

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “EBONY & IVORY: HISTÓRIA, CONTEXTOS E PRÁTICAS ASSOCIADAS AO PIANO”

Intertextualidade e Performance nas “Três Sátiras para Piano” de José Alberto Kaplan

Tassio Luan Anselmo de Lima 

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, PPG-Música | Natal, RN, Brasil

Joana Cunha de Holanda 

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, PPG-Música | Natal, RN, Brasil

Resumo: este estudo propõe analisar as *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan à luz da intertextualidade. A discussão é norteada por autores como Klein (2005), Kaplan (2006), Fonseca (2005) Gomes (1985) e Hatten (1985). Os objetivos da investigação consistem em compreender as múltiplas referências de contrastes estilísticos e estéticos utilizadas pelo compositor e explorar as conexões entre tais elementos. Além disso, a investigação visa contribuir para o aprimoramento de aspectos interpretativos associados a partir da análise das referências intertextuais. Através de uma abordagem analítico-comparativa, são examinados aspectos musicais heterogêneos que conferem peculiaridade às suas obras. Ao estabelecer essas interrelações, o trabalho contribui para a elaboração da performance e para a compreensão da obra.

Palavras-chave: Intertextualidade musical, Interpretação Musical, Kaplan, Piano, Sátiras.

Abstract: this study proposes to analyze the *Three Satires for Piano* by José Alberto Kaplan in the light of intertextuality. The discussion is guided by authors such as Klein (2005), Kaplan (2006), Fonseca (2005), Gomes (1985), and Hatten (1985). The research objectives are to comprehend the multiple references of stylistic and aesthetic contrasts used by the composer and explore the connections between such elements. Additionally, it aims to contribute to the improvement of related interpretation aspects through the analysis of intertextual references. Using an analytical-comparative approach, heterogeneous musical aspects that give peculiarity to his works are examined. By establishing these interrelations, this work contributes to the elaboration of the performance and the understanding of the piece.

Keywords: Musical Intertextuality, Musical Interpretation, Kaplan, Piano, Satires.

Aintertextualidade é conceitualizada como a relação dinâmica entre textos, onde a leitura de um texto evoca outros textos (Ribeiro, 2016). O dialogismo textual escrito de forma explícita e intencional foi proposto pela *Teoria da Intertextualidade* do filósofo russo Mikhail Bakhtin, o qual acredita que um texto literário não tem um sentido fixo, mas constitui um discurso de múltiplos elementos (Fiorin, 2006). Para filósofa búlgara Julia Kristeva, a intertextualidade envolve a disseminação de textos anteriores em um texto. Ela afirma que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva *apud* Jenny, 1979, p. 13).

Aplicada à música, a intertextualidade é vista como assimilação e transformação de arquétipos musicais. Klein (2005, p. 4) a descreve como um diálogo entre textos, onde referências a outras obras se entrelaçam para formar uma unidade relativa e variável. Esses diálogos permitem a combinação de diferentes ideias em um único texto, criando algo novo ao se dissociar dos textos originais (Bakhtin 2003, p. 327-328).

Segundo Oliveira & Lima (2011), a produção da uma obra intertextual consiste em uma prática de apropriação proposital ou não intencional de elementos de outros compositores que trazem à luz um novo modo de criação associado a um texto original que será notadamente transformado em um novo texto. Tal processo enriquece a linguagem musical ao estabelecer uma conexão com uma ampla tradição artística, e proporciona a compreensão da obra por suas camadas de significado. Dessa forma, a intertextualidade pode ser vista como uma ferramenta criativa e informativa para o compositor, permitindo uma ampliação do potencial da obra e enriquecendo a experiência do público (Hatten, 1985, p. 69).

José Alberto Kaplan (1935-2009) foi professor, pianista e compositor reconhecido por ter um amplo domínio sobre a intertextualidade em seus processos criativos – que apresentam aspectos musicais heterogêneos elaborados a partir de elementos de cultura regional, bem como recursos que ultrapassam as fronteiras do tempo e do espaço, e que possibilitam diferentes modos de análise às obras (Fonseca, 2005, p. 45). Kaplan afirma que: “fora da intertextualidade, uma obra musical é simplesmente incompreensível” (Kaplan, 2006, p. 19). Ele declara que, embora costumasse se inspirar em outros autores, considerava-se um compositor autêntico, transformando obras de base

inicial em composições com representatividade pessoal (Kaplan, 2006, p. 24).

Corroborando a afirmação supracitada, a intertextualidade nas obras escritas por Kaplan foi referida com destaque por Fonseca (2005) na *Sonata para trompete e piano*, em um trabalho com base em análises técnico-interpretativas; por Nogueira (2006), que abordou a mesma obra sob a ótica da reciclagem estilística e modelagem intertextual; e por Souza (2006), ao descrever processos criativos e interpretativos associados à *Sonatina para Violão* do compositor.

A obra *Três Sátiras para Piano*, alvo deste estudo, foi composta por Kaplan em 1979, e apresenta uma linguagem desafiadora para o pianista sobretudo no que diz respeito ao nível de coordenação motora requerido –por exemplo, com relação ao ritmo acelerado nos arpejos, saltos extensos entre notas, acordes complexos e passagens de mãos cruzadas. Sob a perspectiva de Lanza (2006, p. 9), a peça compõe uma visão caleidoscópica com base em três compositores russos – Dmitri Shostakovitch (1906-1975), Ígor Stravinski (1882-1971) e Serguei Prokofiev (1891-1953) – e no brasileiro Francisco Mignone (1897-1986). A autora também observa que a obra apresenta um componente irônico, funcionando como uma espécie de som fotográfico sob ângulos e reflexos indiretos direcionados “para o Kaplan”.

Assim, com base nas alusões explícitas nos títulos dos movimentos da obra (*SCHOSTAPOLKA-KOVICH*, *ValStravinskysa da Esquina* e *MarPROchaKOFIEV*) aos compositores mencionados por Lanza (2006), torna-se importante compreender as fontes e modos de utilização das mesmas por Kaplan através da intertextualidade, identificando e caracterizando a integração das referências estilísticas e estéticas oriundas de outros compositores. Além disso, a investigação sobre o fenômeno intertextual poderá fornecer subsídios para a construção da performance musical da obra, destacando aspectos que podem enriquecer a interpretação – tais como o entendimento do estilo e contexto da obra, uso variado de dinâmicas e articulações, fraseado musical sensível, equilíbrio entre vozes, controle rítmico preciso, criatividade pessoal, conhecimento detalhado da obra e comunicação eficaz com o público.

Dessa forma, este estudo teve por objetivo avaliar como a intertextualidade presente na obra *As Três Sátiras para Piano* de Kaplan impacta e contribui para sua interpretação e performance. Para isso, foi realizada uma análise comparativa das referências intertextuais, verificando de que maneiras

as influências estilísticas e estéticas moldam a execução da peça.

Como ferramenta metodológica, cada um dos movimentos das *Três Sátiras para Piano* foi comparado com as respetivas fontes musicais de forma a verificar a pertinência do estabelecimento de elos intertextuais. As fontes musicais identificadas como referências originais foram: *Polka* de *A Era do Ouro*, Op.22b de Dmitri Shostakovich; *Valsas de Esquinas Número 3 e Número 5* de Francisco Mignone; *Waltz* da *Três Peças Fáceis* de Igor Stravinski; *10 Peças Fáceis para Piano*, Op. 12 e *O Amor das Três Laranjas*, Op.33 de Sergei Prokofiev. Inicialmente, a investigação se deu por meio da identificação intertextual explícita nos títulos e, em seguida, foram realizadas experimentações ao piano para identificar elementos rítmicos, fraseados e estruturas interpretativas associadas. Outro passo foi a audição das obras de referência para identificar possíveis semelhanças e, por fim, foi realizado um estudo comparativo detalhado das obras. Dessa forma, a prática ao piano em correlação à análise de materiais (acústicos e documentais) influenciaram mutualmente a compreensão da obra através de um processo de retroalimentação.

Estruturalmente, o artigo situa o leitor com uma breve biografia de Kaplan, apresenta os fundamentos teóricos para a abordagem intertextual em música, e discute definições sobre os conceitos de *Homenagem* e *Sátira Musical*. Por fim, os resultados apontam elos intertextuais pertinentes correlacionados ao folclore e ao acervo cultural dos compositores referidos nos títulos dos movimentos das *Três Sátiras para Piano*, e apresentam sugestões interpretativas para a elaboração da performance da obra com base em tais relações¹.

1. José Alberto Kaplan

José Alberto Kaplan (1935-2009) nasceu em Rosário, na Argentina, e tornou-se cidadão brasileiro em 1969, após residir oito anos no país. Estudou piano, composição, regência e contraponto com renomados professores, incluindo Isac Pisanté (Composição, Harmonia Tonal), o

¹ A execução da obra *Três Sátiras para Piano* foi apresentada pelo autor principal deste trabalho no auditório da Escola de Música (UFRN), e a gravação da obra será realizada brevemente.

padre Angel Machado (entre 1951-1953, aluno de Teodorio Fuchs²), Claudio Santoro (Contraponto em Viena, 1959), Alcides Lanza (Dodecafônico, Chile, 1973), e com o peruano Celso Garrido Lecca (Composição, no Chile, em 1973). Assim, Kaplan absorveu influências que perpassaram desde a técnica dodecafônica até elementos da música brasileira, refletindo na criação de obras com estilo eclético, como *Dança Nordestina* (1972, Orquestra de Cordas) e *Prelúdio e Fuga* (1987, Piano) (Kaplan, 1999).

Enquanto docente, José Alberto Kaplan lecionou na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, onde foi professor de piano na Escola de Música da UFPB de 1964 até ao final dos anos 90 (Kaplan, 1999). Moura (1999, p. 12) reforça que Kaplan era dotado de um conhecimento sólido e profundo dos mais diversos aspectos do fazer musical, tendo legado imensa contribuição como docente nas instituições em que lecionou. Foi regente da OSUFPB³ e desenvolveu uma metodologia de ensino do piano centrada na propriocepção corporal que é aplicada e estudada até a atualidade (Oliveira Filho, 2020). Entre seus ex-alunos estão os pianistas e professores Maria di Cavalcanti (UFRJ), José Henrique Martins (UFPB) e o compositor Liduíno Pitombeira (UFRJ) – referenciais no contexto brasileiro.

Em 1952 e enquanto aluno, Kaplan estreiou na *Associação Amigos da Arte*⁴, em Rosário, uma das suas primeiras composições: *Eras jardín de naranjas*, composta para Coro Misto. Naquela altura, Garcia Lorca (que compôs *Verde que te quiero verde!*), Antônio Machado, Juan Ramón Jimenez e Rafael Alberti foram os poetas revolucionários espanhóis que inspiraram o jovem Kaplan a sonhar com uma revolução musical. Quase trinta anos depois, em 1979, Kaplan compôs em parceria com Waldemar José Soalha a obra *Cantata para Alagamar*, retratando de maneira sintética e lírica a tragédia ocorrida em Espanha entre 1936 e 1939. A composição obteve grande sucesso,

² Na década de 1930, Teodoro Fuchs e outros músicos da Europa, como Erwin Leuchter, E. Epstein e Guillermo Graetzer (todos de origem judia), buscaram refúgio na Argentina fugindo do nazismo. Foi, através do ensino e de suas atuações enquanto “agitadores culturais”, ou criadores do extraordinário movimento de renovação musical que eclodiu no país (especialmente na década de 1950 em Buenos Aires), que a cidade elevou-se ao nível das grandes capitais musicais da época: Viena, París, Londres e Nova York (Kaplan, 1999).

³ Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba.

⁴ Fundada em 1944 em Rosário (Argentina) e dedicada à promoção e apoio das artes, a Associação Amigos del Arte tem funcionado como palco para artistas emergentes e estabelecidos, oferecendo-lhes espaço para apresentação de obras ao público (História de Amigos del Arte, 2024).

tendo sido destaque em uma matéria no Jornal do Brasil escrita por José Nêumane Pinto, com o seguinte título: “O bispo, o judeu e o ateu cantam a saga de Alagamar”. O bispo era Dom José Maria Pires, “mentor intelectual” da Cantata, e o ateu, Waldemar José Solha, autor do excelente texto que serve de base à obra (Kaplan, 1999).

Em 1978, já no Brasil e com 43 anos, participou no 1º Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão. Como membros do júri estavam presentes Souza Lima, Henrique Morelembaum, Ives Rudner-Schmidt, Edino Krieger e Marlos Nobre. Na ocasião, dentre 108 peças inscritas, a sua obra *Suite Mirim* foi classificada em primeiro⁵ lugar na categoria “composição para piano” (Kaplan, 1999, p. 40). A partir dessa premiação, Kaplan consolidou-se no campo da criação musical, fato que foi crucial para focar em sua carreira enquanto compositor. Em sua autobiografia, declara que:

o fato de ter concorrido com autores já consagrados, valorizou, inegavelmente, o prêmio. Foi esse acontecimento que decidiu minha carreira no campo da criação musical, pois me deu a certeza de que os “rabiscos” que costumava realizar nas horas vagas, tinham algum valor (Kaplan 1999, p. 42).

José Alberto Kaplan refere que, embora costumasse compor partindo de obras de outros autores, se considerava um autêntico compositor, transformando muitas vezes a obra que tinha como base inicial em uma composição que refletia como resultado final a sua própria representatividade pessoal (Kaplan, 2006, p. 24). Conforme já mencionado, Kaplan considerava que uma obra musical se torna incompreensível em desassociação à intertextualidade, sublinhando o seu interesse e compreensão na criação artística enquanto um processo exploratório e vinculativo entre várias obras, textos e contextos (Kaplan, 2006, p. 19).

Em sua autobiografia, *Caso me Esqueça(m)* (1999), constam documentadas 88 composições, das quais 75 são obras manuscritas e apenas 13 foram publicadas pelas editoras Ricordi, Catira e Irmãos Vitale (São Paulo), Madrigal Renascentista (Belo Horizonte), *Chanterelle*

⁵ Em segundo lugar figurou a obra Ciclo, de Maria Helene Rosas Fernandes (São Paulo); e em terceiro a obra Dirg, de Guilherme Bauer (Rio de Janeiro). Além disso, Ernst Widmer recebeu uma “Menção Honrosa” (Kaplan, 1999, p. 40).

Verlag Heidelberg (Alemanha), Edições Funarte, *Brazilian Music Enterprises* (EEUU) e Jornal do Brasil (Rio de Janeiro).

Dentre suas obras, seis foram escritas para piano solo: 1) *Quatro Peças para piano (Prelúdio; Bagatela; Variações sérias e Postludio)* – 1965; 2) *Suite Mirim (Invenção a duas vozes; Variações Quase Sérias; Ponteio e Toccatina)* – 1979; 3) *Três Sátiras Para Piano (SCHOSTA-POLKA-KOVICH; Val-Stravinsky-sa da Esquina e Mar-Pro-cha-Koviev)* – 1979; 4) *2 Bagatelas (Os Cachos de Ogun; Ba(ch)gatela)* – 1987; 5) *Prelúdio e Fuga* – 1987; e 6) *Sonata para Piano* – 1991. Vale salientar que a obra *Três Sátiras Para Piano* está entre seus manuscritos não editados.

Conforme relata Fonseca (2005), nos processos criativos de José Alberto Kaplan são observados aspectos heterogêneos elaborados a partir de elementos da cultura regional enquanto suporte para suas ideias e aspirações – ao passo que na obra *Sonata para Trompete e Piano* (Kaplan, 1987a, 1987b)

os procedimentos composicionais não respeitam as fronteiras do tempo e do espaço. Nela, vários aspectos musicais – gênero, forma, harmonia, melodia, instrumentação – evidenciam a versatilidade e complexidade da obra, possibilitando diversos modos de análise (Fonseca, 2005, p. 23).

Conforme observado, as composições de Kaplan fazem alusões a processos intertextuais – como no caso das *Três Sátiras para Piano*. Esse enfoque cria uma conexão com as práticas interpretativas, que confere uma peculiar magnanimidade quanto ao seu modo de compor possibilitando também diferentes modos de análise.

Dessa forma, a intertextualidade é um elemento marcante na produção de Kaplan e no contexto da música brasileira, destacando-se pela capacidade de dialogar com diferentes práticas e estilos. A obra em causa no presente estudo exemplifica essa abordagem, ocupando uma posição distinta e representativa, porém restrita a um conjunto de obras no contexto da produção do compositor e no cenário artístico nacional.

2. Intertextualidade em Música

A etimologia do termo intertexto – que origina intertextualidade – pode ser designada, segundo o dicionário eletrônico *Houaiss*⁶, como: inter (no interior de dois) + texto [Textus] (fazer tecido, entrelaçar). No contexto geral, a compreensão literária sobre o que é intertextualidade exige que o leitor perceba que ao ler um texto ‘A’ simultaneamente estará lendo um texto ‘B’. Este entrecruzamento de “vozes” pode variar em intensidade e clareza, sendo algumas vezes sutil e outras evidente, como na paródia ou na citação direta (Ribeiro, 2016).

A intertextualidade perpassa a escrita ao longo dos tempos, já que os autores são frequentemente influenciados por obras anteriores, incorporando elementos para criar novos significados e enriquecer seus próprios textos. Dessa forma, estabelecem uma continuidade literária, ou seja, fazem referências a textos clássicos ou influentes, e com isso criam uma rede universal de significados que facilita a comunicação entre diferentes épocas e culturas. Além de homenagear ou criticar obras passadas, a intertextualidade inspira inovações e permite novas interpretações a partir de elos de ligação entre obras em uma infinidade corrente de evolução literária (Ribeiro, 2016). Por exemplo, em *Ulysses* de James Joyce, há uma evidente relação intertextual com *A Odisseia* de Homero, onde Joyce reinterpreta e dialoga com o texto clássico em seu próprio contexto moderno.

Na obra de Kaplan, a intertextualidade se manifesta quando elementos de obras de outros compositores são incorporados e/ou transformados, criando um novo resultado musical em diálogo com suas fontes. Neste artigo, a análise da intertextualidade nas *Três Sátiras para Piano* exemplificará alguns dos processos de transformações conduzidas por Kaplan.

Conforme anteriormente mencionado, o conceito de dialogismo textual de M. Bakhtin, ao não fixar um sentido literal estático, permite uma variedade de interpretações. Tal conceito reflete a ideia de que o significado de um texto é construído através de um diálogo contínuo com outros textos e contextos, gerando múltiplas leituras possíveis. A noção de Bakhtin encontrou expressão mais ampla quando a teórica búlgara Julia Kristeva introduziu o termo “intertextualidade”. Segundo

⁶ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Intertexto. In: HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Kristeva, a intertextualidade descreve como um texto é formado por referências a e transformações de textos anteriores, funcionando como um "mosaico de citações". Ela afirma que "qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva *apud* Jenny, 1979, p. 13). Isso significa que, em vez de ser um produto totalmente original, cada texto é um ponto de confluência e transformação de textos preexistentes, refletindo um processo contínuo de diálogo e reinterpretação.

A apropriação da intertextualidade como recurso de criação musical utilizado por Kaplan nas *Três Sátiras para Piano* levanta a questão associada a se ele realmente pretendia apenas homenagear e dialogar com os compositores Shostakovich, Stravinski, Prokofiev e Mignone – transcendendo o que Kristeva cunhou sobre o termo. Já que a intertextualidade não se restringe à absorção e transformação, pode também envolver crítica, reinterpretação ou até mesmo paródia. Portanto, é pertinente questionar se a intenção de Kaplan foi unicamente homenagear tais compositores ou se houve uma abordagem crítica e/ou criativa vinculada à obra. Se a incorporação e transformação de melodias, rítmicos e acompanhamentos de compositores anteriores é um padrão na intertextualidade musical, seria interessante explorar como essa prática é habitualmente interpretada e aplicada, evidenciando as diferentes intenções por trás do uso de referências musicais em composições contemporâneas – tal como na obra de Kaplan.

Logo, a intertextualidade em música – segundo Gerling (2006) – envolve a assimilação e transformação de arquétipos musicais. Para Klein (2005, p. 4) a intertextualidade é um diálogo entre textos, onde referências a outras músicas se entrelaçam para formar uma unidade cuja natureza pode ser relativa e variável, dependendo do contexto e da interpretação do ouvinte. Em suma, a intertextualidade permite a criação de novos significados ao combinar elementos de diferentes obras, promovendo um diálogo dinâmico e contínuo entre os textos originais (Bakhtin 2003, p. 327-328).

A produção de uma obra intertextual é tida como um processo criativo, onde a imitação serve como um ponto de partida para a criação de algo novo, resultando em originalidade. No entanto, o que define a originalidade nesse contexto? Gomes (1985, p.129) argumenta que "imitar não é copiar passiva ou mecanicamente; imitar é criar, enriquecer, dinamizar, acrescentar – em uma

palavra, transformar”. Essa afirmação problematiza a noção tradicional de imitação como mera reprodução: a originalidade não surge da cópia literal, mas da modificação, adaptação e enriquecimento das ideias existentes. Ou seja: o compositor insere sua própria interpretação e criatividade na obra. Assim, o ato de “imitar” envolve um processo ativo de inovação, e se torna um meio de expressão individual e desenvolvimento artístico. Jenny reforça essa ideia ao afirmar que: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido” (Jenny, 1979, p. 21 e 22). Portanto, a originalidade surge precisamente da capacidade de transformar e reinterpretar influências diversas em uma nova criação.

Para compreender uma abordagem intertextual, faz-se necessário que o leitor tome por referência outras escritas. Como afirma Bloom: “o significado de um poema só pode ser outro poema” (Bloom 1973, p. 7 *apud* Klein 2005, p. 1). Ou então: “um livro fala, outro responde” – conforme metáfora utilizada por Grass (1990, p. 402). De forma consoante, Barthes (1974, p. 5) refere que “interpretar um texto não é dar a ele um significado, mas, pelo contrário, apreciar o plural que o constitui”. Partindo de uma obra já existente, o compositor pode fazer variações de fragmentos temáticos abrindo um leque de possibilidades que venham a caracterizar a criação de um novo texto, explorando o que o autor inicialmente não havia cogitado. Conscientemente, o mesmo se apropria de materiais de outros ou de si próprio, porém, enriquecendo o trabalho com elementos que apresentem uma nova perspectiva do dinamismo da obra resgatada (Oliveira; Lima, 2011).

A intertextualidade, como precursora de ideias, assume uma abordagem complexa que se manifesta em dois níveis fundamentais: (1) o estilístico, que poderá transcender uma obra específica, e abranger um estilo ou tendência artística distinta ou contrastante; e (2) o estratégico, que se concentra em obras individuais ou num conjunto específico de obras. Nesse sentido, a intertextualidade não apenas influencia estilos ou tendências, mas também atua de maneira específica e direcionada, criando diálogos e conexões únicas entre textos e contextos particulares. Assim, desempenha um papel fundamental tanto na formação de estilos gerais quanto na articulação de estratégias específicas em obras individuais ou grupos de obras (Hatten, 1985, p. 69).

O nível estratégico pode ser expresso de maneira literal, onde os textos permanecem quase

inalterados (citações explícitas); ou de forma abstrata/modificada, onde intertextos passam por diversos níveis de graduação por meio da modelagem estrutural (citação implícita) Em outras palavras, a modelagem estrutural envolve a adaptação da estrutura de uma obra para criar algo novo, porém mantendo referências ao original. Isso pode incluir a variação, onde elementos são modificados para introduzir novas nuances; ou a paráfrase, que reinterpreta o conteúdo original fazendo uso de uma nova linguagem ou contexto (Hatten, 1985, p. 69).

Sendo assim, como visto anteriormente, a prática de apropriação de elementos musicais, seja intencional ou não, revela um processo criativo dinâmico no qual os mesmos são incorporados e transformados dentro de um novo contexto musical (Oliveira, Lima, 2011). Essa abordagem possibilita a criação por meio influências e inspirações anteriores que contribuem à criatividade na composição e a insere como parte de uma ampla rede intertextual, bem como amplia a linguagem musical do compositor (Allen, 2011; Hatten, 1985, p. 69).

Também faz parte desta rede de comunicação, a figura do intérprete, que ao explorar e interpretar essas intertextualidades, não apenas revive e recontextualiza elementos da obra, mas também aprimora sua performance com sua própria bagagem cultural e experiências pessoais. Consequentemente, por observar essas interrelações, revela outros significados não imediatamente aparentes na partitura.

3. Homenagem musical

A homenagem musical é uma prática comum explorada por diversos compositores em períodos históricos distintos. Para citar apenas alguns exemplos, no século XIX Robert Schumann homenageou Chopin na *Kreisleriana Op. 16* e no décimo segundo movimento do *Carnaval Op. 9* – emulando sua escrita pianística e intitulando-o de *Chopin*. No século XX, Kurtág inclui diversas homenagens no quarto volume de seu conjunto de peças didáticas *Játékok (Hommage a Sárkozy, Hommage à Stravinsky*, dentre outras). Nas *Três Sátiras para Piano*, Kaplan homenageia Shostakovich, Stravinski, Prokofiev e Mignone, incorporando elementos estilísticos de suas obras em seus movimentos como forma de diálogo e respeito às suas influências. Segundo Barrenechea

(2009), um compositor decide homenagear outro por meio da fusão de seu próprio estilo com determinadas características da linguagem composicional do homenageado. A maneira como compositores lidam com tais influências musicais pode ser vista como um processo de intertextualidade.

Características das obras de compositores homenageados podem ser encontradas em uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos, parodiando ou evocando sua linguagem musical (Barrenechea, 2009, p. 627-629). Segundo Straus (1990, p.9), pode-se caracterizar a homenagem musical enquanto “influência como generosidade” característica presente quando o compositor utiliza conscientemente o estilo musical de outro fazendo uma reinterpretação a seu modo de criação. Por conseguinte, o compositor cria um processo de releitura: funde-se ao estilo composicional do homenageado com a evocação de seus elementos estilísticos.

4. Sátira em música

A origem do termo sátira vem do latim *satura*, que significa “mistura”. Teve origem na Roma Antiga, onde era utilizado para criticar a corrupção e a decadência moral da sociedade (D'onofrio, 1968, p. 15). A sátira seria uma violação deliberada das regras ou distorção estilística que ganhou espaço na expressão musical do século XX no sentido de derrubar a tradição do século XIX (Apel, 1974, p. 751 e 752). Para Lanza (2006, p. 23), “a sátira é uma arma poderosa para desafiar as normas sociais estabelecidas e incentivar mudanças na mentalidade do público”.

A sátira diz respeito a uma abordagem artística versátil que abrange a literatura, a música e o teatro, não se limitando, portanto, a gêneros ou formatos específicos. Utilizando o humor e a ironia, a sátira critica e ridiculariza aspectos da sociedade, política e cultura. Por meio dela, os artistas podem expressar sua insatisfação com a realidade e provocar reflexões críticas no público (Denat, 2019; Lanza, 2006).

Ao longo da história, a sátira tem desempenhado um papel significativo enquanto ferramenta de expressão artística e crítica, resistência e provocação de mudanças sociais, tornando-se uma forma poderosa de comunicação inscrita na arte. Poderá estar associada, por exemplo, a letras perspicazes e

melodias cativantes, no intuito de atrair e manter a atenção do público, já que melodias agradáveis e memoráveis tornam a música ‘acessível’ e de fácil memorização – o que aumenta o impacto da mensagem satírica. Além disso, melodias cativantes podem suavizar o teor crítico ou humorístico da sátira, tornando-a eficaz na transmissão de suas críticas sociais, políticas ou culturais. Por isso, essa abordagem bem-humorada torna a crítica algo acessível e envolvente, despertando o pensamento crítico e estimulando discussões sobre questões importantes que diz respeito à sociedade (Denat, 2019; Thompson, 2023, p. 4-5).

Leonard Bernstein, em *Young People's Concert*⁷, identificou categorias gerais de humor na música, incluindo sátira, parodia, caricatura, burlesque e palhaçadas. Essas categorias manifestam-se através da quebra de convenções estilísticas, subvertendo as expectativas do ouvinte (Thompson, 2023, p. 15). A música instrumental, assim como outros exemplos dentro do contexto da linguagem comunicativa, assume o papel de expressar emoções e humor através de alturas, ritmos, timbres, articulações, entre outros padrões performativos. Dessa forma, a sátira musical transcende as barreiras linguísticas, sendo apreciada por aqueles familiarizados com a tradição musical ocidental, que conseguem discernir as adaptações bem-humoradas incorporadas de maneiras sutis e perspicazes (Lucas, 2008, p. 48).

Considerando os conceitos de humor e sátira no contexto acima exposto, é possível encontrar correspondência com a obra de Kaplan, que utiliza a sátira para criticar e brincar com as convenções da música de concerto ocidental.

Lanza (2006), ao referir uma ‘visão caleidoscópica’ sobre os compositores referenciados nas *Três sátiiras para piano*, afirma que a obra apresenta um componente irônico, pois, em vez de simplesmente homenagear esses compositores, cria uma espécie de som fotográfico que os reflete de ângulos e sob reflexos indiretos. Essa abordagem irônica permite uma visão distanciada e crítica, oferecendo uma interpretação multifacetada e, por vezes, humorística dos estilos dos compositores, como se estivesse comentando sobre eles de maneira indireta e pouco convencional.

⁷ Série televisiva educativa criada e apresentada pelo maestro Leonard Bernstein conduzindo a New York Philharmonic. Transmitida pela CBS (Columbia Broadcasting System) e teve sua estreia em 1958. A série de concertos envolvia o público jovem e a música clássica de uma forma didática e cativante.

A conexão entre essas diferentes perspectivas sobre a intertextualidade em música, homenagem e sátira musical serão abordadas a seguir, no âmbito da caracterização metodológica e discussão do presente trabalho.

5. Procedimentos metodológicos

No que diz respeito às tarefas circunscritas à metodologia do presente estudo, primeiramente foram investigadas as fontes dos possíveis elementos intertextuais nas *Três Sátiras para Piano* de Kaplan – em um processo que incluiu a audição e análise das obras dos compositores homenageados (Shostakovitch, Stravinski, Prokofiev e Mignone). Apesar das referências explícitas aos compositores e gêneros nos títulos, não existe uma menção específica às obras. Dessa forma, a hipótese inicial da investigação é de que Kaplan resgatou de forma intencional e explícita não apenas o nome dos compositores intitulados nos movimentos de cada *Sátira*, mas também características composicionais de cada autor – fazendo uso da intertextualidade. Adicionalmente, os procedimentos metodológicos envolveram a pesquisa e análise associadas a outras obras (incluindo novamente a audição de arquivos multimídia) para a verificação de outras possíveis referências intertextuais. Foram selecionados os termos de associação para uma filtragem em bancos de dados de plataformas como YouTube (arquivos multimídia), e acervos de partituras (bibliotecas e disponíveis online). Foram localizadas cinco obras de Dmitri Shostakovitch (1906-1975) que apresentam a polca como um dos movimentos – o que serviu de base para investigação sobre possíveis referências do primeiro movimento, *SCHOSTA-POLKA-KOVICH*. Experimentações ao piano e a leitura de partituras também foram ferramentas utilizadas no sentido de identificar diálogos intertextuais. A título de exemplo, ao tocar e analisar a obra *A Era do Ouro, Suite Ballet Op. 22*, encontramos paralelos melódicos e harmônicos como fundamento para o diálogo intertextual em *SCHOSTA-POLKA-KOVICH*.

Um procedimento similar foi aplicado aos demais movimentos: em *ValStravinskysa da Esquina*, foi realizada a audição de todas as valsas de Francisco Mignone e a leitura de todas as *12 Valsas de Esquina* ao piano – já que há uma referência explícita ao conjunto no título do

movimento na obra de Kaplan. Por fim, as valsas número 3 e número 5 foram selecionadas por apresentarem aspectos dialógicos com a obra em questão. Além disso, também foi realizada a audição de todas as valsas de Ígor Stravinsky, bem como experimentações ao piano caracterizadas pela leitura das partituras e mesclagem dos elementos estilísticos presentes nas obras de Stravinsky e Mignone. A valsa (*Waltz*) de *Três Peças Fáceis* passou então a contribuir para o mosaico de potenciais textos deste diálogo musical no que diz respeito ao segundo movimento das *Três Sátiras para Piano*.

Para o terceiro movimento, *MarPROchaKOFIEV*, foram utilizadas as mesmas ferramentas referidas anteriormente a fim de encontrar a ligação com o termo “marcha”. A busca ocorreu, portanto, nos mesmos moldes: pela audição e experimentação das obras para piano e orquestrais de Prokofiev com movimentos alusivos à marcha. Além disso, foram conduzidas análises e transposições dos encadeamentos harmônicos, bem como a leitura individual dos instrumentos de orquestra em trechos que sinalizavam possibilidades de intertexto com a peça de Kaplan.

Esse processo permitiu avaliar não apenas determinado contorno melódico e harmônico, mas também elementos texturais que conferem uma sonoridade peculiar à composição. Como resultado do processo, foram identificados elementos de similaridade com o movimento das *Três Sátiras para Piano* em duas obras de Prokofiev: *O Amor Por Três Laranjas*, Op.33 (escrita originalmente para orquestra em uma ópera de quatro atos em 1919, tendo sua transcrição e arranjo para piano dos movimentos *Marcha* e *Scherzo* realizada pelo próprio Prokofiev em 1922) e *10 Peças Fáceis para Piano*, Op. 12.

6. Análise Comparativa e Interpretação Musical

A análise comparativa se deu a partir da identificação dos elementos de intertextualidade explícita nos títulos e implícita nas músicas; comparando semelhanças e diferenças em termos de elementos musicais, estrutura, forma, textura, sonoridade, estilo e outras características entre a obra *Três Sátiras para Piano* e as obras que foram identificadas como referências originais: *Polka* de *A Era do Ouro*, Op.22b de Dmitri Shostakovich; *Valsas de Esquinas Número 3 e Número 5* de

Francisco Mignone; *Waltz da Três Peças Fáceis* de Igor Stravinski; *10 Peças Fáceis para Piano*, Op. 12 e *O Amor das Três Laranjas*, Op. 33 de Sergei Prokofiev.

De acordo com Kucherenko e Sediuk (2020, p. 21), numa performance real, as tarefas técnicas e interpretativas estão interligadas e servem para alcançar um determinado resultado artístico e estético. Dessa forma, o ato de comparar as obras acima mencionadas esteve atrelado à elaboração e realização da interpretação e performance musical enquanto ações complexas que demandam habilidades técnicas refinadas e uma profunda compreensão da obra a ser executada.

A interpretação musical, em geral, transcende a demanda associada à execução das notas e requer uma compreensão significativa e técnica refinada do músico, como destacado por Reid (2002). Esse processo envolve intencionalidade e caracteres emocionais associados a uma variedade de parâmetros musicais como tempo, dinâmica, agógica, articulação e timbre. Neste contexto, é crucial compreender que, embora a partitura forneça indicações expressivas, estas muitas vezes carecem de precisão absoluta. O músico então se depara com decisões cruciais, desde a intensidade de um forte até a duração de uma fermata, sendo desafiado a equilibrar as intenções atribuídas ao compositor e as suas próprias ideias.

Portanto, esse processo é subjetivo e resistente ao prescritivo, exigindo do músico a habilidade de equilibrar a interpretação pessoal com as convenções interpretativas acerca de uma determinada obra e texto musical. Ao buscar esse equilíbrio entre técnica e expressão, o performer constrói uma interpretação que, além de envolver caracteres emocionais, no caso das *Três Sátiras para Piano*, incorpora a essência da dança, sua fluidez e beleza intrínseca – em função da construção de uma narrativa musical que envolva o público.

6.1 Análise comparativa e sugestões interpretativas em *SCHOSTA-POLKA-KOVICH*

Shostakovich era um grande fã da música popular e frequentemente incorporava elementos de gêneros populares em suas obras, incluindo a polca. De acordo com Grosman (2015), Shostakovich utilizou a polca em sua música de forma irônica e satírica, representando a desesperança e o absurdo da vida soviética. Entretanto, o autor também destaca que a polca pode ser

usada para expressar alegria e humor, sendo uma forma encontrada por Shostakovich de se comunicar com um público mais amplo e tornar sua música acessível.

Algumas das obras de Shostakovich que apresentam elementos de polca incluem a *A Era do Ouro, Op. 22* – 1929; *Ballet Suite Op. 27, No. 1* – 1931; *Suite for Jazz Orchestra Op. 38 No.1* – 1934; *Suite for Variety Orchestra, a Suite de Jazz Número 2* – 1956; *Opereta Moscow, Cheryomushki, Op. 105* – 1958. Essas obras são marcadas pelo ritmo animado e pelos acordes marcantes da polca, que Shostakovich usava para criar uma atmosfera alegre e divertida, muitas vezes contrastando com partes mais sombrias ou dramáticas (Solomon, 2003).

Elementos de aproximação entre a *SCHOSTA-POLKA-KOVICH* e a *Polka*, de *A Era do Ouro, Op.22b* de Dmitri Schostakovich, são padrões de acompanhamento e a direção do gesto musical de abertura das obras em questão.

As figuras 1 e 2 apresentam uma representação ilustrada das possíveis interrelações evidenciadas nos dois primeiros sistemas. A seta vermelha indica o gesto melódico ascendente, que faz a abertura da obra. Dentro dos quadrados e retângulos destacam-se os padrões de acompanhamento no baixo, com a repetição do intervalo de quarta justa em articulação *Staccato*. Vale ressaltar que, ao longo das obras, os padrões de acompanhamento da polca passam por algumas variações, como mudanças de harmonia, fragmentação e alterações na fórmula de compasso. A tabela 1 apresenta fragmentos dos baixos de acompanhamento de *SCHOSTA-POLKA-KOVICH* e de *Polka*, respectivamente.

FIGURA 1 – SCHOSTA-POLKA-KOVICH, *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c. 1-8).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização por Lima (2023)⁸.

FIGURA 2 – *Polka, A Era do Ouro, Op.22b* de Dmitri Schostakovich (c. 1-7).

Fonte: Dmitri Schostakovich (1929); digitalização por Lima (2023).⁹

⁸ Figura 1 editada (destaques em vermelho) por Lima (2023).

⁹ Figura 2 editada (destaques em vermelho) por Lima (2023).

TABELA 1 – Fragmentos dos baixos de acompanhamento em SCHOSTA-POLKA-KOVICH de Kaplan e a *Polka, A Era do Ouro, Op.22b* de Dmitri Schostakovich

SCHOSTA-POLKA-KOVICH (c. 9-10)	<i>Polka, A Era do Ouro, Op.22b</i> (c. 8-9)
Acompanhamento 	

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Dmitri Schostakovich (1929). Digitalização e sinalização por Lima (2023).¹⁰

Observamos, portanto, uma associação entre o gesto inicial das polcas, padrões de acompanhamento e articulações. Embora sejam aproximações genéricas, a construção da interpretação de *SCHOSTA-POLKA-KOVICH* beneficia-se por este diálogo intertextual com a música de Schostakovich – que referencia o gênero Polca. Ao todo foram evidenciados 28 compassos em *SCHOSTA-POLKA-KOVICH* e 26 compassos em *Polka* de Schostakovich, que encontram maior proximidade (Figura 4) uma vez que apresentam a mesma métrica.

Uma leitura minuciosa da partitura é essencial para identificar elementos como escalas, arpejos, fraseado, ornamentos e o caráter energético e ligeiro característico desse estilo musical. De acordo com a interpretação realizada, as escalas dos compassos 1, 9, 18, 30, 75 e 77 requerem uma acentuação na primeira nota do compasso, enquanto as demais exigem um leve crescendo, com o objetivo de destacar o tempo forte do gesto e traduzir o ritmo dançante.

Um outro detalhe pode ser pertinente para enfatizar o acompanhamento: a acentuação na primeira nota da mão esquerda a cada quatro compassos no início de cada sessão de acompanhamento – como nos compassos 5-8, 9-13, 22-25, 26-29, 30-35. Essa compreensão poderá permitir ao intérprete evocar ideias associadas a alegria e ao espírito dançante presentes nas polcas.

Além disso, as linhas melódicas, a clareza na utilização de articulações como *legato* e *staccato*, o contraste das marcações de dinâmicas, e até mesmo o uso moderado do *rubato* (observados nos primeiros compassos), são recursos que o intérprete poderá explorar para criar variações e contrastes sonoros traduzidos em diversidade de expressão – destacando elementos melódicos e rítmicos, com

¹⁰ Figuras editadas (destaques em vermelho) por Lima (2023).

a manutenção de uma pulsação com figuras escritas de forma repetitivas (ou sucessivas) para impulsionar a dança da polca.

6.2 Análise comparativa e sugestões interpretativas em *ValStravinskysa da Esquina*

ValStravinskysa da Esquina, segundo movimento das *Três Sátiras para Piano*, pode ter sido diretamente influenciada pela experiência de Kaplan com Francisco Mignone. Em sua descrição de um encontro entre os dois compositores, Kaplan relata ter ficado impactado com processos de influências musicais compartilhados por Mignone:

Em 1972, tive oportunidade de verificar “ao vivo” que em nossos dias essa forma de criar continuava a ser bastante comum. Nesse ano, o grande compositor Francisco Mignone (1897-1986) esteve em João Pessoa para dar um recital de piano. Hospedado em minha casa, tive o privilégio de manter longas conversas com ele. Era, além de grande músico, homem de cultura geral incomum. Num desses bate-papos, falamos sobre o problema das influências no campo da composição musical. Sentou-se ao piano e tocou sua “Valsa de Esquina N°11”, perguntando-me, depois, se eu tinha gostado. Quando respondi afirmativamente, confessou-me: “é O ‘Tenebroso’ de Ernesto Nazareth em tempo de Valsa”: Depois de manifestar sua admiração por esse compositor, cuja música havia analisado em profundidade, tomou sua própria partitura e me mostrou como, através de imaginoso trabalho de transformação, aproveitara a melodia da mão esquerda do tango de Nazareth. Foi uma aula de composição (Kaplan, 2006, p.17).

O relato de Kaplan reforça a hipótese de que o termo “da esquina” em *ValStravinskysa da Esquina* pode ser alusivo às *Valsas de Esquina* de Francisco Mignone. Compostas entre 1938 e 1943, as 12 *Valsas de Esquina* refletiram no piano aspectos da música popular urbana. Essas composições incorporavam uma variedade de ritmos e melodias provenientes de vários tipos de valsas, nas quais estão presentes serestas, grupos de choros, e instrumentos como o violão, a flauta, o cavaquinho, assim como outras representações de gêneros semelhantes (Machado, 2004, p. 158).

A inspiração para as famosas *Valsas de Esquina* foram as serenatas noturnas de rapazes em São Paulo, em que o próprio Mignone tocava violão e flauta. Era de costume tocar nas esquinas para “as pretendidas..., escondidas... ou sonhadas namoradas... que não apareciam”. Nesse contexto nasceram as valsas (*Valsa Elegante, Valsa em Sol maior* – 1931) que deram origem mais tarde às 12 *Valsas de Esquina* (Mignone, 2020, p.5).

Machado (2004, p.64) refere que o gênero da valsa, presente no movimento nacionalista do Modernismo Brasileiro, foi escolhida por Mignone para representar uma identidade nacionalista presente na escrita das *12 Valsas de Esquina* e que pode ter sido influenciada pela ligação de Francisco Mignone com Mário de Andrade. Este fato foi revelado por Mignone em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som sobre as *Valsas de Esquina*:

As Valsas de Esquina foram escritas porque numa ocasião, numa discussão, sempre com o Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras, a que menos tinha sofrido influência americana era a Valsa, ela se mantinha genuinamente brasileira, apesar de suas origens serem de Chopin, ou italianas, espanholas, como queiram. Elas se mantêm num ponto em que eu posso fazer alguma coisa, e lembrei do meu tempo de seresteiro, daquelas Valsas e consegui em São Paulo um grande número delas. Comecei a escrever, mas essas Valsas de Esquina, que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil. Depois, eu fiz a série de Valsas Choro, quase que para me redimir das primeiras, mas aí o cerebralismo entrou demais. Eu quis mostrar que são brasileiras, enquanto as primeiras saíram brasileiras (Mignone, 1991, p. 7).

A partir de uma análise sobre o uso abstrato da intertextualidade, isto é, onde apenas vestígios dos intertextos podem ser detectados, é pertinente evocar exemplos de estruturação formal e fragmental no diálogo intertextual no segundo movimento das *Três Sátiras para Piano*. As músicas referenciadas são as *Valsas de Esquinas Número 3 e 5* de Francisco Mignone, e o segundo movimento *Waltz* da *Três Peças Fáceis* (1915) para piano a quatro mãos de Igor Stravinsky. Neste segundo movimento, Kaplan faz menção explícita ao incorporar no título *ValStravinskysa da Esquina* o nome do compositor – Stravinsky – e ‘Valsa da Esquina’.

Quanto à forma, observamos que a *ValStravinskysa da Esquina* (Figura 3) e a *Valsa de Esquina Número 5* (Figura 4) foram compostas em forma ternária (A-B-A), contendo 16 compassos de apresentação (A).

FIGURA 3 – *ValStravinskysa da Esquina*, *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan.



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização por Lima (2023).

FIGURA 4 – *Valsa de Esquina Número 5* de Francisco Mignone.



Fonte: Francisco Mignone (1938); digitalização por Lima (2023).

Há, portanto, um paralelo entre as obras no que diz respeito à estruturação da Seção A. A Tabela 2 apresenta uma análise do contorno melódico dos primeiros 3 compassos das obras *ValStravinskysa da Esquina* e da *Valsa de Esquina Número 5*. É possível observar que a melodia principal designa uma linha melancólica descendente comumente presente nas serestas e valsas brasileiras:

TABELA 2 – Desenho melódico dos três primeiros compassos das obras *ValStravinskysa da Esquina* de Kaplan e a *Valsa de Esquina Número 5* de Mignone.

<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 2-4)	<i>Valsa de Esquina Número 5</i> (c. 1- 4)
Melodia	

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Francisco Mignone (1938). Digitalização e sinalização por Lima (2023).

Quanto ao acompanhamento (Tabela 3), podemos observar a presença da mão esquerda realizando o baixo com contracantos e intervenções melódicas que, segundo Machado (2004), evocam o violão seresteiro. As referências aos movimentos dos baixos em graus conjuntos contidos nas *Valsas de Esquina Número 3 e 5* estão destacados nas figuras da Tabela 2 – ao lado de trechos similares da obra de Kaplan.

TABELA 3 – Explanação comparativa entre os contracantos na *ValStravinskysa da Esquina* de Kaplan e na *Valsa de Esquina Número 3 e 5* de Mignone.

<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 4-5)	<i>Valsa de Esquina Número 5</i> (c. 9-10)
Contracanto	
<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 6)	<i>Valsa de Esquina Número 5</i> (c. 19)
<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 43-45)	<i>Valsa de Esquina Número 5</i> (c. 33-34)

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Francisco Mignone (1938). Digitalização e sinalização por Lima (2023).

Observa-se também uma aproximação quanto ao idiomatismo em trechos das duas obras, com a distribuição da linha melódica entre as mãos direita e esquerda. Ambos os trechos apresentam articulação *non legato* - tal como pode ser verificado na tabela 4. Em ambos os exemplos, as figuras musicais com haste para cima devem ser executadas com a mão direita, e as figuras musicais com a haste para baixo com a mão esquerda. No caso da *Valsa de Esquina Número 3* há também indicação de *m.d.* (mão direita) e *m.e.* (mão esquerda).

Um novo material é apresentado na sessão B da *ValStravinskysa da Esquina* (compassos 17 - 38): há um motivo rítmico que pode ter sido extraído do segundo movimento da *Waltz* da *Três Peças Fáceis* de Stravinski.

TABELA 4 – Aproximação do idiomatismo com a distribuição da linha melódica entre as mãos direita e esquerda na *ValStravinskysa da Esquina*, *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan e na *Valsa de Esquina Número 3* de Francisco Mignone.

	<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 59)	<i>Valsa de Esquina Número 3</i> (c. 73-74)
Idiomatismo e Melodia		

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Francisco Mignone (1939). Digitalização por Lima (2023).

Na Figura 5 encontramos similaridades na textura composta pelo acompanhamento, melodia e contracanto (compreendendo 10 compassos de extensão). Esta suposição tem por base um estudo prévio realizado através da comparação de motivos melódicos e rítmicos. Além disso, foram retiradas notas suplementares do acompanhamento e extraídos elementos indicadores da progressão harmônica – neste caso, I, V e I (Lacerda, 1997), indicativos da tônica e dominante – conforme a concepção de Heinrich Schenker

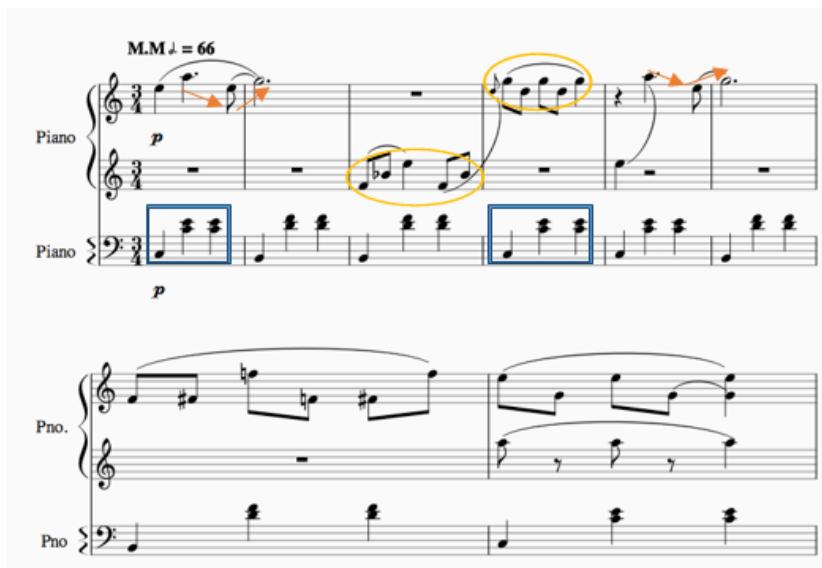
FIGURA 5 – *ValStravinskysa da Esquina, Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c. 17-27).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização e sinalização por Lima (2023).

Na figura 6 constam os oito compassos iniciais do segundo movimento - *Waltz* - que compõe as *Três Peças Fáceis*, de Stravinski:

FIGURA 6 – *Waltz, Três Peças Fáceis* (c.1-8).



Fonte: Ígor Stravinsky (1915); digitalização por Lima (2023).

As Tabelas 5-7 apresentam o paralelo entre elementos das duas peças no que diz respeito à textura. Os quatro compassos apresentados na Tabela 5 indicam a similaridade do acompanhamento. A Tabela 6 faz uma associação quanto à melodia indicando a aproximação entre os seis compassos, e a Tabela 7 apresenta uma breve aproximação quanto ao contracanto:

TABELA 5 – Comparaçāo quanto aos elementos de acompanhamento, melodia e contracanto na *ValStravinskysa da Esquina* de Kaplan e *Waltz* de Stravinski.

	<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 17-20)	<i>Waltz</i> (c. 1-4)
Acompanhamento		

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Ígor Stravinsky (1915). Digitalização por Lima (2023).

TABELA 6 – Comparaçāo quanto aos elementos de melodia na *ValStravinskysa da Esquina* de Kaplan e *Waltz* de Stravinski.

	<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 20-25)	<i>Waltz</i> (c. 1-6)
Melodia		

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Ígor Stravinsky (1915). Digitalização por Lima (2023).

TABELA 7 – Comparaçāo quanto aos elementos de contracanto na *ValStravinskysa da Esquina* de Kaplan e *Waltz* de Stravinski.

	<i>ValStravinskysa da Esquina</i> (c. 20-23)	<i>Waltz</i> (c. 3-4)
Contracanto		

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Ígor Stravinsky (1915). Digitalização por Lima (2023).

A concepção interpretativa associada à *ValStravinskysa da Esquina* requer a assimilação das linhas individuais, dando origem à compreensão das complexidades da melodia e harmonia. À

medida que se aprofunda, surgem nuances adicionais: a descoberta das tonalidades, o contraste de texturas e o manejo do ritmo através do *rubato*. A introdução do pedal pode ajudar a revelar novas dimensões no que diz respeito ao *legato* ou *staccato* em momentos específicos, como nos compassos 7-11, 44 e 50-52. Além disso, é possível encontrar correspondência nos andamentos entre a valsa de Kaplan (*Moderadamente* – semínima em 92 Bpm/sessão A, *Allegro* – mínima pontuada 72 Bpm/sessão B) e as valsas de Mignone (*Valsa de Esquina Número 3 – Com entusiasmo*; e *Valsa de Esquina Número 5 – Cantando, e com naturalidade*) nas sessões A e B – quando poderá ser conduzida uma discreta mudança de andamento (proposta por Kaplan de uma maneira mais acelerada) para aproximar a valsa de Kaplan com a de Stravinsky.

A articulação (em *legatto* na melodia e *non-legatto* no contracanto) da mão direita, especialmente nas seções intermediárias, emerge como peça-chave na moldagem do som, no contracanto e na expressão das melodias, destacando a importância da prática focada no equilíbrio entre técnica e expressão.

3.3 Análise comparativa e Sugestões interpretativas em *MarPROchaKOFIEV*

MarPROchaKOFIEV, terceiro e último movimento das *Três Sátiras para Piano*, faz alusão ao compositor russo Prokofiev – bem como demonstra reconhecimento pelo gênero musical “Marcha”. Sua escrita inclui dois temas distintos. O primeiro é apresentado entre os compassos 5-20, retorna com uma variação nos compassos 30-37, e apresenta nova variação nos compassos 87-99.

Este primeiro tema pode ser lido em diálogo com o movimento *March* de *O Amor Por Três Laranjas*, Op. 33 de Prokofiev. As figuras 7, 8 e 9 apresentam as exposições temáticas descritas acima.

FIGURA 7 – *MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c. 5-20).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização por Lima (2023).¹¹

FIGURA 8 – *MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c. 30-37).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalização por Lima (2023).¹²

¹¹ Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início do tema; (σ) - fim do tema.

¹² Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início da variação 1; (σ) - fim da variação 1.

FIGURA 9 – *MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c. 87-99).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado por Lima (2023).¹³

Portanto, uma estrutura similar pode ser observada no movimento *March, de O Amor Por Três Laranjas*. O tema principal é apresentado com suas respectivas variações durante a peça – primeiramente entre os c.3-10; a primeira variação entre os c.19-26; e a segunda variação entre os c.35-41 (figuras 10,11 e 12).

¹³ Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início da variação 2; (σ) - fim da variação 2.

FIGURA 10 – *March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33* de Sergei Prokofiev (c.3 -10).



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizada por Lima (2023).¹⁴

FIGURA 31 – *March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33* de Sergei Prokofiev (c.19 -26).



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalização por Lima (2023).¹⁵

¹⁴ Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início do tema; (σ) - fim do tema.

¹⁵ Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início da variação 1; (σ) - fim da variação 1.

FIGURA 12 – *March, O Amor Por Três Laranjas, Op.33* de Sergei Prokofiev (c.35-41)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizado por Lima (2023).¹⁶

O desenvolvimento similar das variações, a partir de contrastes e adensamento de texturas e dinâmicas é um ponto de contato entre as duas obras. Outro elemento intertextual consiste no material utilizado para a abertura. Um motivo rítmico em nota repetida é enfatizado nos primeiros compassos com caráter de anunciação. Podemos observar e comparar os exemplos retratados nas figuras 13 e 14. No exemplo referente à Kaplan (Figura 17), o andamento estabelecido é o *Tempo de Marcia*¹⁷, similar ao andamento da *March* de *O Amor Por Três Laranjas* (Figura 18).

¹⁶ Os símbolos destacados em vermelho representam (δ) - início da variação 2; (σ) - fim da variação 2.

¹⁷ O andamento para "tempo de marcha" pode variar, dependendo do estilo e da época em questão. No entanto, é geralmente caracterizado por algo moderado, que varia entre 100 a 120 batimentos por minuto (Sadie, 2001, p. 732).

FIGURA 13 – *MarPROchaKOFIEV*, *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c.1-4).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado por Lima (2023).
FIGURA 14 – *March, O Amor Por Três Laranjas*, Op.33 (c. 1-2)



Fonte: Sergei Prokofiev (1919); digitalizado por Lima (2023).

A condução rítmica e a disposição dos acordes em figuras de acompanhamento também aproximam as duas obras, onde a articulação e as figuras de silêncio realçam o intertexto e corroboram para uma decisão interpretativa coerente. A Tabela 8 destaca fragmentos de ambas as obras:

TABELA 8 – Comparaçāo do elemento ritmo e organizāo do acompanhamento – intervalos de sétima e tétrade – entre os movimentos *MarPROchaKOFIEV* de José Alberto Kaplan e *March* de Sergei Prokofiev.

	<i>MarPROchaKOFIEV</i> (c. 5-6)	<i>March</i> (c. 3)
Ritmo		
Acompanhamento		

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Sergei Prokofiev (1906). Digitalização por Lima (2023).

No segundo grupo temático de *MarPROchaKOFIEV* também é possível estabelecer aproximações intertextuais com a *March* das *10 Peças Fáceis para Piano*, Op.12 de Prokofiev. As

figuras 15 e 16 apresentam trechos das respectivas obras – com destaque para o gesto anacrústico com intervalo de quarta-justa ascendente.

FIGURA 15 – *MarPROchaKOFIEV, Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan (c.38-53).



Fonte: José Alberto Kaplan (1979); digitalizado por Lima (2023)

A indicação *pomposo* (podendo aludir à diminuição do andamento) inicia no compasso 38, e a dinâmica *forte* finaliza em *fortíssimo* (c.50). Essa nova sessão de 16 compassos é marcada pelos acordes tocados em blocos que alteram a textura da peça.

FIGURA 16 – *March, 10 Peças Fáceis para Piano* de Sergei Prokofiev (c.58-73).



Fonte: Sergei Prokofiev (1906).

A Tabela 5 apresenta a comparação de recortes desses trechos com vista a ressaltar sua comunicação intertextual. Em ambas as obras, o acompanhamento é composto por notas nas claves de Fá e Sol – que constam com a haste para baixo. A melodia é composta pelas notas da clave de Sol com a haste para cima. Deste modo, é possível visualizar a fragmentação que mostra tal similaridade:

TABELA 9 – Comparação do acompanhamento e melodia no segundo grupo temático entre os movimentos *MarPROchaKOFIEV* de José Alberto Kaplan e *March* de Sergei Prokofiev.

	<i>MarPROchaKOFIEV</i>	<i>March</i>
Acompanhamento	 (c. 38-41)	 (c. 58-61)
Melodia	 (c. 38-41)	 (c. 58-61)

Fonte: José Alberto Kaplan (1979); Sergei Prokofiev (1906). Digitalização e sinalização por Lima (2023).

A regularidade da pulsação, a clareza rítmica e as variações realçam o drama e a intensidade da peça, enfatizando os contrastes em termos de energia e massa sonora. Neste sentido, os acordes podem ser praticados com firmeza para garantir uma sonoridade robusta e clara - de forma equivalente às marchas russas.

Além disso, a utilização de *legatos* e *staccatos* para moldar o fraseado pode ajudar a consolidar o caráter e construir uma execução segura de *MarPROchaKOFIEV*. Uma sugestão técnica para esse trecho é tocar com a mão esquerda as notas inferiores dos grupos rítmicos apresentados com haste para baixo, excepcionalmente nos compassos 38-40, 46-48, 71-73, 79-81. Essa divisão de mãos pode ajudar a manter um ritmo constante e energético ao longo de todo trecho.

Além disso, a identificação de seções contrastantes, dinâmicas específicas e padrões rítmicos (como as colcheias pontuadas junto a semicolcheias) poderá ajudar na memorização, criando associações mentais e promovendo uma compreensão estrutural da peça.

Um dos principais recursos para tornar uma atividade automática é a repetição. Ao repetir uma ação ou série de ações, o artista reforça na memória até que não exija mais a atenção consciente durante as fases iniciais do aprendizado. Para que a prática repetitiva seja eficaz, uma tarefa complexa pode ser dividida em tarefas menores e simples. Esse processo é referido por psicólogos como ‘fragmentação’ e pode-se trabalhar dessa forma ao abordar as *Três Sátiras para Piano*. Em termos práticos, isso pode consistir em executar apenas uma pequena seção e, em

seguida, incorporá-la em um trecho maior (Rosen, 2002).

Dessa forma, isolar passagens técnicas ‘desafiadoras’ em *MarPROchaKOFIEV* (a exemplo do trecho entre os compassos 38-53) e praticá-las separadamente poderá ajudar a construir uma execução segura e confiante, tendo em vista o envolvimento de um motivo rítmico entre as mãos. Uma estratégia de estudo pertinente poderá consistir em tocar com a mão esquerda as notas inferiores dos grupos rítmicos apresentados com haste para baixo, excepcionalmente nos compassos 38-40, 46-48, 71-73, 79-81. Essa divisão entre mãos poderá ajudar a manter um ritmo constante ao longo de todo trecho.

7. Considerações finais

A partir de uma imersão no universo dos compositores e gêneros referenciados nas *Três Sátiras para Piano* de José Alberto Kaplan, este artigo desvelou alguns aspectos do uso da intertextualidade na referida obra. Observou-se paralelismos formais no uso de texturas, em padrões de acompanhamento, andamentos, caráter, referências a motivos e similaridade na exploração de gestos musicais.

A metodologia envolveu a análise e comparação dos textos musicais (partituras), a audição e leitura das obras ao piano. Os múltiplos acessos aos textos, aqui compreendidos para além da partitura, contribuíram para desvelar aspectos específicos de intertextualidade. Uma das finalidades do trabalho foi a elaboração da performance das *Três Sátiras para Piano*. Ao explorar essas conexões, amplia-se a compreensão e apreciação da obra, seu contexto artístico, e, por fim sua performance.

A construção dessas camadas de interrelações musicais revelou desafios significativos para o pianista na interpretação de uma obra que combina uma linguagem moderna com uma abordagem irônica e satírica da música de concerto, mas que também consiste em uma homenagem aos compositores referenciados. Os resultados do trabalho confirmam que uma abordagem da intertextualidade pode contribuir para a construção de uma performance musical, afinal, “interpretar um texto não é para dar a ele um significado, mas, pelo contrário, para apreciar o plural que o constitui” (Barthes, 1974, p.5). Temos um amálgama que engloba a música de Stravinsky,

Francisco Mignogne, Shostakovich, Prokofiev e José Kaplan. Essa abordagem pode ser uma fonte inesgotável de pesquisa e contribuição para a construção da performance.

Por fim, é de suma importância resgatar a imensa contribuição de José Alberto Kaplan para a História da Música Brasileira como pianista, professor e compositor. O trabalho apresenta uma contribuição nesse sentido ao enfocar repertório para piano de sua autoria. Ao mesmo tempo, a abordagem intertextual desvela a riqueza das composições e de suas possibilidades interpretativas e ao mesmo tempo contribui para o diálogo permanente entre músicos, músicas, performers e público.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao apoio para realização deste trabalho da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- APEL, Willi. **Havard Dictionary of Music**. 2Ed., Revisado e Ampliado. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 751-752, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIX, 2009, Curitiba. **Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade**. 2009: DeArtes, UFPR, 2009. p. 627-629.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. 8. ed. Nova York: Blackwell Publishing Ltd, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Jose Bernardes. Di. **Brazilian nationalistic elements in the Brasilianas of Osvaldo Lacerda**. 2006. Tese (Doutorado, Artes Musicais). Louisiana State University, EUA, 2006.
- DENAT, Aurélie. Political satire and music: Humorous (and political) songs in Donald Trump's America. **Miranda: Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary**

peer-reviewed journal on the English-speaking world, University Toulouse Jean Jaurès, v. 18, 2019. <https://doi.org/10.4000/miranda.18557>. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/miranda/18557>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Os Motivos da Sátira Romana**. 1968. Tese (Doutorado, Filosofia, Ciências e Letras). Universidade de São Paulo, Marília, 1968.

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

FONSECA, Gláucio Xavier da. **Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata Para Trompete e Piano, de José Alerto Kaplan**. 2005. Tese (Doutorado, Práticas Interpretativas - Trompete). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

GERLING, Cristina Capparelli. **A Sonata para piano de José Alberto Kaplan (1991) e a tradição da escrita Pianística**. Claves, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, v.1. Mai., 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2682>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1985.

HATTEN, Robert. The Place of Intertextuality in Music Studies. **American Journal of Semiotics**, n. 3, ed. 4, p. 69–82, 1985. <https://doi.org/10.5840/ajs1985345>. Disponível em: <https://www.pdcnet.org/ajs/content/ajs_1985_0003_0004_0069_0082?file_type=pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. **Poétique: Revista de Teoria e Análise Literária**. Tradução: Clara Crabbér Rocha. Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

KAPLAN, José Alberto. **Caso me Esqueça(m): Memórias Musicais**. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999. 301 p. (Coleção Páginas Paraibanas).

KAPLAN, José Alberto. Ars Invendi. **Claves**, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, v.1, Maio, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2678>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LACERDA, Marcos Branda. **Breve Resenha das Contribuições de Schenker e Schoenberg para a Análise Musical**. Departamento de Artes da Universidade Federal do Pará. Outubro, 1997. Disponível em:

<http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html> Acesso em: 23 fev. 2023.

LANZA, Alcides. Uma Amistad que Continúa... (a José Alberto Kaplan, com Cariño). **Claves**, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, v.1. Maio, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2676>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación Artística em Música: Problemas, métodos, experiências y modelos**. Barcelona, 2014.

LUCAS, Mônica Isabel. **Humor e agudeza em Joseph Haydn: quarteto de cordas Op. 33**. 1. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MACHADO, Marcelo Novaes. **As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular**. 2004. Dissertação (Mestrado, Performance Musical e Musicologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MIGNONE, Francisco (1897-1986). **12 Valsas de Esquina**. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2020. (Partitura), 75p. Piano.

MIGNONE, Francisco. **Depoimento**. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.

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

NOGUEIRA, Ilza. A Sonata para Trompete e Piano de J. A. Kaplan: reciclagem estilística e modelagem intertextual. **Claves**, v.1, Maio, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2681/2314>> Acesso em: 21 fev. 2023.

OLIVEIRA FILHO, Manoel *Teóphilo Gaspar. Abordagem Kaplan: sistematização de uma metodologia de ensino de piano*. 2020. Tese (Doutorado, Composição e Interpretação Musical). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2020.

OLIVEIRA, Líduino José Pitombeira de; LIMA, Flávio Fernandes de. **Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional**. In: ANAIS DO XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 2021, Uberlândia. ISSN 1983-5973, p. 99-105.

PROKOFIEV, Sergei. **Lieutenant Kijé Suite, Op. 60**. Berlin: Edition Peters, 2013. (Partitura), 72p. Orquestra/Piano.

_____. **Love of Three Oranges, Op. 33.** Mainz: Schott Music, 2017. (Partitura), 176p. Piano.

_____. **Music for Children, Op. 65.** Melville: Belwin Mills Publishing Corp., 1985. (Partitura), 27p. Piano.

_____. **The Gambler, Op. 24.** Kassel: Bärenreiter, 2016. (Partitura), 358p. Ópera/Orquestra e Vocais/Piano.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: RINK, John (Ed). **Musical Performance: a guide to understanding.** UK: Cambridge University Press, 2002, p. 104-112.

RIBEIRO, Águida Perpétua. **Linguagem Transmídia em Saramandaia: estética e recepção.** 2016. Dissertação (Mestrado, Letras – Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. **The Age of Gold, Op. 22: Suite from the Ballet.** Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. (Partitura), p. 8. Piano.

SMITH, Anna. **Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement.** Palgrave MacMillan, 1996.

SOLOMON, Larry. **Catalogue of the Works of Dmitri Shostakovich.** New York: The Scarecrow Press, 2003.

SOUZA, Eugênio. A intertextualidade como Fio Condutor nos Processos de Criação e Interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. **Claves**, Volume 1, Maio. 2006.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.** USA: Harvard University Press, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle.** Manchester University Press, 1986.

THOMPSON, Hunter K. **Humor in Western European Instrumental Music: How Humor Works, Its Usage Over Time, and Accessible Teaching Strategies.** 2023. 136 f. Tese (Doutorado) - University of South Carolina, Columbia, 2023. Disponível em: <https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/index.2.html> Acesso em: 29 dez. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Tassio de Lima é Pianista, Mestre em música pela UFRN, Bolsista CAPES (2023) e Bacharel em piano pela UFCG. Há mais de 10 anos atua como pianista e tecladista, com experiência em arranjos e produção musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1617-2267> E-mail: tassio.lima.016@ufrn.edu.br

Joana Holanda é Graduada em Música pela Unicamp (1997), mestre em Artes pela University of Iowa (2000) e doutora em Música pela UFRGS (2006), com estágio na City University, em Londres. É professora Programa de Pós-Graduação em Música na linha de pesquisa “Processos e dimensões da produção artística”, com ênfase na produção artística dos séculos XX e XXI. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6932-5395> E-mail: joana.holanda@ufrn.br