

Como já comentamos, a compreensão de uma obra perpassa pela leitura do tempo histórico no qual ela se encontra inserida, das relações que ela possibilitou, gerou e frutificou. J. A. Kaplan e W. J. Solha se encontraram no final da década de 1970, durante um momento de tensão, provocado por um conflito agrário. Essa junção serviu para validar a produção de uma música engajada, pois, para J. A. Kaplan, sua arte deveria estar a serviço dos outros, tornando a vida em sociedade mais fácil e prazenteira. Por esse motivo, ele se questionava, dizendo:

“Como devo agir para ajudar, de algum modo, a modificar essa situação em que uns poucos têm cada vez mais e a grande maioria, menos?” (Kaplan, 1999, p. 175).

A implantação de mais uma ditadura militar, nos anos 1960, instaurou no Brasil um cenário de terror e tensão em todos os setores da sociedade civil. Atos de resistência contra o regime eram frequentemente reprimidos com violência, o que desencorajava qualquer tipo de iniciativa nesse sentido. *Trilogia* emerge, portanto, como um ato de desobediência e revela-nos o perfil de um compositor em sintonia com a realidade que o cercava. Nas entrelinhas, J. A. Kaplan empresta a sua técnica à sociedade brasileira, que, naquele momento, vivia sob o regime de exceção.

3.4.6 *(Em)cantando Salmo: aspectos musicais*

(Em)cantando Salmo é uma peça para coro misto *a cappella* (SATB) e recitante. Tem 124 compassos dispostos em padrão ABA', que podem ser divididos em quatro seções: Introdução, A, B, A' e Coda todas diretamente relacionadas à organização do poema (Tabela 6).

Tabela 6: Organização estrutural da obra *(Em)cantando Salmo*.

| Trecho | Introdução [01-10] | A [11-47] | B [48-80] | A' [81-99] | Coda [100-124] |
|-----------|--------------------------------|------------------------|----------------------|-----------------------|---------------------|
| Região | Mi Frígio/ Dórico/ Eólio | Mi Lídio/ Mixolídio | Mi Mixolídio | Mi Lídio Mixolídio | Mi Dórico/ Eólio |
| Andamento | $\text{♩} = 58$ | $\text{♩} = 116$ | $\text{♩} = 112-116$ | $\text{♩} = 104$ | $\text{♩} = 66-69$ |

Fonte: Arquivo do pesquisador.

A divisão proposta baseou-se nas alterações seccionais da obra, tendo como fundamento a organização harmônica e as mudanças de andamento, quando este tinha relação com o sentido do texto e sua dramaticidade. O recitante é um marcador significativo, desempenhando, assim, um papel de transição. A extensão vocal da peça é apresentada na Figura 32.

Figura 32: Tessitura vocal da obra *(Em)cantando salmo*.



Fonte: Edição do pesquisador.

A introdução, que vai até o compasso 10, é lenta (semínima = 58 bpm) e em compasso simples (2/2). O centro melódico-harmônico é Mi (Frígio-Dórico-Eólio). O uníssonos do soprano e do tenor é ascendente e é uma referência ao gesto do salmista que, logo após expor os versos iniciais da oração, ouve as demais vozes responsorialmente. O trecho conclui com o pedido “me blindai”, escrito de forma homorrítmica sobre os acordes de Ré maior com sétima e Mi maior (Figura 33).

Figura 33: (Em)cantando salmo, introdução.

Texto: W.J. Solha " (Em)cantando Salmo" José Alberto Kaplan(1982)

The musical score is for the introduction of the piece "(Em)cantando Salmo". It is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 2/2, and the tempo is marked as 58 bpm. The lyrics are: "Se-nhor, no ven-tre de vos-so'a-mor me pro-te-gei do den-tro do Tan-que de me pro-te-gei do den-tro do Tan-que de Se-nhor, no ven-tre de vos-so'a-mor me pro-te-gei do tan-que me pro-te-gei do tan-que". The score includes dynamic markings (f, mf) and articulation (trills, slurs). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7. The second system includes a tempo change to 116 bpm and a marking of "poco rit.". The lyrics for the second system are: "vos-sô e-rô-ti-co ca-nhão me blin-dai, mas no He-ré-ti-co ca-nhão me blin-dai, mas no He-ré-ti-co ca-nhão me blin-dai. He-ré-ti-co ca-nhão me blin-dai."

Fonte: Edição do pesquisador.

A seção A' [11-37] pode ser dividida em várias subseções. Até o compasso 18, o trecho, que está em compasso ternário simples (3/4), é movido (semínima = 116 bpm) e articulado (*staccato*) nas vozes superiores, que cantam *mezzo forte* em dueto, enquanto tenores e baixos

têm um ostinato, sempre *piano*. A nota Mi é, efetivamente, o centro em torno do qual diferentes estruturas modais se configuram (Lídio, Mixolídio e Dórico), reforçando a ideia do labirinto presente nos versos iniciais: “Mas no labirinto que me sinto / sob o domínio do Minotauro”). As quintas abertas no tenor e no baixo podem ser uma referência às cantorias de violas, uma vez que essa sonoridade chamou a atenção de Kaplan quando da sua chegada à Campina Grande-PB, como ele mesmo confirma:

Rememorando minha permanência em Campina, devo reconhecer a dívida de gratidão que tenho para com a “Rainha da Borborema”, pois ali ocorreram três acontecimentos que assumiram capital importância no meu desenvolvimento como pianista, pedagogo e compositor. [...] Mas a experiência que mais me marcou foi decorrente do contexto sociocultural em que, agora me encontrava. A música que diariamente ouvia através do rádio e as visitas semanais à buliçosa e multifacética feira de Campina Grande para a compra de mantimentos – onde, às vezes, passava um bom tempo escutando, extasiado, os cantadores se digladiando em “desafios” – me fascinavam. A beleza das melodias populares, impregnadas do rico e particular modalismo próprio da Região, seus ritmos característicos, a opulência do folclore, tudo, enfim, me impressionaram. Era uma vivência totalmente nova para quem tinha sido musicalmente educado dentro dos parâmetros impostos pela cultura europeia³⁶ (Kaplan, 2006 p. 81-82).

Dando prosseguimento, a fermata no compasso 18 reduz a atividade rítmica, preparando a entrada do tenor solista (salmista), que, em andamento lento (semínima = 84 bpm) e sobre um pedal em quinta aberta (Mi-Si) executado pelas demais vozes do quarteto, canta uma melodia descendente que conclui em Mi Maior, na qual ele pede: “valei, Senhor, / me guiai.”

Superada essa parte, que funciona como um pequeno recitativo, um novo tempo é definido (semínima = 132 bpm), a partir do compasso 23, agora em compasso binário simples (2/4). Tenores e baixos cantam, “pois, é só em língua de enigma” e, na sequência, são respondidos por sopranos e altos, que dizem “que provais por mim”. A homorritmia entre os compassos 28 e 37 complementa o enigma proposto, sobretudo por conta da ambiência harmônica criada com a escala de tons inteiros, que é um palíndromo, e sobre o qual ouvimos o texto “vossa estima / vossa estigma / com alfas e ômegas, sigmas / e eu ainda ouço essa voz:”.

Como sabemos, Alfa e Ômega são, respectivamente, a primeira e a última letra do alfabeto grego, enquanto Sigma ocupa uma posição medial. Assim, numa dimensão polissêmica, o emprego da escala de tons inteiros contrasta com as demais seções, criando uma certa suspensão, que, de alguma forma, parece estar metaforicamente conectada aos dois golpes militares que afetaram drasticamente a democracia brasileira, isto é, o de 1930 (Alfa) e o de

³⁶ O mesmo procedimento pode ser encontrado em outras obras, como, por exemplo, a *Cantata pra Alagamar*. Originalmente, o compositor teve a intenção de utilizar uma viola como parte da instrumentação. Porém, isso não foi possível, devido à dificuldade de encontrar algum violeiro com domínio da leitura-execução do código musical. Assim, Kaplan utilizou um cravo acoplado a um microfone, para que o resultado fosse o mais próximo possível da sonoridade da viola, que era, de fato, seu objetivo principal (Kaplan, 2006 p. 185).

1964 (Ômega), ambos conectados pelos ideais do movimento Integralista, cujo símbolo é a letra Sigma. Ademais, a equivalência intervalar da escala de tons inteiros é uma representação da hegemonia defendida pelos Estados totalitários (Figura 34).

Figura 34: Compassos 32 ao 37, com escala de tons inteiros, reiterando o texto.

4 "(Em)cantando Salmo

Tutti *meno mosso* *cresc.*

S
com Al-fas Ô-me-gas Sig-mas e'eu a-in-da ou-ço'es-sa voz "Por_

A
com Al-fas Ô-me-gas Sig-mas e'eu a-in-da ou-ço'es-sa voz

T
com Al-fas Ô-me-gas Sig-mas e'eu a-in-da ou-ço'es-sa voz

B
com Al-fas Ô-me-gas Sig-mas e'eu a-in-da ou-ço'es-sa voz

Fonte: Edição do pesquisador.

A entrada do solista-recitante, entre os compassos 38 e 47, marca o encerramento da seção A. Aqui, o texto é falado, sem altura definida e sem acompanhamento do coro: “Por causa dos Estados, unidos, / que vejo trilaterados, / que os teus dez unidos Estados / são tal labirinto intricado!”.

A seção B [48-80], que inicia com a indicação *ataca logo*, é um pouco menos movida (semínima = 112 a 116 bpm). Essa é a área de maior complexidade do ponto de vista textual, textural e melódico. O trecho pode ser dividido em duas partes, uma que vai do compasso 48 ao 60 e a outra que segue do 61 ao 80.

Na primeira parte, Lá é o centro em torno do qual as estruturas melódicas e harmônicas se organizam, com breves incursões nos modos Lídio-Mixolídio. Soprano conduz a melodia, escrita em compasso ternário simples (3/4), e que é acompanhada contrapontisticamente pelas demais vozes. O texto cantado nessa seção é o seguinte: “Mas não cochiles num brasil que tu te queimas / nem mexe co’a água dessa cuba sem saber, / que tu te afogas.” O movimento descendente do baixo, nos compassos 55 e 56, sobre o texto “sem saber tu te afogas”, reitera o termo “afogar”, sugerindo o movimento de afogamento intencional de uma pessoa, cuja cabeça é empurrada dentro de uma cuba. Esse mesmo gesto é usado no *Rei Encantado*, conforme podemos observar na Figura 35.

Figura 35: À esquerda, *(Em)cantando Salmo* (c. 56-57), e, à direita, *Rei Encantado* (c. 50-51).

56

S sem sa - ber, que tu te'a - fo - gas que

A tu te'a - fo - gas que

T tu te'a - fo - gas que

B tu te'a - fo - gas que

50

S e vol - ta - rá'a ser o Rei

A ser o Rei

T ser o Rei

B não Rei

Fonte: Edição do pesquisador.

Do mesmo modo, o compasso 58 de *(Em)cantando Salmo* assemelha-se ao compasso 38-40 do movimento *Estatuto da Terra*, da *Cantata Pra Alagamar*, conforme podemos averiguar na Figura 36.

Figura 36: Acima, *Estatuto da Terra* (c. 38-40), e abaixo, *(Em)cantando Salmo* (c. 58-59).

S vo de.A - la - ga - mar... *sf* Ai! *a tempo* *f* Que já.es - tá fi - can - do nu *pp* B.C.

A vo de.A - la - ga - mar... *sf* Ai! *f* Que já.es - tá fi - can - do nu *pp* B.C.

T vo de.A - la - ga - mar... *sf* Ui! *f* Que já.es - tá fi - can - do nu *pp* B.C.

B vo de.A - la - ga - mar... *sf* Ui! *f* Que já.es - tá fi - can - do nu *pp*

58 *rit.*

S tu te'a - fo - gas tu te'a - fo - gas Se -

A tu te a - fo - gas

T tu te a - fo - gas

B tu te a - fo - gas

Fonte: Edição do pesquisador.

A segunda parte da seção B vai do compasso 61 até o 71. O tempo é o mesmo da subseção anterior. O texto, nesse trecho, é o seguinte: “Senhor / livrai-me da labirintite / desse terrível laboratório! / Fazei-me encontrar Minotauro / num matadouro, numa mina, mitório”. Para potencializar as ambiguidades e retratar a instabilidade física e emocional do eu lírico, advinda de uma possível situação de tortura e sofrimento, visto sua imersão num laboratório-labirinto, J. A. Kaplan utiliza diferentes recursos. Sob a perspectiva rítmica, ele insere modulações métricas para criar o movimento circular dos versos “livrai-me da labirintite / desse terrível laboratório”. A alternância dos compassos 3/4 e 6/8 parece ser uma referência à *chacarera*, dança típica argentina e que provavelmente integra o repertório da música de tradição oral com a qual o compositor teve contato ainda na infância.

Abecasis (2004) identifica duas partes principais que compõem a estrutura de uma *chacarera*. Essas partes foram determinadas com base na análise de diversos exemplos desse gênero musical. A primeira parte, denominada “motivo A”, está associada aos movimentos de avanço, giro, sapateado, meia-volta e giro final, que formam a base da coreografia. A segunda parte, chamada “motivo B”, é um trecho instrumental que corresponde à introdução e às duas voltas circulares da dança. Assim, ele propõe a seguinte estrutura para a *chacarera simples*.

Nessa seção há uma estreita conexão com o texto, pois, ao mencionar o termo labirintite, o compositor cria um efeito que sugere que o eu lírico está tonto, girando ou atordoado. Paralelamente, a harmonia se repete também de forma cíclica, reiterando esse traço semântico, numa referência à sensação do movimento de giros da dança ligada à tradição argentina.

A melodia do soprano é acompanhada pelas demais vozes, que têm um ostinato rítmico-harmônico sobre os acordes de dominante e subdominante, ocasionalmente interrompido pela inserção de acordes pertencentes ao campo harmônico de Dó Maior (Figura 37).

Figura 37: *(Em)cantando Salmo*, compassos 60-67.

The musical score for Figure 37 consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The key signature is E major (one sharp). The tempo is marked with a quarter note equal to 116 (♩ = 116). The score begins at measure 60. The vocal parts have the following lyrics: Soprano: "Se - nhor, Li - vraime da la - be - rin - ti - te des - se ter -"; Alto: "Se - nhor Mi - no - tau - ro"; Tenor: "Se - nhor Mi - no - tau - ro"; Bass: "Se - nhor Mi - no - tau - ro". The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation, with a mix of 4/4, 6/8, and 3/4 time signatures. The overall texture is characterized by a circular, repetitive quality in both rhythm and harmony.

64

S ri - vel la - bo - ra - tó - rio fa - zei - me' en - con - trar Mi - no - tau - ro num ma - ta -

A Mi - no - tau - ro Mi - no - tau - ro

T Mi - no - tau - ro Mi - no - tau - ro

B Mi - no - tau - ro Mi - no - tau - ro

Fonte: Edição do pesquisador.

A terceira e última parte da seção B se estende do compasso 71 até o 80. Fundamentalmente, trata-se de uma repetição ampliada da subseção anterior. Como observado, o compositor continua explorando os acordes de dominante e subdominante de Lá. O tenor conduz a melodia, cantando os versos “no minuto áureo, / a diminuta áurea que seja / de vosso poder multifário!”. Chama a atenção, no compasso 77, a presença da nota Lá sustenido (Si bemol, por enarmonia) na melodia do tenor. Essa alteração ocorre quando o compositor emprega, por empréstimo modal, o acorde de Dó Maior com sétima menor, destacando a palavra “poder”.

A seção A' [80-99] tem início com a intervenção do recitante, que, similar à primeira aparição, recita, *a cappella*, o seguinte texto: “Pois bem sabeis, ó Senhor, (que agora a ciência é exata) / que se eu chegue vara junto ao cão / sendo ela curta ele me mata!”. Ato contínuo, os elementos da seção A são rerepresentados de forma variada (Figura 38).

Figura 38: *(Em)cantando Salmo*, compassos 82-87.

82

S $\text{♩} = 104$ *mf* Co - mo fez ao sal - va - dor, a - lém de tri - pu - diar so - bre'o meu cor - po -

A *mf* Co - mo fez ao sal - va - dor, a - lém de tri - pu - diar so - bre'o meu cor - po -

T *mf* Co - mo fez ao sal - va - dor, a - lém de tri - pu - diar so - bre'o meu cor - po -

B *mf* Sal - va - dor a - lém de tri - pu - diar so - bre'o meu cor - po -

$\text{♩} = 80$

Fonte: Edição do pesquisador.

O trecho é marcado por um contraste de andamento (semínima = 104 e 80 bpm) em compasso binário e ternário simples (2/4 e 3/4). O texto, cantado homorritmicamente, assim diz: “Como fez ao salvador, além de / tripudiar sobre o meu corpo / o Minotauro vos desacata! / Pois a besta voz fez de besta, Senhor, até agora, / Já que sois a voz do Povo e do Poder vos deixou de fora”. Harmonicamente, o trecho está em Mi (Dórico-Eólio).

A última inserção do recitante ocorre no final da seção A', com novo verso: “Dai-vos pressa, portanto, / Senhor Senhora / ou amais ao Minotauro mais que ao povo que vos adora!” Segue-se, então, uma recapitulação da introdução, que poderia ser percebida como uma coda, já que estabelece relações de semelhanças com o trecho inicial da obra. Há a presença, assim como no início, de uma textura imitativa, homoritmica, que preserva a região harmônica de Mi (Dórico-Eólio), muito próximo daquilo que é apresentado no início da obra. As vozes são organizadas em pares num *tutti* homoritmico. A movimentação vocal para a região aguda é feita de modo progressivo, acelerando e crescente, culminando no compasso 114, na nota mais aguda de toda a peça, qual seja, Sol₄, na voz do soprano. Esse ápice é construído do compasso 115 até o 122 e é reforçado pela dinâmica *ff* em todas as vozes (Figura 39), que é logo seguido subitamente por *pp* nos dois últimos compassos, reiterando o caráter contrastante da seção e, em termos figurativos, o silenciamento provocado pelo regime. Todos esses elementos contribuem para enfatizar os significados do texto e as interações com a música, tanto do ponto de vista da análise quanto da interpretação musical.

Figura 39: (Em)cantando Salmo, compassos 113 ao final.

"(Em)cantando Salmo 13

crescendo accelerando ♩ = 104

S
ben-te no ar num ex-tou-ro qu'es - pa-lhe de volta'en-tre nos to-do es-se qu'é nos-so

A
ben-te no ar num ex-tou-ro qu'es - pa-lhe de volta'en-tre nos to-do es-se qu'é nos-so

T
ben-te no ar num ex-tou-ro qu'es - pa-lhe de volta'en-tre nos to-do es-se qu'é nos-so

B
ben-te no ar num ex-tou-ro qu'es - pa-lhe de volta'en-tre nos to-do es-se qu'é nos-so

119

S
ou - ro qu'è vos-so ou - ro qu'è nos-so ou - ro A - mém

A
ou - ro qu'è vos-so ou - ro qu'è nos-so ou - ro A - mém

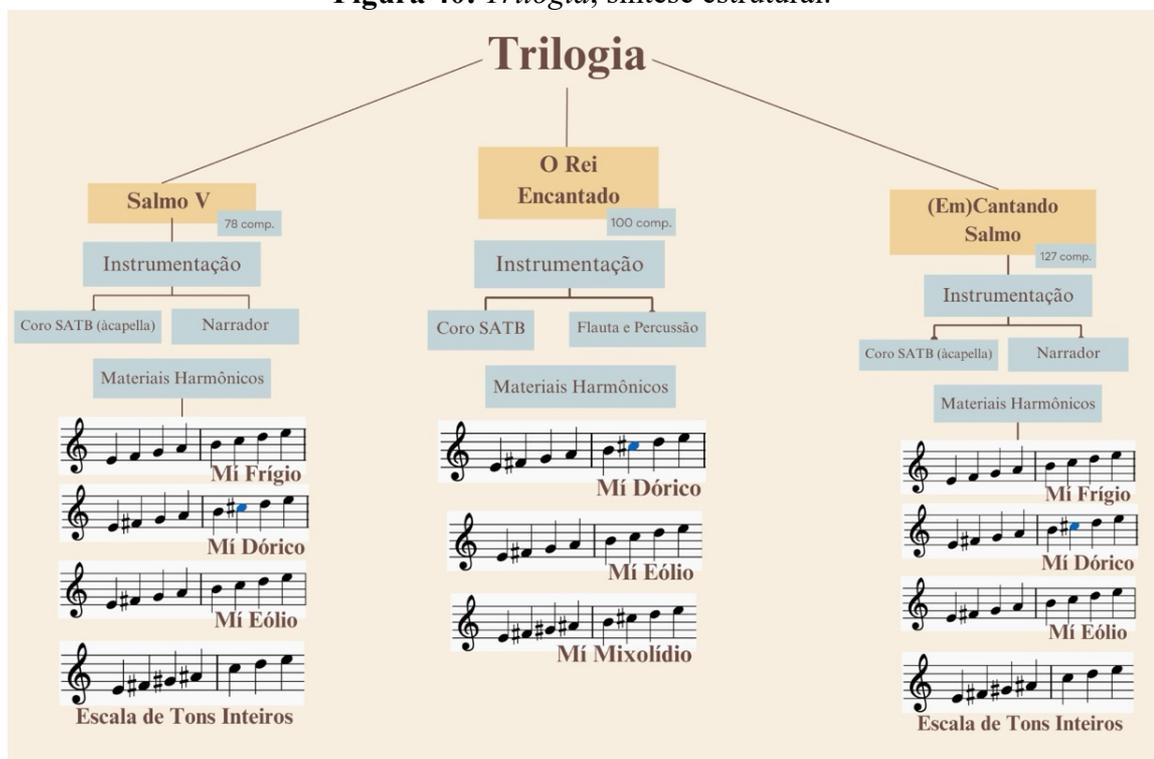
T
ou - ro qu'è vos-so ou - ro qu'è nos-so ou - ro A - mém

B
ou - ro qu'è vos-so ou - ro qu'è nos-so ou - ro A - mém

Fonte: Edição do pesquisador.

A *Trilogia* de J. A. Kaplan é uma estrutura ABA'. Em sua macroestrutura, do ponto de vista dos elementos composicionais, podemos perceber a articulação que existe entre as três peças que integram o conjunto, mesmo sabendo que elas foram compostas em momentos diferentes e de forma independente (Figura 40).

Figura 40: *Trilogia*, síntese estrutural.



Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

Salmo V e *(Em)cantando salmo* têm o narrador como elemento estrutural, dividindo seções. Percebemos, por exemplo, que o gesto melódico usado para descrever o vocativo “Senhor”, que introduz as duas obras, é um salto de quinta justa ascendente. Tal intervalo, em tom de clamor, sublinha a narrativa da obra, de modo geral. As escolhas metronômicas e o caráter sublinham essas semelhanças, assim como as texturas das diferentes seções. Outro elemento composicional que ambas trazem consigo é o uso da escala de tons inteiros, especialmente quando o texto menciona os militares e o apreço que eles têm por regimes políticos totalitários.

Na perspectiva da forma tripartida, poderíamos dizer que *O Rei encantado* seria a seção B, pois é contrastante. Está é a única obra que não apresenta narrador, mas, diferentemente das demais, utiliza flauta e percussão, tendo um caráter festivo. Tal movimento amplia a experiência auditiva do ouvinte durante a performance e funciona como um conector entre as seções A e A', *Salmo V* e *(Em) Cantando Salmo*, respectivamente. A última seção, *(Em)cantando Salmo*, por ser uma síntese dos dois primeiros movimentos da obra, é a maior do ciclo, tanto em termos de duração quanto de quantidade de compassos. Ela ainda traz o tom sério da narrativa abordada em *Salmo V*, ampliando o discurso sobre o tema em seções que buscam traduzir musicalmente o drama provocado pela ditadura militar.

4 RELATO E REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO INTERPRETATIVO DA OBRA *TRILOGIA*, DE J. A. KAPLAN

Neste capítulo, relato e reflito sobre a interpretação da obra *Trilogia*, de J. A. Kaplan. Antes de adentrar, todavia, nos elementos específicos relacionados a essa etapa da minha pesquisa, descreverei brevemente vários momentos da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, destacando, sobretudo, aquelas atividades que foram relevantes para a minha formação e pesquisa e que estão, indiscutivelmente, relacionadas à minha práxis como coralista, compositor e regente.

4.1 Minha relação com o canto coral como coralista e compositor

Minha relação com o Coro de Câmara de Campina Grande³⁷ começou em junho de 2010, à esta altura eu cursava o 3º ano do ensino médio, com meus 17 anos, por um convite de um amigo que fazia parte do grupo, que tinha sido recém-criado em março daquele ano. Na época, eu já cantava em coral, na igreja, desde os 13-14 anos. Contudo, eu desejava algo mais sólido do ponto de vista musical-vocal, uma vez que a prática eclesial estava vinculada ao “aprender de ouvido”, por repetição, dispensando o uso da música escrita, a partitura.

De certa forma, o contato com o coro, em primeira instância me possibilitou uma imersão no mundo da técnica vocal e dos conhecimentos relacionados à teoria e à percepção musical que estava buscando. Posteriormente, vislumbrei um futuro profissional ao qual eu não tinha sido apresentado ainda, pois, embora eu estivesse em contato com o universo musical desde os 11 anos, por meio do violão popular, nunca havia pensado na música como uma carreira profissional, realidade que veio pós vivência coral.

A prática coral me permitiu entrar em contato com repertório diversificado. Cantamos obras do renascimento, bem como estreias mundiais, incluindo música brasileira, produzida por compositores radicados na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Ao longo de 14 anos, participei de inúmeros projetos, incluindo turnês internacionais (EUA, 2012, 2017; França, 2015; e Portugal, 2019) e nacionais, que abrangeram vários estados brasileiros (Piauí, Ceará, Rio

³⁷ Coro criado em 2010, desde a sua fundação, já se apresentou em várias cidades da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, São Paulo e Rio Grande do Sul, sob a regência de maestros brasileiros, norteamericanos e europeus. O grupo já realizou várias turnês internacionais, incluindo os Estados Unidos da América (2012 e 2017), França (2015 e 2018) e Portugal (2019). Em 2017, estreou a *Missa de Alcaçuz*, de Danilo Guanais, no Carnegie Hall, em Nova Iorque. O grupo tem se dedicado à performance de obras da renascença ao período contemporâneo, destacando-se, nesse contexto, a música brasileira, sobretudo de compositores da região, dentre os quais Reginaldo Carvalho, José Alberto Kaplan e Eli-Eri Moura.

Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul). Penso que minha relação com o coro, bem como o contato com o repertório e os compositores(as) com os quais trabalhamos influenciaram significativamente a minha escuta/prática coral, bem como a compreensão acerca da regência de coros e a criação de estratégias para lidar com grupos e o processo interpretativo dessa variada literatura vocal. Tudo isso ampliou minha visão e fortaleceu minha musicalidade, pois pude ver, em tempo real, o trabalho acontecendo e os caminhos na *talhagem* do som do grupo, bem como os desafios quando o grupo era renovado, uma experiência de fato para toda uma vida.

O Coro de Câmara de Campina Grande realiza, sob a direção do professor Vladimir Silva, há alguns anos, o Concerto da Paixão. Trata-se de um concerto dedicado a obras sacras ligadas aos temas do período Pascal. Na edição de 2023, tivemos a incumbência de montar parte do repertório que seria executado durante o concerto. Assim, conjuntamente elaboramos o plano de ensaio para que, dentro do tempo previsto, tivéssemos o êxito esperado.

O concerto de início de ano geralmente nos oferece alguns desafios, dentre eles a entrada de um expressivo número de pessoas sem muita experiência em canto coral. Nisso também desembocam alguns temas sensíveis, sobretudo no que diz respeito à técnica vocal e ao conhecimento teórico musical, às partes ligadas à teoria e ao solfejo. Neste ano, especificamente, tivemos uma semana de formação musical destinada aos novos integrantes, que incluía estudos direcionados sobre teoria, percepção e solfejo, um verdadeiro intensivo que pudesse auxiliar na aprendizagem musical e facilitasse a compreensão e a apreensão do repertório. Sobre a seleção de novos coristas para um coro, Paul comenta, dizendo que

[...] quando seleciona pessoas para seus grupos, avalia tanto os aspectos musicais quanto o nível de engajamento com a atividade proposta, pois, mesmo que sejam necessárias vozes belas e habilidosas, o(a) participante precisa ter outras habilidades para desempenhar sua função com entusiasmo e confiança, inspirando outros(as). A autora também reconhece que a alfabetização musical é um dos maiores legados que um(a) regente-educador(a) pode deixar para seus alunos(as), pois esse conhecimento garantirá habilidades fundamentais para uma vida inteira de experiências musicais (Paul, 2017 *apud* Silva, 2023, p. 6).

Depois da realização do curso e com o treinamento constante, podemos dizer que, do ponto de vista teórico, tivemos uma resposta rápida, uma vez que realizávamos atividades de sondagem, verificação e autocorreção. Essa parte teórico-prática ficava a cargo dos monitores de naipe, que eram colocados como tutores, auxiliando os novatos dentro de seus respectivos naves, tirando dúvidas, esclarecendo algum conceito em específico ou auxiliando vocalmente. Se, por um lado, tivemos avanços no campo teórico e perceptivo, por outro, nosso maior desafio

foi a construção da sonoridade a partir do repertório, uma vez que alguns dos novos ingressantes nunca tiveram algum tipo de formação sistemática no campo da técnica vocal.

A realização da atividade coral exige o domínio da coordenação vocal, do timbre, da ressonância, elementos cruciais para a elaboração de um som coral coeso, uma construção que demanda horas de ensaio, consciência vocal e corporal. O exercício da autopercepção traz à atividade coral uma necessidade de que o cantor participe como o agente de si mesmo, observando, o tempo todo, como está sua voz, seu som, seu corpo. Quando essa consciência não está internalizada, em determinados momentos podemos ter uma qualidade sonora instável, que pode variar. Assim, em nossos ensaios cotidianos lembrávamos e reforçávamos a importância do ouvir-se, sobretudo para os novos cantores, que gradualmente estavam se percebendo enquanto parte essencial daquele som coral. Nossa meta, em consonância com Paul (2017) era

[...] construir um processo-produto dialógico, transformando, por meio da proatividade, participantes em colaboradores, convidando-os a sair da zona de conforto. Essa ação interativa e reflexiva – que contribuirá para a consolidação da autonomia dos coralistas, por meio da socialização e do compartilhamento de responsabilidades, conhecimentos e práticas – está em sintonia com os métodos pedagógicos transformadores e não bancários, que contribuem para o empoderamento dos sujeitos (Paul, 2017 *apud* Silva 2023, p.07).

Essa abordagem outorga ao cantor do coro uma atitude mais protagonista no processo da aprendizagem do repertório, sem, contudo, extinguir, a responsabilidade do(a) maestro(a). O que esse tipo de princípio preconiza é o compartilhamento de responsabilidades, uma divisão de tarefas que também inclui o(a) coralista, algo que deve ser cultivado dentro dos ensaios de nossos coros. Tal abordagem aponta para uma participação mais ativa, com engajamento na atividade da aprendizagem do repertório, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico.

O Concerto da Paixão, promovido pela Universidade Federal de Campina Grande, foi realizado no Mosteiro Santa Clara. Durante o evento, o Coro de Câmara de Campina Grande apresentou um programa dividido em duas partes. Na primeira, com uma formação reduzida, foram executados quatro movimentos do moteto *Jesu, meine Freude* (BWV 227), de Johann Sebastian Bach, em comemoração aos 338 anos de seu nascimento, celebrado no mês de março. Logo em seguida, foi interpretada a obra *Dixit Domino*, de Isabella Leonarda, compositora italiana do século XVII. O encerramento dessa parte contou com a estreia de *Cálice*, de minha autoria.

Na segunda parte, o coro completo apresentou obras compostas por mulheres de diferentes épocas e nacionalidades. A abertura foi com *Miserere*, da espanhola Eva Ugalde,

criada em memória das vítimas de guerras. Depois, foi interpretado *Cordeiro de Deus*, de Laís Lorrany Andrade, escrita para soprano solista, clarinete e coro, especialmente para o concerto, com estreia regida pela própria compositora. Na sequência, *Nada te turbe*, para violoncelo e coro, da norte-americana Joan Szymko, baseada em uma oração de Santa Tereza D'Ávila. Da compositora Ilza Nogueira, apresentamos trechos do *Oratório Via Sacra*, uma peça para narradores, solistas, coro e orquestra que aborda a paixão, morte e ressurreição de Jesus. Foram executados três momentos: a cena nove – *Jesus cai pela terceira vez*; a cena dez – *Jesus é despojado de suas vestes*; e a cena onze – *Jesus cai pela terceira vez*. O texto desta obra integra passagens bíblicas com versos de W. J. Solha. Embora o concerto tenha ocorrido durante a Quaresma, ele celebrou a ressurreição de Jesus, marcando Sua vitória sobre a morte. Para reforçar o clima de celebração, foi apresentado o baião *Aleluia*, da *Missa Nordestina*, de Elvira Drummond. O evento foi encerrado com *I Will Sing*, um gospel de Rosephanye Powell, composto para coro, piano, percussão e contrabaixo.

Como mencionado, dentro da minha prática artística, existe uma estreita ligação com a música coral, pois há bastante tempo a música vocal já me impulsionava em lampejos criativos, estimulando meus processos criativos. Por conta da relação de proximidade com a língua, semântica e signos, essa conexão tem sido, ainda que (in)consciente, a bússola do meu trabalho composicional ao longo dos anos, mesmo antes da formação acadêmica ou de um estudo sistemático da área musical em si.

É interessante observar que, em várias ocasiões, tive a chance de compor para o Coro de Câmara de Campina Grande. Isso inclui obras originais ou arranjos para formações diversas, com diferentes níveis de dificuldade, que foram produzidas ao longo de aproximadamente uma década. Fundamentalmente, esses trabalhos foram pensados especificamente para o referido grupo, porque conheço suas características, uma vez que, além de integrá-lo como baixo, também atuava como líder de naipe. Nesse sentido, ao escrever determinada linha para algum naipe ou solista do coro, percebia que o som já estava internalizado e, de certa forma, já guiava minhas escolhas, moldando o resultado.

Durante o primeiro ano do Mestrado, escrevi *Cálix* (2023), uma peça que contém passagens de música aleatória e escrita não metrificada. Baseada em passagens bíblicas vinculadas ao período pascal, a obra, disposta em diferentes seções, aponta para momentos decisivos da história de Cristo, tais como a passagem pelo Monte das Oliveiras e a Última Ceia. Uma das seções mais interessantes é o trecho no qual as falas ocorrem não metrificadas, e a ambiência da agonia de Cristo aparece entre sussurros. O desafio foi que esse trecho soasse mais orgânico possível mesmo dentro de uma linguagem *senza misura* (Figura 41).

Figura 41: Trecho aleatório da obra *Cálix* 2023.

C *1: Textos falados, o mais articulado possível Cálix 3
 *2: Contraltos, soar como ecco, na ponta da voz

*S Pa-ter! Pa-ter! Pa-ter! Ab-ba Pa-ter om-nia pos-si-bi-lia ti-bi sunt Ca-li-um ca-li-um ca-li-um!

A Pa-ter! Pa-ter! Pa-ter! Ab-ba Pa-ter om-nia, Pa-ter! om-nia! trans-fer trans-fer

T

B Solo ou Tutti *f* Ab-ba Pa-ter! om-nia pos-si-bi-lia ti-bi sunt trans-fer

Fonte: Edição do pesquisador.

O Coro de Câmara fez a estreia dessa obra no Concerto da Paixão. A recepção do público e do coro foi positiva, os desafios da montagem foram contornados, razão pela qual tivemos êxito.

4.2 Interlúdio: uma experiência com a regência orquestral

Entre as atividades que integraram nosso último semestre como corpo discente do PPGM-UFPB, dentro do âmbito do Mestrado, tivemos a honrosa chance de um contato com a Orquestra Sinfônica da UFPB (OSUFPB). Esse convite, feito pela OSUFPB ao professor Vladimir Silva, que era o responsável pela classe de regência do PPGM-UFPB, integra as ações do referido grupo e tem como objetivo dar a oportunidade a novos regentes, sobretudo aqueles que estão inseridos na graduação e na pós-graduação da UFPB.

O concerto foi formado por várias obras. Houve a participação do solista convidado, o pianista Antônio Vaz Lemes, que interpretou *Eclogue*, de Gerald Finzi, sob a direção do maestro Vladimir Silva. Além dessa obra, os alunos do Mestrado e um da graduação regeram outras composições, que foram selecionadas pela direção da OSUFPB com o professor, levando-se em consideração que o concerto também serviria para homenagear as mulheres, tendo em vista as celebrações do mês de março. Embora de curta duração, a experiência com um corpo artístico profissional trouxe consigo diversos desafios, que estimularam o nosso crescimento técnico e artístico.

Nas atividades que antecederam os ensaios, fomos orientados a analisar as obras que iríamos reger, focando nos seus elementos formais e estruturais, identificando e marcando frases importantes, transições e onde ocorria maior movimentação melódica, harmônica, dentre outros

aspectos. Esse primeiro contato com o repertório nos ofereceu uma noção geral da peça, bem como nos auxiliou na compreensão dela, sendo, portanto, fundamental para a estruturação dos ensaios, já que nos basearíamos em tais aspectos pontos para otimizarmos o nosso tempo com a orquestra, pois

O tempo de ensaio é restrito e dispendioso, o regente deve aproveitar as horas disponíveis da melhor forma possível. Isto implica um planejamento detalhado por dia, semana e mês como parte de seu trabalho preparatório. Inclui garantir que as peças devidamente marcadas e em boas condições estejam prontas para distribuição aos jogadores antes da primeira leitura. As peças devem estar em forma com as marcações do maestro inseridas para economizar tempo no ensaio (Rudolf, 1950, p. 315-316, tradução nossa).³⁸

De início a peça que me foi designada foi *Homenagem a Camargo Guarnieri*, da compositora Lina Pires de Campos³⁹ (1918-2003), aluna de Camargo Guarnieri. A obra está dividida numa organização ABA'. Na Figura 42 é apresentada a primeira seção [01-24], cuja harmonia é expandida e utiliza-se de ferramentas do contraponto para a condução das vozes e dos motivos melódicos que a compõem. Ainda que haja a recorrência de alternâncias de padrões por partes das vozes, há um conceito de unidade que traz coerência ao todo.

Figura 42: Trecho inicial da obra.

HOMENAGEM A CAMARGO GUARNIERI
Para Orquestra de Cordas

L. Pires de Campos
1977

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of five staves: 1º Violino, 2º Violino, Viola, V. Cello, and C. Baixo. The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano (p) dynamic. The first violin and second violin parts have melodic lines, while the viola, cello, and double bass parts provide harmonic support. The double bass part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

Fonte: Acervo do pesquisador.

³⁸ No original em inglês: *Rehearsal time is restricted and costly, the conductor must put available hours to the best possible use. This entails detailed planning by day, week, and month as part of his preparatory work. It includes seeing to it that properly marked parts in good condition be ready for distribution for players prior to the first reading. Parts must be in shape with the conductor's markings entered in order to save time in rehearsal.*

³⁹ Pianista e compositora, estudou com Furio Franceschini e Camargo Guarnieri, entre outros. Desempenhou importante papel no ensino de piano no Brasil, sendo assistente de Magdalena Tagliaferro e, posteriormente, formando gerações de pianistas em São Paulo. Compositora premiada, muitas de suas obras foram gravadas e publicadas por editoras como Irmãos Vitale e Ricordi.

Na parte B [25-35], a compositora cria contrastes alterando o modo e o tom do tema inicial, ideia que ela apresenta do compasso 25 até 35, quando há o retorno da melodia principal que coincide com a volta do tom original e da textura inicial. A textura contrapontística ressalta a mudança de modo, bem como a alteração de alguns padrões melódicos já apresentados anteriormente. Nesse trecho, observa-se uma sonoridade mais expressiva, que reitera o teor lírico de toda a obra, com saltos longos e muito cromatismo (Figura 43).

Figura 43: Trecho cromático da obra.

25

Fonte: Acervo do pesquisador.

A terceira e última parte, A' [36-55], é marcada pelo retorno da melodia principal e da textura inicial apresentadas no início da peça, agora de modo variado. Há também um decrescendo gradual no final, que leva à conclusão em dinâmica *ppp* (Figura 44).

Figura 44: Trecho final da obra.

Fonte: Acervo do pesquisador.

A segunda obra que regi foi *Pallade e Marte*, de Maria margherita Grimani⁴⁰. Os três movimentos da sinfonia, escrita para cordas e contínuo, são os seguintes: *Allegro*, que é seguido por um *Largo* expressivo, rico em suspensões dissonantes, e *Presto*, em forma binária, com ambas as seções repetidas (Figura 45).

Figura 45: Abertura da Sinfonia, movimento *Allegro*.

Pallade e Marte
Sinfonia Maria margherita Grimani

Allegro

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows the initial entries of the strings, with the Violin I and II parts playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Viola and Cello parts play a steady accompaniment of quarter notes.

Fonte: Acervo do pesquisador.

O primeiro contato com a OSUFPB foi um momento particularmente tenso, em parte porque era a primeira vez que estava regendo uma orquestra profissional e por tudo o que isso representa em termos de competência e responsabilidade. A partir dos dados advindos da análise, fui aos pontos críticos das obras, tais como aqueles nos quais ocorrem as transições e

⁴⁰ Maria Margherita Grimani foi uma compositora e cravista italiana ativa no início do século XVIII. É reconhecida por ser uma das poucas mulheres compositoras da época cujas obras foram preservadas. Grimani compôs principalmente óperas e música sacra, destacando-se pela ópera *Pallade e Marte*. Essa obra foi encomendada para a corte dos Habsburgos, o que evidencia sua atuação no cenário musical europeu. Além de óperas, Grimani produziu motetos e outras peças religiosas, embora muitas de suas composições tenham sido perdidas ou permaneçam desconhecidas. Grimani tem sido objeto de estudos modernos em musicologia e gênero, que investigam sua contribuição à música do período e o papel das mulheres nesse contexto histórico.

os trechos com variações de dinâmica. Meu tempo de ensaio diário era algo entre 10 e 15 minutos. Quando necessário, o professor, que estava na sala de ensaios, intervinha sugerindo, corrigindo alguma frase ou conceito gestual.

A priori, os músicos se mantiveram centrados na leitura, com poucos momentos de interação entre o regente e a orquestra. Porém, à medida que a obra foi sendo maturada, o grupo atendeu às minhas indicações de expressão, incluindo as variações de dinâmica e articulação, assim como as conduções do fraseado, o que me deixou muito satisfeito por perceber que os músicos absorviam as ideias interpretativas que, até então, estavam ecoando apenas dentro da minha mente. Os ensaios foram se tornando fluidos e as nuances das obras cada vez mais orgânicas (Figura 46).

Figura 46: Ensaio com a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB).



Fonte: Acervo do pesquisador.

O saldo de uma atividade tão desafiadora foi o crescimento musical e profissional, que, de certa forma, me fez ponderar sobre tal realidade dentro dos cursos de graduação e pós-graduação de nosso país. Ainda que o mestrado seja uma qualificação acadêmica, a vivência com grupos profissionais ainda é muito restrita. É verdade que ser orquestra laboratório para discente não está entre as metas de um grupo profissional. Contudo, tais experiências são mais que bem-vindas, visto que ampliam a formação e enriquecem as relações pessoais e profissionais, dentro e fora da universidade, motivo pelo qual elas devem ser incentivadas e viabilizadas.

O mundo do trabalho precisa de profissionais qualificados, e esses novos trabalhadores precisam da experiência viva, do palco, de atividades práticas que só oportunidades como esta permitem. Foi, de fato, marcante e fica o desejo de que tal momento possa se repetir, não só para mim, enquanto jovem regente, nessa e em outras orquestras, mas para tantos outros que virão e viverão suas jornadas musicais pelos palcos deste país.

4.3 O repertório tema da pesquisa: ensaios, concerto e gravação

A parte prática da nossa pesquisa culminou com a realização de um recital público com o Coro de Câmara de Campina Grande. Ao todo, realizamos doze ensaios com o grupo, sempre às terças e quintas, das 18h30 às 21h00. Em algumas ocasiões, realizamos ensaios por naipes, para aprimorar a aprendizagem do programa, que foi organizado em duas partes, contemplando repertório diverso.

Na primeira parte, interpretamos peças da tradição eurocêntrica, música secular e sacra do renascimento, do barroco e da primeira fase do século XX, a saber: *Chi la galiarda* (Baldassare Donato); o coral *Weg mit allen Schätzen*, do moteto BWV 227, *Jesu meine Freude*, de J. S. Bach; e *Sweet Day*, de Ralph Vaughan Williams. A segunda parte foi toda dedicada à obra de J. A. Kaplan. Começamos com dois arranjos, isto é, *O gemedô*, com letra e música de Gilvan Chaves, e *Vamo vadiá*, um tema popular arranjado por Kaplan e publicado pela FUNARTE, como parte da *Coleção de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira*. Concluimos com *Aleluia* e *Trilogia* (Anexo II).

As partituras que usamos para a primeira parte do programa, por serem, na sua maioria, de domínio público, estavam disponíveis na internet, razão pela qual encontramos edições confiáveis para a performance dessa literatura. No que concerne às três primeiras peças de J. A. Kaplan, também não tivemos problemas, tendo em vista a qualidade das edições. Nosso maior desafio foi o trabalho com as partituras manuscritas, e, nesse caso, mais particularmente com o *Salmo V*, que integra a *Trilogia*, pois a partitura disponibilizada no acervo do compositor não estava completa.

A identificação deste problema ocorreu durante a realização dos ensaios, tendo em vista que a sequência das páginas e dos compassos não estava concatenada, faltava algo. A solução veio de forma surpreendente, pois o professor Vladimir Silva lembrou-se que havia em seu arquivo uma cópia do referido salmo, que ele conseguira na época em que estudava na UFPB, na década de 1990. Encontrada essa partitura, comparamos as duas versões e identificamos a diferença entre ambas, conforme apontado no capítulo anterior.

Embora a caligrafia musical de J. A. Kaplan seja legível, organizada e os manuscritos se encontrem bem conservados, a leitura de tais documentos exige atenção e requer cuidado. Esse trabalho de transcrição, aliado ao problema com as duas versões do *Salmo V*, demandou mais tempo que o previsto, alterou nosso cronograma de trabalho e nos fez repensar os planos, pois, inicialmente havíamos pensado em elaborar uma edição crítica e uma edição para performance da *Trilogia*, iniciativa que julgamos inviável em virtude da exiguidade dos prazos e de todo o aparato teórico necessário para tal finalidade.

4.3.1 *Aleluia*

Na preparação do *Aleluia*, tivemos dois momentos. O primeiro deles foi durante o período Pascal, em março 2024. Nessa fase, o coro conheceu a obra, que ainda estava manuscrita, razão pela qual posteriormente eu também realizei a edição para a performance. Como apontamos, por ser o início do ano, muitos cantores veem da comunidade e, porque não têm uma formação musical sistemática, isso gerou certos entraves nas primeiras leituras da obra, fato que, com as aulas de teoria musical e solfejo, foi superado.

Superada essa fase, decidimos, então, inseri-la em meu recital, pois como a obra já era conhecida pelo grupo, isso, de certa forma, contribuiu para uma construção mais orgânica da performance. Nesse processo, iniciamos relembrando as seções mais complexas, bem como deixando tudo limpo e preciso, observando os tempos e sonoridades evocadas pelo compositor. Para ouvir *Aleluia*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 47 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link <https://youtu.be/FuIVzU1zyMg>.

Figura 47: *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *Aleluia*.



Fonte: Canal do pesquisador.

4.3.2 *O gemedô*

Na preparação de *O gemedô*, optei por incluir um instrumento percussivo, o pandeiro, que não consta no arranjo de J. A. Kaplan. A inserção desse instrumento teve a intenção de ser uma marca cultural, ressaltando a relação do eu-lírico com a obra em si, uma vez que ela fala sobre a modernização do campo, destacando a chegada dos primeiros automóveis no interior da Paraíba, isso ainda na década de 1920. Minha proposta, enquanto intérprete, foi criar uma ambiência simples, associada à paisagem campestre suscitada pela canção. A presença do pandeiro ressaltou ainda mais os aspectos rítmicos da obra e seu caráter leve e de certa forma brincante.

Vocalmente falando, a instrução para o coro foi que a voz fosse leve, *senza vibrato*, para que a linha melódica pudesse ter fluidez e clareza na dicção, tendo em vista o fator textual é de suma importância. Assim, optei por um som mais leve, que nos permitisse ouvir com clareza o poema. Outro ajuste feito com o coro foi com relação ao andamento. Escolhi fazer um pouco mais lento, a fim de sublinhar o caráter dançante, fato que tornaria a experiência mais interessante. O coro adaptou-se e degustou mais calmamente a beleza que essa obra tem.

Do ponto de vista gestual, tentei ser discreto, destacando os momentos de contraste. Dessa forma, preferi um gesto menor, que deixasse o pulso visível, próximo ao meu corpo, para que, esteticamente, o padrão não acabasse tomando atenção demais no palco. Quando ocorria de um gesto ser mais acentuado ou mais expressivo que o normal, era ressaltando algum elemento agógico. Para ouvir *O gemedô*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 48 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link https://youtu.be/OtVFEt4v_jI.

Figura 48: *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *O gemedô*.



Fonte: Canal do pesquisador.

4.3.3 *Vamo Vadiá*

Nesse arranjo também inseri o pandeiro para sublinhar os trechos mais rítmicos. Diferentemente de *O gemedô*, aqui há maior quantidade de seções mais líricas, cantáveis num teor mais legato, razão pela qual inseri apenas o pandeiro em parte da obra para que reiterasse seu caráter dançante. Vocalmente falando, continuamos com a mesma ideia proposta para *O gemedô*, em face de sua estrutura, teor melódico e extensão vocal. Por isso, optamos por uma voz clara, leve e de emissão fluida.

Do ponto de vista gestual, por conta dos diversos momentos de alteração métrica, esse foi um desafio, pois era preciso deixá-las orgânicas e claras para o coro. Nesse arranjo, em particular, J. A. Kaplan constrói diferentes sessões, ressaltando os aspectos semânticos do texto, especialmente a dubiedade do vocábulo “vadiar”, popularmente utilizado com vários sentidos. Penso que o repertório coral brasileiro é uma escola rica e desafiadora em diversos aspectos, sobretudo no que diz respeito à construção das sonoridades. Considero importante que todo regente vivencie essa literatura, que é tão profícua, estudando-a com a mesma seriedade e excelência que são dedicadas a Bach, Mozart e outros(as). Para ouvir *Vamo Vadiá*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 49 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link <https://youtu.be/r7G2CxLZ5Jg>.

Figura 49: *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *Vamo Vadiá*.



Fonte: Canal do pesquisador.

Com relação à *Trilogia*, começamos a montar nossa concepção da interpretação a partir da análise. Desde o início das leituras, identificamos um forte teor teatral-cênico nas três peças, em virtude da estrutura e da presença do recitante. Importante destacar que o recitante não atua como elemento fora da estrutura geral da obra, ele não funciona como um narrador-observador,

alguém alheio à trama e que comenta friamente sobre os fatos que se sucedem. Ao contrário, ele é um personagem ativo e que tem inserções específicas e relevantes.

A primeira obra que ensaiamos foi o *Salmo V*. Optamos por um caráter mais solene, reforçando o sentido de oração, de súplica a Deus, proposto já no título e nos versos. Por esse motivo, buscamos uma sonoridade mais encorpada, sem peso, para não prejudicar a compreensão do texto.

Para o recitante, sugerimos uma entonação marcada pela revolta, ressaltando o tom de protesto e/ou acusação. Essa ideia veio justamente do subtítulo da obra em questão: Escuta meu protesto. Outro fator que contribuiu para a nossa escolha foi que, nas primeiras leituras da obra, o simples fato de recitar o texto, quase como um jornalista narra uma notícia, não parecia fazer juízo ao teor dramático do *Salmo V*, que tem diversas alterações de tempo, caráter e dinâmica. Essa leitura sem teor emocional parecia incoerente, a meu ver, com a estética da obra de J. A. Kaplan, fato que logo nos esforçamos para ajustar e alterar.

Outra decisão interpretativa foi inserção do *overtone singing*, o chamado canto por harmônicos. Nossa decisão tomou como base o trecho da obra no qual o recitante diz: “Suas rádios mentirosas rugem toda noite, os seus escritórios estão cheios de planos criminosos e de expedientes sinistros”. Concomitante ao trecho recitado, há a indicação de *bocca chiusa*. Nesse momento, pedimos a um dos tenores que utilizasse a referida técnica, que é basicamente uma manipulação vocal dos harmônicos de uma nota estática ou móvel. Tal escolha não estava na partitura nem havia algum tipo de anotação de rubrica de cena. Ela foi, de fato, uma deliberação interpretativa, que, na nossa concepção, fez a obra ganhar ainda mais vida do ponto de vista dramático. A ideia, simples, por assim dizer, era criar um efeito sonoro igual àquele quando manipulamos o *dial* de um rádio analógico, como se alguém estivesse sintonizando uma estação de rádio. O coro achou interessante a proposta e isso, de certa forma, proporcionou uma motivação ainda maior na montagem da obra.

Do ponto de vista gestual, explorei o legato por meio de gestos solenes, respeitando o caráter proposto pela obra. Mesmo com as alterações de andamento e dinâmicas, procurei preservar tal característica. Para ouvir *Salmo V*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 50 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link <https://youtu.be/ZE1Ai2QHkOE>.

Figura 50: QR-Code com o vídeo com a gravação de *Salmo V*.



Fonte: Canal do pesquisador.

O Rei Encantado, a única das três obras que apresenta o uso de instrumentos (flauta e percussão), teve uma direção um pouco diferente. No início, coloquei sopranos e contraltos cantando juntas, para dar mais corpo à linha da abertura, que tem uma melodia acompanhada pela flauta. Em todas as passagens em uníssono, adotamos uma sonoridade que nos remetesse ao canto gregoriano, isto é, uniforme, com ressonância alta e baseada nos aspectos prosódicos. Para gerar contraste, sopranos e contraltos usaram uma sonoridade diferente, quando cantam: “dizem que se a noite é feia / qualquer um pode escutar / o touro correr na areia / até se perder no mar / onde vive num palácio / feito de seda e de ouro”. Esse trecho em especial lembra muito os desafios dos cantadores presentes na região Nordeste, havendo cruzamento de vozes, caráter vivo e texto articulado. A sonoridade do trecho deveria ser incisiva, em conexão com o desafio de violeiros.

Após esse momento, há o trecho “touro negro / ouro negro / negro ouro / negro touro”. Nessa parte, por conta do registro grave, coloquei todos os sopranos e contraltos cantando a linha do soprano, enquanto o tenor passou a cantar a linha do contralto. Esse recurso deixou o trecho ainda mais encorpado, facilitando a compreensão textual. Vocalmente falando, pedimos aos tenores que procurassem soar como contraltos, aproximando-se daquela cor vocal de forma homogênea, para que não fosse distinguível os timbres de contralto e tenor, mas, ao contrário, o mais amalgamado possível.

Logo em seguida, no solo dos tenores, optei por colocar todos os homens, de modo similar ao que tinha sido feito no início da obra, com soprano e contralto. Aqui, novamente, a mesma sonoridade de canto gregoriano foi sugerida. Nossa opção foi, em certa medida, intertextual, pois tomamos como referência a proposta que adotamos no *Salmo V*. O conceito era trazer o teor orante do salmo para *O Rei encantado*, potencializando os afetos daquela seção,

abrindo, naquele momento, uma janela mais lírica e cantábil, diferentemente das outras, que são mais rítmicas.

Na última parte, onde há a presença da percussão, o caráter é mais vivo, articulado e claramente mais enérgico do que no restante da obra. Tal trecho, ponto culminante da obra, é marcado pela presença de elementos até então não usados, como a percussão, e a flauta, no registro agudo, elementos que fazem com que o ouvinte seja despertado, seja de certa forma também provocado, ao passo que o coro canta. “Não é o rei, mas o povo que afinal de desencanta / não é o rei mas é povo / que liberto se levanta / como seu próprio senhor / que o povo é o rei encantado / no touro que ele inventou!” arrematando o fim da obra com o ataque preciso de um tutti. Para ouvir *O Rei Encantado*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 51 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link <https://youtu.be/J1zCNtxqOGU>.

Figura 51: *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *O Rei Encantado*.



Fonte: Canal do pesquisador.

Observando o caráter solene do primeiro movimento de *(Em) Cantando Salmo*, adotamos a mesma estratégia que usamos em *Salmo V*, isto é, um som legado, suave, quase como uma prece nas passagens mais líricas. Do ponto de vista gestual, usei gestos mais largos para as passagens em legato e outros mais curtos e rápidos para as seções mais articuladas e ritmadas. Para ouvir *(Em) Cantando Salmo*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 52 ou acesse o vídeo no YouTube, por meio do link <https://youtu.be/F315Xf9-c5Q>.

Figura 52: QR-Code com o vídeo com a gravação de (Em)cantando Salmo.



Fonte: Canal do pesquisador.

Embora *Trilogia* seja uma obra desafiadora, o coro mostrou-se motivado e interessado no repertório ao longo dos ensaios. Durante o início das leituras, algumas sessões foram mais difíceis do ponto de vista musical, devido às harmonias expandidas. Um exemplo disso são as obras *Salmo Ve (Em) Cantando Salmo* e nas quais J. A. Kaplan utiliza a escala de tons inteiros. Esse recurso, quando empregado, sublinha os múltiplos sentidos do texto, já discutidos na análise. Para facilitar a afinação dos trechos nos quais há uso da escala de tons inteiros, a estratégia utilizada foi realizar o aquecimento vocal com essa referida escala, para promover a familiaridade do grupo com tal complexo escalar. Isso se provou eficiente, uma vez que os(as) coralistas fizeram vocalises baseados na escala de tons inteiros. Tal procedimento está em consonância com o que diz Figueiredo (1989), isto é, que o

O treinamento é necessário para suprir o grupo de condições mínimas para a realização musical. A qualidade da realização musical dependerá de um mínimo de compreensão, e esta — a compreensão musical — do treinamento com conteúdo, ou seja, da aprendizagem. Mudança de comportamento através da experiência é aprendizagem e esta mudança implica no conteúdo adquirido para que se possa aplicar a mesma ação em diferentes situações. Se o que foi aprendido em uma peça do repertório não pode ser transferido para outras peças, é porque a aprendizagem não foi eficiente e o que aconteceu foi um simples treinamento. (Figueiredo, 1989, p. 74-75).

Um aspecto que gerou certo nível de estresse foi a alternância de coralistas em alguns ensaios, o que, em certa medida, atrapalhou a consecução dos nossos objetivos de forma mais rápida. Um grupo coral precisa estar junto, conectado, entrelaçado, para que as ideias de interpretação musical possam ser reais. Não descarto aqui a parcela de responsabilidade do(a) coralista, enquanto instrumentista de si mesmo, que deve estudar suas partes, sua voz, seu som. Isso numa perspectiva de estudo individual, que, logicamente, está relacionado aos domínios internos de sua mente, do fazer musical e sonoro. Essa parcela, a do indivíduo, numa postura

de protagonismo de sua prática artística, antecede os ensaios e leituras conjuntas em sala, junto com os outros naipes do coro.

Dito isto, reitero que a prática coral pode (e deve) ser pautada em dois grandes pilares: primeiramente, solfejo, teoria e percepção; em segundo lugar, técnica vocal, expressão e qualidade do ensaio-performance. A presença de todos em todas essas etapas pode ser decisiva na organicidade da construção de uma interpretação coerente de uma peça, com as dinâmicas, intenções de frases, dentre outros aspectos da música no palco. Tal escolha é também um gesto político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou quatro capítulos dedicados ao trabalho coral do compositor José Alberto Kaplan. No primeiro capítulo nos detemos em aspectos relacionados à sua biografia buscando entender alguns traços da sua trajetória de vida e obra. Focamos também nesse mesmo capítulo em apresentar um panorama geral sobre a obra vocal/coral do compositor bem como os estudos já feitos relacionados às suas obras. Ficou claro que ainda há muito o que ser desbravado na obra do compositor, ainda mais quando se trata de obras vocais/corais.

No segundo capítulo debruçamos sobre os ferramentais que podem construir uma interpretação coerente de uma obra. A utilização da análise como viés de uma leitura adequada da obra, nos tornando assim narradores, nas palavras de Rink, para que a obra seja executada de forma coerente e possa ser aquilo que ela foi pensada para ser.

No terceiro capítulo focamos nas análises textuais e musicais da obra Trilogia. Percebemos as relações profundas entre o texto e a música e como o compositor dialoga em diversos momentos com a intertextualidade, seja com os campos da linguagem na perspectiva da ironia, sátira e/ou reflexão crítica, seja dentro dos campos da música. Estabelecendo ligações que suscitam leituras mais profundas de sua música e conseqüentemente de sua obra.

Finalmente no último capítulo pude relatar um pouco do que foi a realidade do mestrado em regência, das vivências com o coro, com a orquestra e tantas outras experiências. O mestrado foi um tempo rico de múltiplos aprendizados. Aprendizados estes ligados ao palco, ao ensaio, ao preparo do repertório, mas também ligados à pesquisa. E nessa premissa a pesquisa da pós-graduação deve apontar para a música de seu tempo/lugar, deve apontar para a música brasileira e dessa forma contribuir para expansão do material musical e cultural bem como a preservação da memória artística. Certamente os parágrafos contidos nesta dissertação não podem fazer jus ao precioso tempo de aprendizado e crescimento do ponto de vista pessoal e profissional. Que eu possa também poder contribuir com a perpetuação da pesquisa, ensino e extensão no propósito de um Brasil mais igualitário, mais belo e mais rico.

A obra de um artista pode, em certa medida, ser o resultado de como ele interpreta o mundo ao seu redor, ou pode ser reflexo da cosmovisão que o circunda e influencia as leituras da realidade que o abarca. Cabe ao artista, desta forma, decidir como se posicionar, seja refletindo ou refratando as vertentes estilísticas propostas no seu tempo, sendo elas partes de sua identidade ou não. Não há neutralidade no campo da arte, não há como se esquivar de um posicionamento, já que a criação dialoga diretamente com a escolha, com a decisão, seleção de materiais. Dessa forma, J. A. Kaplan, influenciado pelo tempo e lugar em que estava inserido,

escreveu as obras que integram a *Trilogia* numa perspectiva de arte engajada, já que, em seu acervo, encontramos peças escritas em diferentes fases composicionais, definidas por variados estilos e motivações.

Embora Kaplan tenha externado algum tipo de desconforto quanto à função de sua arte, ele pode ter encontrado uma função social para seu trabalho como compositor, sobretudo nos momentos mais difíceis da vida política nacional. *Trilogia* é um exemplo desse contexto no qual o Brasil estava vivendo uma ditadura. E a sua opção pela ironia, a sátira e a intertextualidade são marcas e têm um claro propósito: provocar a reflexão. Peça que mantém uma temática ainda pertinente em nossos dias, *Trilogia* é acessível para muitos coros brasileiros.

O que identificamos, nessa pesquisa, foi a necessidade de elaborar uma edição crítica das obras vocais de J. A. Kaplan, tendo-as como objeto de estudo, possivelmente dentro de uma pesquisa de doutorado. Essa pesquisa poderá, por exemplo, estudar os usos de recitantes e/ou elementos teatrais dentro da obra vocal/coral de Kaplan, propondo uma revisão prosódica e edições para performance de obras que, em sua grande maioria, ainda estão manuscritas e necessitam dessa atenção, para que possam ser divulgadas e conhecidas no âmbito internacional.

Finalmente, esperamos que, com esta pesquisa, tenhamos contribuído para a divulgação e a preservação da memória musical de J. A. Kaplan, sendo um ponto de partida para outros trabalhos, oferecendo subsídios interpretativos para que a execução das obras possa ser coerente e em sintonia com o que o compositor propôs.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Joel Carlos de Souza. *Em demanda do Sebastianismo em Portugal e no Brasil: um estudo comparativo (séculos XIX e XX)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Coimbra, 2014.
- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press. 2008.
- AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, v. 2.4, 1996. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Agawu-Analysing_music_under_new_musicological_regime.pdf Acesso em: 26 nov. 2024.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadin. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARBOSA, Lucas de Paula. *Reflexões sobre unidade em música*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*. Porto Alegre, v.16, p. 37-72, 2003.
- BRANDÃO, Leticia Araújo. *A utopia de Ernesto Cardenal: um poema de amor à Nicarágua Sandinista*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BRANDÃO, Leticia Araújo. *O Cântico de Amor de Ernesto Cardenal*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.
- BENT, Ian. *Analysis*. London: MacMillan, 1987.
- BENT, Ian; POPLÉ, Anthony. *Analysis*. In: *Grove music online*. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- BOFF, Leonardo. *Igreja: Carisma e Poder*. São Paulo: Editora Vozes, 1981.
- CAMARA, Dom Hélder. *O deserto é fértil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.
- CANO, Rubén López. *Musica y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa de sentido*. Salvador: FGM/Quarteto, 2006 (1993).
- CASALDÁLIGA, Pedro. *Creio na justiça e na esperança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CHARAUDEAU, Patrick; MAIMNGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.

COELHO, Antônio Carlos Batista Pinto. *Catimbó para Coro Misto de José Alberto Kaplan: Uma Abordagem Comparativa à Luz do Cancioneiro Sacro-Popular Nordestino*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

COMPOMUS. *José Alberto Kaplan - Obras Orquestrais*. Publicado em 21 de julho de 2020. Disponível em <https://www.ufpb.br/compomus/contents/paginas/cds/jose-alberto-kaplan-obras-orquestrais> Acesso em 20 nov. 2023.

CONE, E. T. 1960. *Analysis Today*: In Problems of Modern Music. E. Land, ed. New York: Norton, 34-50.

COTANDA, F. C. A sociedade no século XX. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [S. l.], v. 1, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10363> Acesso em: 1 maio. 2022.

DIAS, José de Arimatéia Rodrigues et al. *Planejamento composicional do primeiro movimento de Primaveras, para quinteto de metais: revisitando o Sistema Cosmos*. In: *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, 2013.

DOMENICI, Catarina Leite. Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, 2005, v.1, p. 819-825.

FAUSTINO, Merlia Helen; SILVA, Vladimir Alexandro Pereira; GUERRA SOBRINHO, Lemuel Dourado. Riso e estranhamento na ópera: O refletor, de José Alberto Kaplan. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 2014. V. 24, p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3197/public/3197-9986-1-PB.pdf Acesso em: 25 nov. 2023.

FERRETI, Sérgio F. Encantaria Maranhense de Dom Sebastião. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, n.1, v. 1, p. 262-285, 2013.

FIORIN, José Luís. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem? *Opus*, Goiânia, v. 1, p. 72-78, dez. 1989.

FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan*. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

FRAZÃO, Dilva. *Biografia de Mário de Andrade*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/mario_andrade/. Acesso em: 2 mai. 2022.

GAULDIN, Robert. Reference and Association in the Vier Lieder, Op. 2, of Alban Berg. *Music Theory Spectrum*, Oxford, v. 21, n. 1, p. 32-42, 1999.

GUIGUE, Didier. Duas Canções Irreverentes de José Alberto Kaplan. In: KAPLAN, José Alberto (Org.). *Caso me Esqueça(m)*: Memórias Musicais, João Pessoa: Quebra – Quilo, 1999, p. 277-286.

GUIMARÃES, Alexandre Fernandes. *Carnavalização no espaço discursivo da música: do renascimento ao romantismo*. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011 96.p

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teología de la Liberación*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1971.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado: A construção do sebastianismo em Portugal – Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAPLAN, José Alberto. As Composições: À Maneira de Introdução. In: *Kaplan: Obras Escolhidas*. João Pessoa: FUNESC: FBB: FCJA, 1994b. p. 4-8. (Encarte de CD).

KAPLAN, José Alberto. *Caso me esqueça(m)*: memórias musicais. Volume 1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.

KAPLAN, José Alberto. *Ars inveniendi*. *Revista Claves*, n. 1, p. 15-25, mai. 2006.

KERR, Dorotéa. A música no século XX. In: Universidade Estadual Paulista. Pró-Reitoria de Graduação; Universidade Virtual do Estado de São Paulo. *Caderno de formação: formação de professores bloco 02 – didática dos conteúdos*; v. 5. Conteúdos e didática de artes. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 56-64.

KRAMER, Lawrence. Dangerous liaisons: The literary text in musical criticism. *19th-Century Music*, v. 13, n. 2, p. 159-167, 1989.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, Cambridge, p. 3-72, 1991.

LIMA, Ivan Cavalcanti Proença. *O Pasquim: Antologia*. São Paulo: L&PM, 2008.

LIMA, Sônia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2015.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998.

MOURA, Eli-Eri Luiz de. Apresentação I. In: KAPLAN, José Alberto. *Caso me Esqueça(m)*: Memórias Musicais. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999, p. 11-14.

MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Linguagem da Música Contemporânea de Concerto em Contexto*. Transcrição editada da participação do debatedor no projeto "A Saga da Música de Concerto no Brasil de Hoje e na América Latina", patrocinado pelo Programa Cultura e Pensamento em

2007, através da “Seleção Pública de Debates Presenciais”. 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/36362290/LINGUAGEM_DA_M%C3%9ASICA_CONTMPOR%C3%82NEA_DE_CONCERTO_EM_CONTEXTO. Acesso em: 15 abr. 2022.

NATTIEZ, J-J. A semiologia musical: além do estruturalismo, depois do pós-modernismo. *In: O Combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera, 2005. p. 17-66.

NOGUEIRA, Ilza. Análise composicional: o que, como e por quê. *ART 20*, v.1, p. 5-14, 1992.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção: letras x estrutura musical. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.]*, v. 14, n. 2, p. 322–333, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, João Junior Bonfim Joia; FRANCIOLI, Fátima Aparecida de Souza. Materialismo histórico-dialético: contribuições para a teoria histórico-cultural e a pedagogia histórico-crítica. *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*, Londrina, v. 3, n. 2, p. 93-101, dez. 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *In: Anais do Simpósio de pesquisa em música*, 3. Curitiba: DeArtes UFPR, 2006. p. 69-74.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras. *In: Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música*, 2007.

RINK, John. Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. *In: Rethinking Music*, nº 218, 1999

RIVERA VACA, A. Discurso poético y discurso del poder en Salmos de Ernesto Cardenal. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, v. 44, n. 1, p. 79-95, 2018.

RUDOLF, Max. *The Grammar of Conducting*. New York: Schirmer, 1950.

SCHER, Steven Paul. Comparing literature and music: current trends and prospects in critical theory and methodology. *In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, S. Paul; WEISSTEIN, Ulrich (Orgs.). Literature and the other arts*. Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Literature Association. University of Innsbruck, 1981.

SILVA, Kerli Simone Mezomo. Literatura do testemunho no Mato Grosso: reflexões sobre a escrita testemunhal de Pedro Casaldáliga em Creio na justiça e na esperança. *Revista Athena*, v. 24, n. 1, p. 95-114, 2023.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. *Twentieth-Century Brazilian Choral Music*. Choral Journal, Estados Unidos, v. 43, p. 9-15, 2002.

SILVA, Vladimir Alexandre Pereira. *A Conductor's Analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, Op. 240: an approach between music and rhetoric*. Tese. (Doutorado em Música) - Baton Rouge, Louisiana State University, 2005.

SILVA, Vladimir Alexandre Pereira. *Ave Maria da eleição*. Disponível em: www.vladimirsilva.com. Publicado em: 13 nov. 2009a.

SILVA, Vladimir Alexandre Pereira. *O casamento*. Disponível em: www.vladimirsilva.com. Publicado em: 18 nov. 2009b.

SILVA, Vladimir Alexandre Pereira. *Cantata pra Alagamar*. Disponível em: www.vladimirsilva.com. Publicado em: 30 mai. 2014.

SILVA, Vladimir Alexandre Pereira; LIMA JR., José Adriano de Sousa; TEIXEIRA, Luciênio de Macêdo. José Alberto Kaplan e a arte engajada: uma análise da Cantata pra Alagamar. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Manaus: UFAM, 2018.

SILVA, Vladimir A. P.; BRANDÃO, José Mauricio Valle. O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX: um estudo das composições de Antônio Carlos B. P. Coelho e José Alberto Kaplan. In: FERNANDES, Levi Leonido et al. (orgs). *Diálogo Intercultural e Ecumênico Através da Arte*. Vila Real, Portugal: Associação Mundis, 2020.

SILVA, Vladimir A. P.; ANDRADE, Laís Lorrany; LIMA JÚNIOR, José Adriano de Sousa; ALVES, Daniel Berg Cirilo. Resenha do livro Art & Science in the Choral Rehearsal. *Revista da ABEM, [S. l.]*, v. 31, n. 1, 2023.

SOBRINO, Jon. *Cristologia desde América Latina: Esbozo para un retrato de Jesús*. San Salvador: UCA Editores, 1976.

STANLEY, Sadie. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed. London: Macmillan, 2001.

RINK, John. Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. In: *Rethinking Music*, nº 218, 1999

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2021.

TAFFARELLO, Tadeu M. *Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete na música de câmara*. Dissertação (Mestrado em música) – Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

TAVARES, Braulio. *Arte e ciência da cantoria de viola – Volume 1 – Cantoria: regras e estilos*. Recife: Bagaço, 2016.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

TEIXEIRA, Fellipe Rafael Carnáuba. *O processo interpretativo na regência orquestral: um estudo a partir da obra Appalachian Spring–Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18092018-164248/>. Acesso: 2 mai. 2022.

TEIXEIRA, Thiago Praça. Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno. *Musica Theorica*, v. 5, n. 1, p. 196–241, 2020.

ANEXO I – Quadro com obras originais, arranjos e transcrições para coro de J. A. Kaplan (Kaplan, 1999)

| Nº | Título | Ano | Instrumentação | Editora | Ed. ano | Observações |
|----|---|-----------|---|-----------------------------|---------|---|
| 1 | Madrigal | 1967 | Coro Misto (SATB) | Madrigal Renascentista (BH) | 1975 | Texto: José Alberto Kaplan, a partir de trechos extraídos do “Cântico dos Cânticos” do Rei Salomão. Estreia: Madrigal Paraíba, Regente: Maestro Pedro Santos |
| 2 | Serranilla | 1973 | Coro Misto (SATB) e Percussão | Manuscrito | | Texto do Marques de Santillana. Trabalho prático-INTEM-Santiago de Chile |
| 3 | Nuestra Marimba | 1973 | Coro a duas vozes | Manuscrito | | Canção folclórica da Guatemala. Trabalho Prático-INTEM-Santiago de Chile |
| 4 | Casinha Pequena | 1977 | Transcrição para Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Original: Autor Anônimo |
| 5 | Vilancicos -Anunciação -Linda Estrela -Oferta, oferta pastora -Glória in Excelsis | 1978 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Obra dedicada ao Maestro Pedro Santos e ao “Madrigal Paraíba” |
| 6 | Vilancicos -Anunciação -Linda Estrela -Oferta, oferta pastora -Glória in Excelsis | 1979 | Coro Infantil a 3 vozes | Edições Funarte | 1981 | 2º Prêmio no “Concurso Nacional de Composição para coro infantil”; Funarte/Projeto Villa Lobos; Rio de Janeiro; 1979. |
| 7 | Cantata pra Alagamar | 1979 | Coro Misto, Solistas (Soprano e Tenor), flauta, Cravo e Percussão, Triângulo, Pandeiro, Claves e Bombo) | Sesc Partituras | 2002 | Texto: Waldemar J. Solha. Estreia: Convento de São Francisco; João Pessoa-Junho-1979-Conjunto Coral-Instrumental e Solistas; Regente: José Alberto Kaplan. Apresentação: D. José Maria Pires, Gravação: LP Discos Marcus Pereira; São Paulo; 1979; Coro e Conjunto Instrumental. Regente: José Alberto Kaplan; Apresentação: D. Helder Câmara |
| 8 | Trilogia Salmo V (Ernesto Cardinal) O Rei encantado (F. Gullar) | 1980-1982 | Coro Misto (SATB) Recitante, Flauta e Percussão | Manuscrito | | Estreia “(Em) Cantando Salmo” - “Madrigal Paraíba”. Regente: José Alberto Kaplan |

| | | | | | | |
|----|--|------|--|-----------------|------|---|
| | (Em) Cantando Salmo (W.J. Solha) | | | | | |
| 9 | Vamos, ó Pastores | 1982 | Coro misto (SATB) | Manuscrito | | Estreia: Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” Regente: José Alberto Kaplan |
| 10 | Ensino Público e Gratuito | 1982 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Estreia: no decorrer da Greve Nacional dos Docentes de Ensino Superior (1982) pelo “Coral Universitário da Paraíba” “Gazzi de Sá” Regente: José Alberto Kaplan |
| 11 | Vamo Vadiá | 1982 | Coro Misto (SATB) | Edições Funarte | 1988 | Obra premiada n “Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira; MEC-Funarte (1982) Gravada no LP “Autores e Intérpretes” (UFPB;1985) pelo Coral Universitário da Paraíba. Regente: José Alberto Kaplan. Idem no CD. “Coral Unisinos” Regente: Maestro José Pedro Boéssio; Universidades do Vale do Rio dos Sinos-RS;1994 |
| 12 | Acalanto | 1982 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | |
| 13 | “O Gemedô” | 1982 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Gravada no LP “Autores e Intérpretes” (UFPB;1985) pelo Coral Universitário da Paraíba. Regente: José Alberto Kaplan. |
| 14 | Aleluia | 1983 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Texto: José Alberto Kaplan. Estreia: Coral Universitário da Paraíba, Regente: José Alberto Kaplan |
| 15 | Samba em Prelúdio | 1983 | Transcrição para Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Original: Vinicius de Moraes e Baden Powell |
| 16 | Canção de Saída | 1984 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Texto de Bertolt Brecht (Adaptado por José Alberto Kaplan) |
| 17 | Burgueses ou Meliantes (Comédia Musical) | 1984 | Coro Misto (SATB) Solistas/Piano a 4 Mãos. | Manuscrito | | Texto: W. J. Solha. Estreia: Membros do Coral Universitário da Paraíba e “Grupo Bigorna”. Direção Musical: Eli-Ejri de Moura. Direção Geral: Ubiratan de Assis |
| 18 | A Banda | | Transcrição para coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Original: Chico Buarque de Holanda, Estreia: Coral Universitário da Paraíba. Regente: José Alberto Kaplan |
| 19 | Natal do Homem Novo (Cantata) -Cântico de Entrada -Anunciação -Interlúdio I -Parto da História -Interlúdio II | 1984 | Coro Misto (SATB) e Tenor Solista | Manuscrito | | |

| | | | | | | |
|----|--|------|---|------------------|------|---|
| | <i>-Glória in Excelsis Deo. -Cântico Final</i> | | | | | |
| 20 | Maracatu Proverbial | 1986 | Coro infantil a Duas vozes | Jornal do Brasil | 1986 | Obra encomendada pelo "Jornal do Brasil" (Rio) para Peça de Confronto da Categoria Infantil do "X Concurso de Corais do Rio de Janeiro." Texto: Dois provérbios populares adaptados livremente pelo Autor. |
| 21 | "O Rei encantado" (Segunda versão) | 1986 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | 2º Prêmio no "Concurso Nacional de Composição para Canto Coral" Universidade Federal do Maranhão, <u>Outubro</u> ; 1986 |
| 22 | Maracatu Proverbial (segunda versão) | 1986 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | |
| 23 | O Refletor (Ópera em três atos) | 1988 | Soprano, Tenor, <u>Mezzo</u> e Baixo, Coro e Piano a 4 mãos | Manuscrito | | Texto: José Alberto Kaplan, baseado na obra "Lux in <u>Tenebris</u> " de Bertold Brecht. Estreia: Teatro Guaíra (Curitiba-PR). <u>Grupo Oficanto</u> - <u>Agosto</u> 1988. |
| 24 | Catimbó | 1989 | Coro Misto (SATB) | Manuscrito | | Texto: José Alberto Kaplan, a partir dos documentos musicais publicados no livro "Música de Feitiçaria no Brasil" de Mário de Andrade. Finalista no "Concurso <u>Psychopharmacol</u> ", organizado pela Escola Paulista de Medicina (SP). Estreia: "Grupo Vocal Rende Vox"; Regente: Maestro Carlos Galvão. Gravação "Grupo Vocal Rende Vox" no CD "Mário de Andrade por Músicos da Paraíba" -UFPB/Editora Universitária. |

ANEXO II – Programa do Recital de Mestrado

José Alberto Kaplan

José Alberto Kaplan (1935-2009) pianista, professor, compositor e regente argentino, nascido em Rosário e radicado no Brasil. Ele ganhou reconhecimento internacional com prêmios como o Diploma de Honra no VI Concurso Internacional de Piano Maria Canals, em Barcelona, e o primeiro lugar no I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita da Funarte, com a obra *Suíte Mirim*. Em 1979, conquistou o segundo lugar no Concurso Nacional de Obras Corais da Funarte com *Vilancicos*, uma peça para coro infantil. Kaplan atuou como pianista em várias cidades na Argentina e no Brasil e, em 1972, formou o Duo Kaplan-Parente com Gerardo Parente, focado na divulgação da música brasileira para piano a quatro mãos. Esse duo realizou recitais em diversas cidades brasileiras e 25 apresentações nos Estados Unidos, patrocinadas pela organização Partners of America. Em 1977, o Duo lançou o álbum *Piano Brasileiro a Quatro Mãos*. Tem vasta produção para canto solo e canto coral, fato que nos motivou a desenvolver esta pesquisa no PPGM-UFPB.

Adriano de Sousa

José Adriano de Sousa Lima Júnior é mestre em Música (Composição) pela Universidade Federal da Paraíba. É bacharel em Música (Composição) pela Universidade Federal de Campina Grande. Já atuou como regente de diversos coros na cidade de Campina Grande. É baixo e monitor do Coro de Câmara de Campina Grande, grupo com o qual participou de turnês nacionais e internacionais, interpretando repertório diverso. Suas obras corais têm sido estreadas no Brasil (Trinos, 2017 e Cálix, 2023) e no exterior (Tem nos dado, 2022 – EUA). Tem escrito composições e arranjos para formações variadas, bem como música coral. Atualmente, é ministrando em Práticas Interpretativas (Regência Coral) no PPGM-UFPB.

Coro de Câmara de Campina Grande

Coro criado em 2010, desde a sua fundação, já se apresentou em várias cidades da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, São Paulo e Rio Grande do Sul, sob a regência de maestros brasileiros, norte-americanos e europeus. O grupo já realizou várias turnês nacionais e internacionais, incluindo os Estados Unidos da América (2012 e 2017) e a França (2015 e 2018). Em 2017, estreou a Missa de Alcaçuz, de Danilo Guanais, no Carnegie Hall, em Nova Iorque. O grupo tem se dedicado à performance de obras da renascença ao período contemporâneo, destacando-se, nesse contexto, a música brasileira, sobretudo de compositores da região, dentre os quais Reginaldo Carvalho, José Alberto Kaplan e Eli-Eri Moura.

Boa noite!

Recebam as nossas boas-vindas! Neste evento, apresentamos o resultado de uma pesquisa realizada no âmbito do Mestrado em Música da UFPB, com ênfase em Práticas Interpretativas, sob a orientação do professor Dr. Vladimir Silva. O trabalho voltou-se ao estudo da obra coral de José Alberto Kaplan. O concerto de hoje é dividido em duas partes. A primeira seção traz peças conhecidas da literatura coral eurocêntrica, incluindo obras de Baldassare Donato, J. S. Bach e Ralph Vaughan Williams. Na segunda parte, apresentaremos algumas composições corais de José Alberto Kaplan.

Aleluia, para o período pascoal, trata da ressurreição de Cristo. É uma obra festiva, que apresenta seções homorrítmicas, bem como seções de maior movimentação contrapontística. O arranjo de **Vamo vadiá** é brincante, um convite para um passeio na praia, cujos sentidos da peça ficam subentendidos por conta do andamento e mudanças de caráter. Em outro arranjo do compositor, **O gemedô**, Kaplan se baseia na composição de Gilvan Chaves, obra que fala sobre o ciclo da cana de açúcar e as consequências da riqueza que ele produziu, como, por exemplo, a chegada do automóvel no interior do estado, pois, àquela altura, o "carro bom" era aquele que "gemia", o carro movido à tração animal, usado nos plantios e colheitas de cana-de-açúcar.

O **Salmo V**, a primeira obra da *Trilogia*, baseia-se no poema de Ernesto Cardenal, teólogo nicaraguense conhecido por seu papel ativo na literatura latino-americana e por sua poesia de cunho social e político, fundamentada na Teologia da Libertação. **Rei Encantado**, segunda obra do ciclo do compositor, tem texto de Ferreira Gullar, poeta maranhense cujo trabalho é marcado por forte engajamento social, político e existencial. O texto, publicado originalmente no Pasquim, questiona o mito do sebastianismo e evoca uma revolução fundada na ação do povo, para que ele seja senhor/rei de si mesmo. **(Em) Cantando Salmo** é a última peça do ciclo e tem texto de Waldemar José Solha, multiartista conhecido por seu trabalho literário. Solha foi parceiro de Kaplan em diversas obras e, na obra em questão, à semelhança do que ocorre no *Salmo V*, há um narrador, que marca as seções da peça. Em certa medida, a obra mantém o caráter solene e sério da abertura da *Trilogia*, refletindo sobre a seriedade dos temas abordados em uma época em que o sistema ditatorial ainda era vigente no Brasil.

Gostaria de agradecer à Ana Elvira Steinbach Silva Raposo Torres, presidente da Associação Memória Musical da Paraíba (AMEMUS) e guardiã da obra de J. A. Kaplan, por todo o apoio nesta pesquisa.

Adriano de Sousa

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A MÚSICA CORAL DE
JOSÉ ALBERTO KAPLAN**

Recital de conclusão
de Mestrado de
Adriano de Sousa
com a participação
do Coro de Câmara
de Campina Grande

Vladimir Silva, orientador

Sexta, 1º de nov de 2024
19h30
UFCC, Campus I, BW 8

Entrada gratuita

PROGRAMA

Primeira parte

1. Chi la galliarda (Baldassare Donato)
2. Weg mit allen (J. S. Bach)
3. Sweet Day (Ralph Vaughan Williams)

Segunda parte - dedicada à obra de José A. Kaplan (1935-2009)

4. Aleluia
5. Vamo vadiá
6. O gemedô
7. Escuta o meu protesto – Salmo 7
8. Rei Encantado
9. (Em) Cantando Salmo

Coro de Câmara de Campina Grande

Adriano de Sousa, regente

Soprano: Andreza Nunes, Laís Lorrany Andrade, Alice Maria Silva, Miriam Oliveira.
Contralto: Ana Maria Bezerra Queiroz, Emanuella Oliveira Diniz Lins, Ionara Monique de Sousa Moreira, Jane Cely Marques do N. Pereira.

Tenor: Alexandre Magno Negreiros Pereira, Jackson Batista Domiciano, Marcos Antônio Silva Nascimento, Samuel Lima da Silva, Gustavo Silva**, Fernando Ferreira.

Baixo: David Guedes Cardoso, Eduardo Silva Medeiros Raposo, Ian Junqueira Ayres Barbosa, Luiz Henrique Ramalho Soares, Lucas Barreto de Moura, Renato Fragoso*

Recitante*/ Solista**

Flauta: Bruno Gabriel Araújo

Percussão: Beto Cabeça