

***DUAS CANÇÕES IRREVERENTES, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: UMA  
PROPOSTA DE ANÁLISE À LUZ DA TEORIA DIALÓGICA DA  
LINGUAGEM***

***TWO IRREVERENT SONGS, BY JOSÉ ALBERTO KAPLAN: A PROPOSAL  
FOR ANALYSIS IN LIGHT OF THE DIALOGICAL THEORY OF  
LANGUAGE***

***DOS CANCIONES IRREVERENTES, DE JOSÉ ALBERTO KAPLAN: UNA  
PROPOSTA DE ANÁLISIS A LA LUZ DE LA TEORÍA DIALÓGICA DEL  
LENGUAJE***

Vladimir Alexandro Pereira Silva<sup>1</sup>

**RESUMO**

Este estudo tem como objetivo ampliar as leituras sobre as *Duas canções irreverentes*, de José Alberto Kaplan (Rosário, Argentina, 1935 – João Pessoa-PB, 2009), analisando tais composições à luz da Teoria Dialógica da Linguagem (TDL), tomando como referência os fundamentos do Círculo de Bakhtin. Com uma abordagem qualitativa, a pesquisa se debruça sobre aspectos musicais, textuais e discursivos, correlacionando-os a fim de construir sentidos possíveis que possam expandir, de modo geral, a percepção dos leitores, ouvintes e intérpretes, sejam eles/elas cantores (as) ou pianistas. O texto está organizado em duas partes. Na primeira, definimos as bases teóricas da análise. Na segunda, aplicamos tais fundamentos ao processo de interpretação da estrutura poético-musical-discursiva das duas obras. Os resultados indicam que José Alberto Kaplan foi um compositor profundamente comprometido com as questões sociais, políticas e culturais de seu tempo e que, inspirado em Bertolt Brecht, via a arte como instrumento de reflexão e transformação, entendendo o ato de compor como um ato ético e responsável. No ano em que Kaplan completaria noventa anos, este estudo homenageia seu legado, reafirmando sua relevância como artista e pensador.

**Palavras-chave:** José Alberto Kaplan; Música brasileira; Canção de câmara.

**ABSTRACT**

This study aims to broaden the interpretive perspectives on *Duas canções irreverentes* (Two Irreverent Songs) by José Alberto Kaplan (Rosario, Argentina, 1935 – João Pessoa, Brazil, 2009), by analyzing these compositions through the lens of the Dialogical Theory of Language (DTL), drawing on the theoretical foundations of the Bakhtin Circle. Using a qualitative approach, the research examines musical, textual, and discursive aspects, correlating them to construct possible meanings that may, more broadly, enhance the perception of readers, listeners, and performer, both singers and pianists. The text is organized into two sections. The first establishes the theoretical framework of the analysis; the second applies these principles to the interpretive process of the poetic-musical-discursive structure of both works. The findings

<sup>1</sup>Doutor em Música pela Louisiana State University (LSU), com ênfase em Regência-Canto. Professor da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8694-5827> E-mail: [vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br](mailto:vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br)

suggest that José Alberto Kaplan was a composer deeply committed to the social, political, and cultural issues of his time and that, inspired by Bertolt Brecht, he regarded art as an instrument of reflection and transformation, conceiving the act of composing as an ethical and responsible practice. In the year Kaplan would have turned ninety, this study pays tribute to his legacy, reaffirming his enduring relevance as both an artist and a thinker.

**Keywords:** José Alberto Kaplan; Brazilian music; Art song.

## RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo ampliar las lecturas sobre *Duas canções irreverentes* (Dos canciones irreverentes), de José Alberto Kaplan (Rosario, Argentina, 1935 – João Pessoa, Brasil, 2009), analizando dichas composiciones a la luz de la Teoría Dialógica del Lenguaje (TDL), tomando como referencia los fundamentos del Círculo de Bakhtin. Con un enfoque cualitativo, la investigación se centra en los aspectos musicales, textuales y discursivos, correlacionándolos con el fin de construir sentidos posibles que contribuyan, en términos generales, a ampliar la percepción de lectores, oyentes e intérpretes, sean estos cantantes o pianistas. El texto se organiza en dos partes. En la primera se definen las bases teóricas del análisis; en la segunda, se aplican dichos fundamentos al proceso de interpretación de la estructura poético-musical-discursiva de ambas obras. Los resultados indican que José Alberto Kaplan fue un compositor profundamente comprometido con las cuestiones sociales, políticas y culturales de su tiempo y que, inspirado en Bertolt Brecht, concebía el arte como un instrumento de reflexión y transformación, entendiendo el acto de componer como un acto ético y responsable. En el año en que Kaplan cumpliría noventa años, este estudio rinde homenaje a su legado, reafirmando su relevancia como artista y pensador.

**Palabras clave:** José Alberto Kaplan; Música brasileña; Canción de cámara.

## INTRODUÇÃO

José Alberto Kaplan (Rosário, Argentina, 1935 – João Pessoa-PB, 2009) desenvolveu intensa atividade como pianista, compositor, regente e educador, atuando em seu país natal, Europa e Brasil. Em seu catálogo, encontram-se elencadas obras para instrumentos solistas, música para diferentes agrupamentos, peças para voz e orquestra. *O casamento e Ave Maria* foram compostas por J. A. Kaplan, em 1978. As duas peças, para mezzo-soprano e piano, formam um ciclo intitulado *Duas canções irreverentes*, publicado, em 1979, pelo Serviço de Difusão de Partituras da Universidade de São Paulo. Participaram da estreia a cantora Ana Maria Kliema e o próprio compositor, ao piano. *Ave Maria* ganhou o 2º prêmio no Concurso Nacional de Composição *A Canção Brasileira*, realizado pela PUC – FUNARTE, em Porto Alegre-RS, em 1980.

Este estudo tem como objetivo ampliar as leituras sobre as *Duas canções irreverentes*, pois, até o momento, identificamos apenas uma pesquisa sobre o tema (Guigue, 1999), que se debruça exclusivamente sobre os aspectos musicais. Como o autor adverte, seu foco é estruturalista e “deliberadamente num ângulo neutro”, desconsiderando o contexto histórico da produção da obra, bem como a relação entre

música e texto, dentre outros aspectos. Assim, nossa meta é analisar tais composições à luz da Teoria Dialógica da Linguagem (TDL), tomando como referência os fundamentos do Círculo de Bakhtin. Com uma abordagem qualitativa, a pesquisa se debruça sobre aspectos musicais e literários, correlacionando-os a fim de construir sentidos possíveis que possam expandir, de modo geral, a percepção dos leitores, ouvintes e intérpretes, sejam eles/elas cantores (as) ou pianistas.

O texto está organizado em duas partes. Na primeira, definimos as bases teóricas da nossa análise. Na segunda, aplicamos tais fundamentos ao processo de interpretação da estrutura poético-musical-discursiva das duas obras, apresentando também as considerações finais e as referências utilizadas na elaboração deste documento.

## **DEFININDO OS PARÂMETROS PARA A ANÁLISE**

Os estudos linguísticos, durante muitos anos, abordaram a linguagem numa perspectiva meramente estruturalista, focada sobretudo no arcabouço imanente da língua, desconsiderando o sujeito falante e o contexto no qual ele se insere. Tal característica pode ser observada, por exemplo, nas premissas que embasam o estruturalismo, o distribucionalismo e o gerativismo.

Se, por um lado, Saussure desenvolveu o seu pensamento a partir da dicotomia entre língua e fala, diacronia e sincronia, significante e significado, sintagma e paradigma, de outra maneira Bloomfield, amparado pelo behaviorismo, analisou a aquisição da língua a partir da exposição do ser humano ao meio social, tomando como base os mecanismos comportamentais pautados em estímulo e resposta, enquanto Chomsky, ao defender que a língua não é social, mas mentalista, biológica, aproximou-se do subjetivismo individualista, concebendo o sintagma a partir de um número finito de regras, que, ao mesmo tempo, gerariam um número infinito de sintagmas.

Somente depois dos anos 1950 ocorreu uma ampliação no campo das investigações linguísticas, com o desenvolvimento de estudos que, para além dos aspectos formais e estruturais da língua, passaram a estudá-la no horizonte da sua funcionalidade. É nesse contexto que novas áreas, tais como a Análise do Discurso, a Sociolinguística, a Psicolinguística, a Semântica, a Pragmática, a Linguística Aplicada, a Linguística Computacional e a Neurolinguística se expandiram, ampliando a distinção e a nossa compreensão sobre a linguagem, a língua e a fala. A TDL, que se situa no âmbito da Análise do Discurso, é uma área de conhecimento que tem se dedicado a

abordar textos verbais e não verbais, a partir dos estudos propostos pelo Círculo de Bakhtin.

Uma das premissas da TDL é que a interação discursiva só ocorre por meio dos signos. No caso da comunicação verbal, a palavra, signo ideológico por excelência, deve ser analisada em sua dupla função, pois,

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, 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 [1929], p. 205).

Se não há neutralidade no falar e se a palavra é quem define os caminhos da interação dialógica, devemos, portanto, observar os enunciados concretos numa perspectiva mais ampla, abrangendo as relações dos falantes com a reserva social de signos que pertencem ao seu grupo e que definem, por assim dizer, a ideologia do cotidiano que norteia a consciência, o ato responsável, a ação, o discurso interior e o exterior dos sujeitos, porque “o centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão, não está no interior, mas no exterior: no meio social que circunda o indivíduo.” (Volóchinov, 2021 [1929], p. 216).

Essa forma de conceber a interação discursiva se opõe à visão monológica do subjetivismo idealista, que não considera a dimensão social do enunciado e atrela o conteúdo ideológico daquilo que se expressa e comunica ao psiquismo individual. Da mesma maneira, contrariando o objetivismo abstrato, “o enunciado singular (*parole*) de modo algum é um fato individual que, devido a sua individualidade, não pode ser submetido a uma análise sociológica” (*Ibidem*, p. 216-217).

É por essa razão que Volóchinov (2021 [1929]), ao tratar da interação discursiva e dos diferentes aspectos da vida verbal, diferencia a oração (unidade da língua) do enunciado (unidade da comunicação verbal), fundamentado na premissa de que, no contexto cotidiano, a compreensão de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa, polifônica, dialógica, visto que tal processo pressupõe sempre a existência do outro ou de outrem.

As interações discursivas cotidianas também são definidas pela entonação expressiva, um elemento fundamental para a compreensão dos enunciados, porque ela

indica a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso, ratificando que essa expressividade se manifesta apenas no contato entre a significação linguística e a realidade concreta. Nesse processo interativo, nós podemos assimilar, reestruturar ou até mesmo modificar as palavras dos outros, posto que os enunciados são sempre respostas, em maior ou menor grau, a outros enunciados, manifestando, ao mesmo tempo, a relação com o objeto do enunciado e a relação do locutor com os enunciados dos outros.

Do mesmo modo, Bakhtin (2016 [1952-1953]), ao falar sobre a diversidade e a complexidade dos gêneros do discurso<sup>2</sup>, critica a abordagem estruturalista, destacando que a relação existente entre a oração, o contexto transverbal da realidade e os enunciados de outros locutores é intermediada por todo o contexto que a rodeia. Ademais, pontua que

os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão) (Bakhtin, 2016 [1952-1953], p. 29).

Nesse sentido, os três aspectos que integram a estrutura do enunciado – a exauribilidade semântico-objetual, o querer-dizer do locutor e as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento – estão, em certa medida, ligados aos elementos que caracterizam os gêneros do discurso, quais sejam, tema, estilo e composição, independentemente de o gênero ser verbal ou não verbal, primário ou secundário.

O tema, meio pelo qual a ideologia se manifesta, gera a circunstância social. Ele é único, irrepetível e tem aspecto valorativo, que lhe é atribuído pelo autor, embora Bakhtin chame a atenção para a sua relativa exauribilidade semântica-objetual, sobretudo nos campos sem padronização e nos quais o objeto inexaurível, ao se tornar tema do enunciado, “ganha relativa conclusibilidade em determinadas condições, em certa

---

<sup>2</sup> Para Fiorin (2006), “Os gêneros do discurso são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio dos gêneros no interior de uma dada esfera de atividade.

O gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades.” (Fiorin, 2006, p. 61-62)

situação do problema, em um dado material, em determinados fins colocados pelo autor, isto é, já no âmbito de uma ideia definida do autor” (*Ibidem*, p. 37).

Enquanto “a construção composição é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo” (Fiorin, 2006, p. 62), o estilo é singular e revela traços expressivos e identitários do autor, sobretudo quando consideramos que,

em cada enunciado, abrangemos, interpretamos, sentimos a intenção discursiva ou a vontade de produzir sentido por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume, as suas fronteiras. Imaginamos o que o falante quer dizer, e com essa intenção verbalizada essa vontade verbalizada [...] é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa intenção determina tanto a própria escolha do objeto [...] quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetual (Bakhtin, 2016 [1952-1953], p. 37).

Para que a comunicação ocorra efetivamente e nossa intenção discursiva, de fato, se concretize, escolhemos um gênero específico, posto que “toda uma série de gêneros sumamente difundidos no cotidiano é de tal forma padronizada que a vontade discursiva individual do falante só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ademais na sua entonação expressiva” (*Ibidem*, p. 39).

Para os teóricos do Círculo de Bakhtin, os sujeitos inseridos numa interação discursiva se manifestam por meio de signos que podem ser neutros, isto é, não pertencer a ninguém. Eles podem ser do outro, preenchendo o eco dos enunciados alheios, e podem, também, ser percebidos como expressão pessoal, carregada de uma intenção discursiva individual, porque, fundamentalmente, a palavra pode refletir ou refratar, afirmando que um locutor assimila, reestrutura ou modifica aquilo que foi dito-escrito por outros, mostrando que a presença do enunciado alheio, no contexto do nosso próprio enunciado, pode ser parcial ou integral, conservando ou não a sua alteridade.

Assim sendo, o gesto enunciativo não é fruto do acaso ou do subjetivismo individualista próprio do Adão mítico. Ao contrário, ele é resultado de um ato responsável do ser-social que, de modo consciente, único, deliberado e irrepetível, deve posicionar-se, engajar-se, comprometer-se e inscrever-se social e politicamente para legitimar o seu dizer-viver, pois o ato responsável

é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do *meu não-álibi no existir* que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real (através da referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo). É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e a criá-lo, juntamente com seu peso real e sua



obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade (Bakhtin, 2017b, p. 99).

Depreende-se, deste modo, que o ato responsável do ser-evento, essa forma de viver-agir, nasce da interseção entre o mundo da cultura, no qual se insere a língua, e o mundo da vida, no qual se localiza a fala, e que

Tal pensamento, enquanto ato, forma um todo integral: tanto seu conteúdo-sentido quanto o fato de sua presença em minha consciência real de um ser humano singular, precisamente determinado e em condições determinadas – ou seja, toda a historicidade concreta de sua realização – estes dois momentos, portanto, seja o do sentido, seja o histórico-individual (factual), são dois momentos unitários e inseparáveis na valoração deste pensamento como meu ato responsável (*Ibidem*, p. 44).

Ao estabelecer-se no mundo dessa forma, o sujeito deve levar em consideração o tripé eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro, pois, como disse Bakhtin, “eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro [...]” (Bakhtin, 2017a, p. 38). Essa percepção da alteridade é um aspecto fundamental para a dinâmica da interação socioverbal.

Volóchinov (2019), por exemplo, ao discutir o enunciado poético, diz que ele “é uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística” (Volóchinov, 2019, p. 115). Para o autor, a poética sociológica, ao se debruçar sobre o objeto artístico, deve levar em consideração vários fatores, especialmente o contexto extraverbal do enunciado, incluindo o horizonte espacial e semântico dos falantes, o conhecimento e a compreensão da situação comum aos dois, a avaliação da situação, abrangendo inclusive a forma como a metáfora entonacional-gestual se manifesta.

Isso é relevante porque toda palavra pronunciada e todo gesto artístico, por assim dizer, não adormecido no léxico, isto é, que não é percebido apenas nos limites da sua estrutura-forma, conforme Volóchinov (2019, p. 128), é o produto da interação social entre três elementos: “*o falante* (autor), *o ouvinte* (leitor) e *aquele* (ou aquilo) *sobre quem* (ou sobre o quê) *eles falam* (o personagem)”. Por isso,

o sentido e o significado que o enunciado tem na vida (independente de como sejam) não coincidem com a sua composição puramente verbal. As palavras ditas são repletas de subtendido e do não dito. Aquilo que é chamado de “compreensão” e de “avaliação” do enunciado (a concordância ou a discordância) sempre abarca, além da palavra, também a situação extraverbal da vida. Desse modo, a vida não influencia o enunciado de fora dele: ela impregna de dentro,

enquanto unidade e comunidade de existência que circunda os falantes, e enquanto avaliações sociais essenciais geradas por essa existência, fora das quais não é possível nenhum enunciado consistente (*Ibidem*, p. 129).

Assim como num texto literário, seja ele em prosa ou verso, a arte contém silêncios e gestos retirados do contexto da vida que são polissêmicos e que provocam o leitor-ouvinte a concordar-discordar com eles, uma vez que tais sujeitos são partícipes do processo criativo-interpretativo e que “a significação ou o sentido da forma não se refere ao material, mas ao conteúdo”, pois, “por meio da forma artística, o criador assume uma posição ativa em relação ao conteúdo” (*Ibidem*, p. 132-133).

Porque os enunciados são sempre respostas, em maior ou menor grau, a outros enunciados, manifestando, ao mesmo tempo, a relação com o objeto do enunciado e a relação do locutor com os enunciados dos outros, podemos dizer que

Lá onde a análise linguística vê somente as palavras e as inter-relações entre seus aspectos abstratos (fonéticos, morfológicos, sintéticos etc.), a percepção artística viva e a análise sociológica concreta revelam as relações entre as *peessoas*, que são somente refletidas e fixadas no material da palavra. A palavra é um esqueleto que ganha carne viva somente no processo da percepção criativa e, por conseguinte, somente no processo da comunicação social viva (*Ibidem*, p. 134-135).

Concordamos com o Círculo de Bakhtin que, por considerar o enunciado um fenômeno complexo e polimorfo, argumenta que ele deve ser analisado na sua relação com o autor (locutor) e no elo da cadeia da comunicação verbal, juntamente com os outros enunciados, pois quando analisados fora desse contexto elimina-se o conflito dialógico (e ideológico), as marcas atenuadas da alternância dos sujeitos falantes que sulcaram o enunciado por dentro. Tal premissa é também validada pelos teóricos da Nova Musicologia, dentre os quais Agawu (1997), que, citando Adorno, diz que a análise musical só faz sentido se ela revelar o excedente da arte, o conteúdo de verdade da obra, aquele que vai além dos meros fatos, pois nenhuma análise “tem qualquer valor se não terminar no conteúdo de verdade da obra, e este, por sua vez, é mediado pela estrutura *técnica da obra* [grifo do autor].”<sup>3</sup> É nessa direção, portanto, na busca do diálogo entre o cronotopo, o estrutural e o excedente, o texto e o contexto, que pretendemos abordar as canções para voz e piano do compositor José Alberto Kaplan.

---

<sup>3</sup> No original, “No analysis,” Adorno writes, “is of any value if it does not terminate in the truth content of the work, and this, for its part, is mediated through the work’s **technical structure**” (emphasis added).



**ANÁLISE DAS DUAS CANÇÕES IRREVERENTES**

O texto de *O casamento* tem como base a poesia brasileira e portuguesa, como podemos observar na Figura 1.

Figura 1: Versos da canção *O casamento*

Quando um homem vai casar,  
Nesse dia, todo dia,  
Deviam pôr-se a dobrar  
Os sinos da freguesia...  
(Cancioneiro Português)

O casado é meio home,  
O solteiro é home inteiro...  
O viúvo é rei dos home  
Dito por Deus verdadeiro!  
Quem se casa duas vezes  
É mesmo um burro caseiro...  
(Vate matuto anônimo)

Todo homem, quando embarca,  
Deve rezar uma vez;  
Quando vai à guerra, duas;  
E, quando se casa, três.  
(Sentença popular)

“Casar é bom; não casar é bem melhor.”

Tomando como referência os versos acima, iniciamos nossa investigação reiterando a premissa de que o não dito é o implícito, ou seja, o que não é escrito (tocado, cantado, escutado), mas que pode ser apreendido na enunciação, uma vez que o presumido está lá, “sustentando, constituindo e sendo constituído pelo dito” (Corrêa; Ribeiro, 2012, p. 338). Os recursos composicionais manipulados por Kaplan nas *Duas canções irreverentes* reforçam esta asserção.

Do ponto de vista melódico-harmônico, as duas peças foram elaboradas tendo como base o mesmo princípio. Fundamentalmente, o compositor superpõe, de forma dialética, “dois contextos a priori antagônicos [sic] e incompatíveis – o diatonismo modal e o octatonismo de tendência atonal –, sem no entanto afastar a peça como um todo, do seu espírito *badin*” (Guigue, 199, p. 281).

Em *O casamento*, os *clusters*, os saltos intervalares maiores do que uma oitava e o uso sistemático do trítono, um intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta que, durante a Idade Média, foi classificado pela Igreja Católica como dissonante, perturbador, tentador, a verdadeira representação do *diabolus in musica*, sublinham aspectos discursivos. O emprego de tais recursos gera instabilidade, dessacraliza o sacramento do matrimônio, questiona a sua unidade (“Assim, já não são dois, mas uma só carne”, Mateus 19, 6, Bíblia), contradiz a afirmação de que, “pela sua própria natureza, o amor dos esposos exige a unidade e a indissolubilidade da sua comunidade de pessoas” (Catecismo da Igreja Católica, Segunda Parte, A Celebração do Mistério Cristão, Segunda Seção, Os sete sacramentos da Igreja, Capítulo Terceiro, 2025).

Sob o ponto de vista rítmico, o compositor emprega um ostinato típico do tango, uma referência às suas origens argentinas. Esse caráter dançante é mais um gesto de carnavalização, pois esta dança cantada, originária da Andaluzia, Espanha, na segunda metade do século XIX, foi ressignificada em vários países da América do Sul. Na região portenha, antes de ganhar espaço nos salões nobres, o tango era a música dos menos abastados, executada nos bares, cafés e prostíbulos. A dicotomia entre estes elementos acentua o embate entre o sagrado e o secular.

O tempo, a articulação, as variações de intensidade e os elementos agógicos também podem ser analisados numa perspectiva dialógica. A obra deve ser executada em andamento *maestoso*, visto que a indicação de 88 batidas (tempos) por minuto é usada para peças não muito rápidas. De acordo com Fallows (2001), o termo é “usado sozinho como uma indicação de humor ou como uma designação de andamento. Ele também aparece como uma modificação de alguma outra marca de andamento.”<sup>4</sup> A expressão italiana é indicada em composições ou trechos que devem soar triunfantes, heroicos e vitoriosos, características que estão em consonância com o perfil do homem casamenteiro descritos nos versos.

Os acentos adicionam tensão, quando utilizados sobre as síncopes. As passagens em *staccato* realçam o espírito burlesco. No compasso 21 (“o viúvo é rei dos home”) ocorre a culminância da obra (Figura 2). Neste trecho, a melodia do solista atinge a nota mais aguda de toda a canção e ela deve ser cantada *forte* e com um *crescendo*. O recurso reforça os valores do machismo estrutural, “dito por Deus verdadeiro”.

---

<sup>4</sup> No original: A term used alone as an indication of mood or as a tempo designation. It also appears as a modification of some other tempo mark. Tradução livre do autor.

Figura 2: O casamento, compassos 17-24

Ms. 17  
ho - me o sol - tei - ro' é ho - me'in - tei - ro... o vi - ú - vo' é rei dos

Pn.

Ms. 21  
ho - me di - to por Deus ver - da - dei - ro! quem se ca - sa du - as

Pn.

A frase que antecede o último verso (“casar é bom”) conclui com uma fermata sobre o adjetivo “bom” (Figura 2). O trecho deve ser cantado calmamente e com um *crescendo-decrescendo*, que favorece o prolongamento da consoante “m”. Esse procedimento, feito frequentemente quando alguém emite um som em *bocca chiusa*, nos induz a pensar em algo saboroso, o que é apropriado para o contexto em questão. Logo em seguida, quando a voz entra novamente, retomando o tempo inicial, ouve-se a frase final (“não casar é bem melhor”), que, amparada pelo piano, sintetiza o jogo das ambivalências presente em toda a narrativa.

Figura 3: *O casamento*, compassos 41-45.

The musical score for measures 41-45 of 'O casamento' features a voice part (Ms.) and a piano accompaniment (Pn.). The voice part begins with the tempo marking 'Calmamente' and the dynamic 'p'. The lyrics are 'ca - sar é bom não ca - sar é bem me - lhor'. The piano part includes various dynamics such as *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *sf*, along with articulation marks like accents (< >) and slurs. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

O uso destes elementos na canção *O casamento* explicita o que não foi dito e evidencia, para além da relação entre texto e música, melodia e acompanhamento, os limites da vida a dois. Fundamentalmente, a atitude responsiva e irônica de Kaplan

contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda a definição e reaviva incansavelmente toda problemática, mostrando-nos no espelho côncavo e que erubescemos de nos ver deformados, para que aprendamos a não nos adorarmos (Duarte, 2006, p. 33).

*Ave Maria*, por outro lado, é uma obra intertextual, tanto sob a perspectiva literária quanto musical. O texto, originalmente intitulado *Ave Maria da eleição*, é do poeta Leandro Gomes de Barros (1865-1918), da cidade de Pombal, alto sertão paraibano. O poema tem sete quadras e trata do processo eleitoral no qual os partidos envolvidos, na luta para ganhar o pleito, recorrem aos mais variados métodos, incluindo a compra de votos por meio da coerção. Para concluir cada uma das quadras, em destaque na Figura 4, o poeta cita os versos da conhecida oração mariana.

Figura 4: Versos da canção *Ave Maria*

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 panelas  
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 glorieio  
DO VOSSO VENTRE.

Os procedimentos melódicos e harmônicos usados na *Ave Maria* seguem os mesmos padrões daqueles encontrados em *O casamento*, abarcando os saltos no piano, o uso do trítone e o emprego de blocos sonoros. A diferença, neste caso, é que Kaplan harmoniza fragmentos de uma *Ave Maria* medieval para ilustrar as passagens que fazem referência à oração inserida no poema do cordelista paraibano (Figura 5).

Figura 5: *Ave Maria*, compassos 6-15

Ms. 6 *mf* no di - a da'e - lei - ção o po - vo to - do cor - ri - a, gri - ta -

Pn. *p*

Ms. 11 *Livrentemente* *a tempo*  
va a'o - po - si - ção: "A - ve Ma - ri a" *mf* vi - am -

Pn. *mp expressivo*

A atividade rítmica, nas seções onde o texto sagrado é inserido, é moderada, livre; nas outras, é intensa e quase sempre construída sobre uma estrutura que nos remete ao baião. Como Kaplan observa, o seu contato com a música brasileira o marcou profundamente e o interesse pelo tema surgiu logo quando ele chegou à Paraíba, a partir do local onde 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 'Ponteios' 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 Bartók, especialmente o 'Mikrokosmos' (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 30).

Esse diálogo entre o regional e o universal, o específico e o genérico ratificam a identificação de Kaplan com a cultura local, a sua imersão inicial em Campina Grande e,



posteriormente, em João Pessoa – o que justificaria, anos mais tarde, o fato de ele ter sido naturalizado brasileiro e de ter recebido o título de cidadão paraibano. Com efeito, a música de tradição oral do Nordeste, produzida por repentistas, emboladores (as) de coco, cantadores (as), dentre outros (as), está presente na obra de J. A. Kaplan.

Na canção *Ave Maria* o tempo, a articulação, as mudanças de intensidade e os elementos agógicos também colaboram para a criação de sentidos. A obra deve ser executada *alegremente*, visto que a indicação de 112 batidas (tempos) por minuto é usada para peças relativamente rápidas. As variações de velocidade estão ligadas ao modo como os eventos que ocorrem no dia da votação são apresentados.

O clímax de todo o processo ocorre entre os compassos 36 e 38. No compasso 36 (“eu via duas panelas com miúdos de dez bois”), a atividade do piano é reduzida e o enunciado ganha destaque, sendo apresentado como um recitativo, *forte* e com *crescendo*. Na sequência, no compasso 37 (“cumprimentei-a dizendo”), aparece a nota mais aguda de toda a obra, cuja duração poderá ser prolongada por mais tempo do que aquele indicado na partitura. Essa suspensão temporal numa região vocal acima daquela utilizada ao longo da canção indica dois aspectos importantes do enunciado extraverbal: a fome-desejo do eleitor, que está prestes a vender o seu voto e saciar a sua fome, bem como o seu espanto-felicidade diante do que está prestes a receber em troca, isto é, comida. Ademais, o movimento descendente, no compasso 37, reitera a trajetória do olhar daquele que fala almejando as panelas que estão repletas de iguarias bovinas.<sup>5</sup> Assim, no compasso 38 (“Bendita sois”), o ciclo se completa com uma metáfora entonacional-gestual, que abrange o espaço e o tempo do acontecimento, o tema do enunciado, a relação dos falantes com o ocorrido (Figura 6).

Figura 6: *Ave Maria*, compassos 36-45



<sup>5</sup> Os miúdos bovinos são partes comestíveis do animal que não são consideradas cortes de primeira (fígado, rins, coração, tripa, língua, testículos e outros). Cada parte possui vitaminas, minerais, proteínas e outros nutrientes. Por conta do baixo valor comercial, tais produtos integram a dieta de boa parte da população de baixa renda no interior da região Nordeste.



A interação entre a voz e o piano, na *Ave Maria*, assemelha-se, em certa medida, ao diálogo que se estabelece entre eleitores (as) e candidatos (as), num movimento permanente de expansão-contração, concordância-discordância, reflexão-refração. Este é um exemplo do uso dos procedimentos intertextuais na música vocal de José Alberto Kaplan. É, também, uma amostra do seu senso de humor, que nos convida à reflexão, atitude indispensável para o processo de amadurecimento político da nossa sociedade, sobretudo às vésperas – Ave, Maria! – de mais uma eleição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Alberto Kaplan foi um compositor atento às questões do seu tempo, povo e lugar. Em sua autobiografia, discutiu, inspirado pelas ideias de Bertold Brecht, a função social da arte, pois, para ele, o seu processo criativo deveria estimular a reflexão e responder às demandas da contemporaneidade. Profundamente engajado, sem, contudo, ser panfletário ou atrelado a uma corrente político-partidária específica, Kaplan deixou um legado com várias obras que ratificam a sua conexão com as causas do contexto econômico, político, social e cultural no qual esteve inserido. Esse cronotopo pode ser observado na *Cantata pra Alagamar*, obra que ele escreveu em parceria com Dom José Maria Pires e Waldemar José Solha, em 1979, por conta dos conflitos agrários vivenciados pelos camponeses da fazenda Alagamar, no interior da Paraíba. Constatase, portanto, pela análise da *Cantata* e de outras obras, que o ato de compor, para Kaplan, era sinônimo de ato responsável, era sua forma de ser-evento, de viver-agir, de exercer o não-álibi no existir.

As *Duas canções irreverentes* também se inserem nessa seara, pois são composições que nos fazem refletir sorrindo, ainda que de modo desconfortável. A forma como ele elaborou tais obras mostra a sua habilidade técnica e a sua capacidade

criativa, porque, embora apresentem elementos peculiares, *O casamento* e *Ave Maria* estão conectadas, tanto do ponto de vista textual quanto musical. Como vimos, ambas compartilham o mesmo material melódico-harmônico e empregam ritmos de danças populares da Argentina e do Brasil. Ainda que elaboradas com procedimentos da música do século XX, o tema das duas canções reverbera a ideologia do mundo medieval, do patriarcado e da corrupção que contamina processos eleitorais aqui e alhures. De modo geral, as ambivalências que permeiam as duas obras no plano microestrutural também se manifestam numa macroperspectiva.

Ao abordar o repertório de J. A. Kaplan à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, esperamos ter oferecido mais um caminho para a leitura dos gêneros discursivos, pois, para além da visão estruturalista, devemos buscar outras possibilidades que nos permitam compreendê-los em sua diversidade, considerando, ao mesmo tempo, a inexauribilidade de cada um deles. No caso específico do objeto artístico, as lentes oferecidas pela poética sociológica também podem nos ajudar a apreender as relações que se estabelecem entre a obra, o mundo da cultura e o mundo da vida.

Finalmente, se Kaplan estivesse fisicamente conosco, este ano celebrariamos os seus noventa anos. Neste tempo jubilar, homenageá-lo com este estudo é motivo de honra e alegria para todas as pessoas que tiveram a oportunidade de estudar e conviver com o Mestre.

## REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **Analyzing Music under the New Musicological Regime**. The Journal of Musicology, v. 15, n. 3, p. 297–307, Summer 1997. University of California Press. Disponível em: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Agawu-Analysing\\_music\\_under\\_new\\_musicological\\_regime.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Agawu-Analysing_music_under_new_musicological_regime.pdf). Acesso em: 20 ago. 2025.

**BÍBLIA. Mateus**. Tradução dos monges de Maredsous (Bélgica). 35ª ed. São Paulo: Ave Maria, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Fragmentos dos anos 1970-1971**. In: BAKHTIN, M. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017a.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. Tradução de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017b.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Segunda Parte, A Celebração do Mistério Cristão, Segunda Seção, **Os sete sacramentos da Igreja**, Capítulo Terceiro, 2025. Disponível em [https://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/prima-pagina-cic\\_po.html](https://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html) Acesso em 5 de fevereiro de 2025.

CORRÊA, Guilherme Torres; RIBEIRO, Victoria Maria Brant. **Dialogando com Bakhtin: algumas contribuições para a compreensão das interações verbais no campo da saúde**. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v. 16, n. 41, p. 331- 41, abr./jun. 2012.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FALLOWS, David. **Maestoso**. In: Grove Music Online. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17421> Publicado em 2001. Acesso em 8 de janeiro de 2025.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

GUIGUE, Didier. **Duas canções irreverentes de José Alberto Kaplan**. In: KAPLAN, José Alberto. Caso me esqueça(m): Memórias musicais. Volume 1. Páginas Paraibanas. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura – Subsecretaria de Cultura, Editora Quebra-Quilo, 1999.

TAFFARELLO, Tadeu M. **Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete na música de câmara**. Campinas, 2004. 206f. Dissertação (Mestrado em música) – Campinas, Universidade Estadual de Campinas.



VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia.** Ensaios, artigos e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova. Ensaio introdutório Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2021.

*Submetido em: 28/10/2025*

*Aceito em: 31/10 /2025*