

ALÉM DAS PALAVRAS E SONS: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS POR MEIO DA ANÁLISE MUSICAL

Beyond Words and Sounds: Meaning-Making through Musical Analysis

JUNIOR, Adriano de Sousa Lima¹; & SILVA, Vladimir A. P. Silva²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre os múltiplos caminhos de construção de sentidos por meio da análise musical, ultrapassando perspectivas meramente estruturais para abarcar dimensões intertextuais, performáticas e poético-musicais. Parte-se da compreensão de que a música não é apenas um objeto formal, mas um campo de significados em constante negociação entre texto, contexto e prática interpretativa. Nesse processo, a noção de cronotopo, formulada por Bakhtin, revela-se central, pois permite compreender como categorias de tempo e espaço se materializam nas obras musicais e orientam sua recepção estética. Ao aproximar ferramentas da teoria musical, dos estudos literários e da análise do discurso, argumenta-se que a música se constrói em diálogo tanto com sua materialidade sonora quanto com as palavras, metáforas e narrativas que a acompanham. Assim, a análise musical é entendida como mediação entre obra, intérprete e ouvinte, buscando compreender a música como experiência viva de sentido.

Abstract

This article proposes a reflection on the multiple pathways of meaning-making through musical analysis, moving beyond merely structural perspectives to encompass intertextual, performative, and poetic-musical dimensions. Music is conceived not merely as a formal object but as a dynamic field of signification, continuously negotiated through the interplay of text, context, and interpretive practice. Central to this discussion is Bakhtin's notion of the chronotope, which provides a critical lens for understanding how categories of time and space are inscribed within musical works and condition their aesthetic reception. By integrating methodologies from music theory, literary studies, and discourse analysis, the article argues that musical meaning emerges both from its sonic materiality and from the narratives, metaphors, and cultural frameworks that mediate its interpretation. In this sense, musical analysis is redefined as a mediating practice between work, performer, and listener, foregrounding music not as a static structure but as a lived, dialogical experience of meaning.

Palavras-chave: *Análise Musical; Estudos da Performance; Cronotopo; Intertextualidade; Significação Musical.*

Key-words: *Musical Analysis; Performance Studies; Chronotope; Intertextuality; Musical Meaning.*

Data de submissão: junho 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

¹ ADRIANAO DE SOUSA LIMA JUNIOR - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, BRASIL, Email: adrianodeso@gmail.com

² VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA VLADIMIR SILVA - Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL, Email: silvladimir@gmail.com

“O místico crê num Deus desconhecido.

*O pensador e o cientista creem numa ordem desconhecida. É difícil dizer qual deles
sobrepõe o outro em sua devoção não racional.”*

L. L. Whyte

INTRODUÇÃO

A análise musical é um campo central na Musicologia, pois permite compreender a música não apenas como um conjunto de notas e estruturas formais, mas como um fenômeno cultural e expressivo, inserido em contextos históricos, sociais e performativos específicos. Tradicionalmente associada à interpretação das estruturas internas das obras, a análise tem se expandido para considerar dimensões semânticas, intertextuais e poético-musicais, reconhecendo que a música dialoga com outras formas de expressão e com múltiplas camadas de significado.

Nesse sentido, o presente estudo, parte de uma pesquisa mais ampla dedicada à obra do compositor José Alberto Kaplan³, propõe investigar como a construção de sentidos na música se dá a partir de relações entre texto, contexto e performance, articulando perspectivas da Nova Musicologia, da melopoética e da análise do discurso. O trabalho está organizado em duas partes. Na primeira seção, revisamos o conceito de análise musical, enquanto na segunda discutimos a intertextualidade no processo analítico e criativo, tomando como referência as ideias de vários teóricos, incluindo José Alberto Kaplan.

LIMITES E POSSIBILIDADES DA ANÁLISE MUSICAL

Análise, segundo o verbete do dicionário Grove, é a parte do estudo da música que se inicia a partir da própria composição musical, em oposição a fatores externos (Bent, 2001). Em termos formais, a análise musical envolve a interpretação das estruturas presentes na música, acompanhada de sua decomposição em elementos constituintes mais

³ José Alberto Kaplan (Rosário, Argentina, 1935 – João Pessoa-PB, Brasil, 2009) foi um pianista, compositor, educador e regente com ampla atuação no estado da Paraíba, tendo lecionado piano e composição na Universidade Federal da Paraíba. Premiado em vários concursos, tanto como pianista como compositor, Kaplan escreveu obras para diferentes agrupamentos, incluindo música sinfônica, de câmara e para solistas. Em sintonia com as questões do seu povo, tempo e lugar e inspirado pelos ideais de Brecht, postulava que a arte deveria ser mais do que entretenimento, razão pela qual defendia a função social da arte aliada ao compromisso político (não-partidário) do artista.

simples, juntamente com a investigação das funções relevantes desses componentes. Nesse processo, a estrutura musical pode referir-se a uma parte específica de uma obra, à obra como um todo, a um grupo musical ou até mesmo a um repertório de obras dentro de uma tradição escrita ou oral, tendo como função oferecer uma diretriz para a interpretação (Cone, 1960 *apud* Nogueira, 1992).

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

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

A análise permite, portanto, que os praticantes entendam os detalhes de um todo musical. Suas recompensas, assim como as da execução musical, surgem de uma experiência prática. Embora faça considerações sobre o conhecimento – sendo relevantes, aqui, as distinções entre análise e teoria –, a análise não se limita a produzir um conjunto isolado de resultados expressos verbalmente. O objetivo não é tornar o processo analítico misterioso, nem lhe atribuir um *status* transcendente, mas, sim, nos lembrar do fato, muitas vezes esquecido, de que existem diferentes formas de conhecimento musical, construídas de maneiras complexas e diversas (Agawu, 1996).

Historicamente, a análise, como uma atividade por direito próprio, só se estabeleceu no final do século XIX e seu surgimento, como abordagem e método, remonta à década de 1750. No entanto, existiu como ferramenta acadêmica, ainda que auxiliar,

⁴ No original em inglês: *Analysis may serve as a tool for teaching, though it may in that case instruct the performer or the listener at least as often as the composer; but it may equally well be a private activity – a procedure for discovering. Musical analysis is no more implicitly a part of pedagogical theory than is chemical analysis; nor is it implicitly a part of the acquisition of compositional techniques. On the contrary, statements by theorists of compositional technique can form primary material for the analyst's investigations by providing criteria against which relevant music may be examined.*

desde a Idade Média. Em certo sentido, o trabalho classificatório realizado pelo clero na compilação dos tonários foi analítico, pois envolvia determinar o modo de cada antífona em um repertório de canto e, em seguida, subclassificar os grupos modais de acordo com suas terminações variáveis. Assim,

teóricos como Guilherme de Hirsau, Hermannus Contractus e Johannes Cotto, no século XI, citaram antífonas com breve discussão modal, bem como teóricos posteriores, dentre os quais Marchetto da Padova e Gaffurius. Suas discussões eram essencialmente análises a serviço da performance⁵ (Bent, 2001, p. 10, tradução nossa).

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

a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto das resoluções em seus elementos constituintes mais simples e a investigação da relevância estrutural desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender por partes de uma peça, pela totalidade dela, por um conjunto de peças e até mesmo uma obra artística como um todo, na tradição oral ou escrita⁶ (Stanley, 2001, p. 20, tradução nossa).

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

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

⁵ No original em inglês: *Such theorists as Wilhelm of Hirsau, Hermannus Contractus and Johannes Cotto in the 11th century cited antiphons with brief modal discussion, as did later theorists such as Marchetto da Padova and Gaffurius. Their discussions were essentially analysis in the service of performance.*

⁶ No original em inglês: *A general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of a process the musical 'structure' may stand for a part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.*

Hoje, para além desse horizonte, compreendemos que a análise pode ser um estudo em perspectiva da estrutura musical, do léxico, por assim dizer, mas, também, da compreensão das linhas que existem por entre as notas e para além delas, isto é, dos aspectos semânticos, dos sentidos, das polissemias e dos discursos que o texto musical abarca. Sendo assim, a análise que nos interessa foge do escopo estruturalista, que se debruça exclusivamente em aspectos estruturais, formais ou organizacionais de uma determinada obra. A análise que consideramos relevante parte do esqueleto formal para, nas palavras de Nattiez, compreender seus níveis poiéticos (no sentido grego da palavra poiesis, isto é, como produção, criação) e estésicos (no sentido da palavra grega aisthesis, isto é, percepção, sensação)⁷.

Tal postura se apoia na Nova Musicologia, que busca olhar a obra para além dos fatores puramente estruturais, conforme Agawu (1996), que diz que

a análise nota por nota até agora não desempenhou um papel central na nova musicologia. Evitar a análise ou a leitura atenta de partituras pode ser uma maneira de escapar dos dilemas associados à análise como uma busca modernista. Mas meu interesse aqui não está nas publicações que evitam deliberadamente a análise, mas naquelas que usam a análise, ainda que tangencialmente, para reforçar suas reivindicações⁸ (Agawu, 1996, p. 302, tradução nossa).

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

Ao pensarmos nessa perspectiva, construímos pontes com diversas outras áreas, inter-relacionando a teoria da música com a interpretação, os processos composicionais e

⁷ Segundo Nattiez (2005), o nível *poiético* refere-se ao processo de criação da obra musical, ou seja, o ato composicional e todos os fatores envolvidos na produção da música. Está relacionado às intenções do compositor, ao seu contexto cultural, social e psicológico, que influenciam a elaboração da peça. Por sua vez, o nível *estésico* diz respeito à recepção da música pelos ouvintes, ou seja, como a obra é percebida e interpretada. Cada ouvinte pode entender e reagir à música de maneira diferente, dependendo de seu contexto pessoal, social, cultural e de suas experiências prévias. Em suma, o *poiético* relaciona-se às estratégias de criação que originaram a obra, enquanto o *estésico* diz respeito às estratégias de recepção/percepção desencadeadas pela obra analisada.

⁸ No original em inglês: *Nevertheless, it is worth noting that note-by-note analysis has so far not played a central role in the new musicology. To avoid analysis or close reading of scores altogether may be one way of escaping the dilemmas associated with analysis as a modernist pursuit. But my interest here is not in those publications that deliberately avoid analysis but in those that use analysis, however tangentially, to buttress their claims.*

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

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

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

A análise musical é uma coisa, para a formação do músico, muito importante. O que é analisar algo? É desmontar. O fato de desmontar um relógio e ver todas as pecinhas soltas que o compõem, não vai me mostrar como esse relógio funciona. Com a análise musical sucede o mesmo. Você pode desmontar uma peça musical. Mas, o que se passou na cabeça de determinado compositor para que essa peça funcionasse dessa maneira, às vezes, nem o próprio compositor sabe. Se você me perguntar, sobre a Sonata para trompete: “o que eu pensei aqui? Por que eu fiz isso?” Eu não me lembro. Poderia, então, fazer uma análise assim: “aqui é o primeiro tema, aqui é o segundo...” Você pode descobrir uma relação entre os temas que eu nunca vi na vida, nem percebi. A análise é fantástica, portanto, para mostrar a imaginação do analista, porque, o que se passa na cabeça do compositor, é algo muito eventual. Compor é escolher. Cada compasso que você faz é uma escolha. Por que fiz uma escolha e não outra? No momento em que escrevo, eu penso. Duas semanas depois, dois meses depois, ou um ano depois, não me lembro mais. É coisa do momento. Quando vou escrever, primeiramente penso em qual será a formação. [...] Então, acho a análise musical muito importante para demonstrar como é feito o relógio e quais são as peças que o compõem (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 33).

Concordamos com J. A. Kaplan, quando ele diz que a compreensão de uma obra, de forma coerente, passa pela análise, pela apreensão das peças do relógio. Ela gira em torno do entendimento da função de cada engrenagem, cabendo a nós, leitores-intérpretes,

decifrá-las. Muito embora os frutos da análise possam ser observados diretamente pelo ouvinte, eles apontam para a nossa consciência, tornando-se a base da nossa práxis, ainda que dados momentos, quando possível, seja importante conhecer o pensamento do compositor para interpretação da obra. Dessa forma, o músico precisa conhecer aquilo que lê, valorizando “o estudo dessas disciplinas teóricas. O aluno deve estar preparado para ler música e não apenas notas.” (Kaplan, 2004 apud Taffarello, 2004, p. 34).

Nogueira (1992) amplia a discussão, comentando que

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

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

No *métier* da atividade coral, por exemplo, o(a) regente é responsável por diversas escolhas para o grupo. A consciência dessas escolhas a serem tomadas e os rumos a serem guiados passam diretamente pela construção interpretativa que o regente precisa ter, uma vez que “a interpretação musical acontece por meio de uma postura ‘refletida e ponderada’, na qual o intérprete utiliza uma espécie de musicologia aplicada” (Teixeira, 2017, p. 14). Por ser a arte produto e reflexo do seu tempo, ela é uma fotografia que tem sua localização temporal ligada à sua carga semântica. Sobre essa característica,

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

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

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

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

Como já dito, uma obra pode ser abordada sob diferentes perspectivas e ferramentas, dependendo do material focado. Fundamentalmente, o analista pode partir das considerações históricas e depois investigar “texto, harmonia, ritmo, textura, forma, simbolismo musical e retórica, bem como questões interpretativas e pedagógicas relacionadas à execução da obra.” (Silva, 2005, p. 28). Importante é não perder de vista que a “performance musical contempla diretamente a problematização das decisões interpretativas a serem tomadas, visto que tais decisões são inseparáveis da realização da obra, seja com mais ou menos profundidade reflexiva por parte do performer” (Teixeira, 2018, p. 1).

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

Enquanto toca, o performer se envolve em um diálogo contínuo entre a arquitetura abrangente e o “aqui e agora”, entre algum tipo de impulso direcionado a um objetivo no nível hierárquico mais elevado (a peça “em poucas palavras”) e movimentos subsidiários que se estendem até o nível do pulso ou suas subdivisões, com diferentes partes da hierarquia ativadas em diferentes pontos da performance⁹ (Rink, 1999, p. 218, tradução nossa).

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

Na era pós-estruturalista, o intérprete, ao utilizar diferentes ferramentas analíticas para revelar a estrutura musical, amplia a nossa compreensão do que a performance pode envolver, lembrando-nos que nem todas as interpretações críticas elucidam a música como som. Somente o intérprete tem controle sobre o aspecto sonoro da música, pois os julgamentos críticos, históricos ou analíticos podem ter pouca ou nenhuma relação com o processo musical (Rink, 1999, p. 238). Isso serve para destacar o quanto a performance pode expressar o significado musical, incorporando uma narrativa. É, por assim dizer, a compreensão do fato musical, dentro de uma relação tempo e lugar que determina nossa ação enquanto intérpretes, isto é, nossa posição diante de um texto musical será sempre dialógica. Para o(a) regente, mais especificamente, esse pilar da epistemologia da performance consiste em antever problemas e buscar solucioná-los, de modo que, por meio dos ensaios, a obra de arte ganhe vida.

⁹ No original em inglês: *While playing, the performer engages in a continual dialogue between the comprehensive architecture and the 'here-and-now', between some sort of goal-directed impulse at the uppermost hierarchical level (the piece 'in a nutshell') and subsidiary motions extending down to the beat or sub-beat level, with different parts of the hierarchy activated at different points within the performance.*

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

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

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

Os métodos melopoéticos que temos delineado são particularmente úteis porque evoluem a partir de uma separação inicial de semântica e estrutura continuamente provocando atos de interpretação. E as estruturas também podem atuar como “estações de troca” para que os significados atribuídos a um texto possam ser experimentados em relação a uma composição e vice-versa. Do ponto de vista melopoético, a distinção entre hermenêutica e análise é uma conveniência prática, que pode ser descartada discretamente no meio do processo crítico¹⁰ (Kramer, 1989, p. 165, tradução nossa).

¹⁰ No original em inglês: *The melopoetic methods we have been outlining are particularly useful because they evolve away from an initial separation of semantics and structure continually provoke acts of interpretation. And the structures can also act as “switching stations” so that meanings attached to a text can be tried out in relation to a composition, and vice versa. From a melopoetic standpoint, the distinction*

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

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

O diálogo com o universo das letras aponta para frutos dessa simbiose. Alguns exemplos desses vínculos são encontrados em diferentes momentos, como nas obras dos compositores barrocos¹¹, cujas obras vocais mantêm uma estreita relação com o texto, na intenção de exprimir sentidos literais ou metafóricos dos escritos literários e/ou poéticos¹².

between hermeneutics and analysis is a practical convenience, to be dropped unobtrusively in the middle of the critical process.

¹¹A relação com o texto vem dos primórdios história da música, ainda apontando para seu uso litúrgico dentro da realidade da Idade Média, bem como os diversos e sucessivos processos de evolução sistema musical e de sua escrita. Porém, é no contexto do Barroco que tal relação passa a ser compilada dentro de um campo de estudo denominado Teoria dos Afetos, com base na arte-filosofia Grega.

¹² Não obstante essa relação músico-textual tenha sido revisitada e repensada na segunda metade do século XX, fruto do advento modernista, resultado este das pulsões estéticas envolvendo linhas composicionais *avant-gard* que se disseminavam pelo mundo, os compositores adeptos à essas linhas não estavam interessados em tratar o texto numa abordagem tradicional ou recitativa, mas, ao contrário, buscavam experimentar os limites performáticos do texto e do *performer*. Pode-se citar algumas obras nessa perspectiva, como, por exemplo, *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg (1874-1951) e *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies (1934-2016).

A relação poético-musical e intertextual sempre esteve presente nas obras vocais produzidas ao longo dos séculos, incluindo a música do nosso tempo. Essa relação de aproximação ou afastamento foi e tem sido definida por questões políticas, sociais e/ou culturais dos(as) compositores(as), bem como pelos elementos intrínsecos ao texto poético-musical e os múltiplos sentidos que ele evoca. Por isso, para melhor compreendermos como um(a) compositor(a) trabalha com a intertextualidade, é importante discuti-los, pois, como já mencionado, a construção de uma análise-interpretação de uma peça passa pela compreensão de sua linguagem, as inferências que ela faz com outras obras e as relações que estabelece.

A INTERTEXTUALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO E ANALÍTICO

Para compreendermos o conceito de intertextualidade, devemos, inicialmente, pensar no conceito de dialogismo e polifonia, ambas integrantes da Análise do Discurso, pois “todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado¹³, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes” (Fiorin, 2006, p. 23). Por esse motivo, o enunciado é sempre heterogêneo, combinando vozes e discursos os mais diferentes possíveis, pois

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

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

¹³*Enunciado*: Do ponto de vista sintático (...) O enunciado é definido como a unidade de comunicação elementar, uma sequência verbal investida de sentido e sintaticamente completa; e a frase, como um tipo de enunciado, aquele que se organiza em torno de um verbo (Charaudeau, 2012, p. 196).

Nesse sentido, no contexto cotidiano, a compreensão de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva, que pressupõe a existência do outro. Por isso, ela é ativa, dialógica¹⁴, polifônica¹⁵, porque:

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

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

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

Especificamente no campo musical, sobretudo a partir do segundo quarto do século XX, desejou-se transpor a realidade desta teoria para o contexto das citações ou alusões estilísticas dentro de uma obra musical (Burkholder, 2001 *apud* Teixeira, 2020, p. 201). Os autores que têm se dedicado à questão da intertextualidade musical costumam

¹⁴ *Dialogismo*: Conceito emprestado, pela Análise do discurso, do Círculo de Bakhtin e que se refere às relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem (Charaudeau, 2012, p. 160).

¹⁵ *Polifonia*: Termo emprestado da música, que alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vistas diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto. O termo Polifonia era bastante corrente nos anos 20. Bakhtin lhe atribuiu, em seu célebre livro sobre Dostoiévski (1929), um valor e um sentido totalmente novos. Nesse livro, Bakhtin estuda as relações recíprocas entre o autor e o herói na obra de Dostoiévski, e resume sua descrição na noção de polifonia (Charaudeau, 2012, p. 384).

indicar algumas categorias de classificação para os diferentes níveis de semelhança entre obras ou estilos musicais diversos. Não há, entretanto, uma uniformidade quanto à nomenclatura empregada e fica-se muitas vezes restrito a uma replicação de termos oriundos da teoria literária, mas sem a devida adequação ao campo específico da análise musical.

Na perspectiva intertextual, a estrutura de uma obra musical nasce do diálogo entre aquilo que o compositor estabelece como modelo, incluindo materiais melódicos, harmônicos, rítmicos, motivicos, tímbricos e texturais, e o que ele insere por conta própria, pois o processo criativo está “associado ao estudo histórico – para criar, necessariamente se estuda a obra dos antepassados – inevitavelmente o compositor introduz em suas criações elementos musicais dos precursores” (Barbosa; Barrenechea, 2003, p. 39).

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

Muitas vezes, o vocábulo intertextualidade é usado como sinônimo de referencialidade. A esse respeito, Gauldin (1999) esclarece que

O uso de associação referencial originária de extra ou fontes intra-musicais é um tema recorrente na história da música ocidental. A maneira como ocorre em peças individuais é variada e engenhosa. Em alguns casos, essas referências são relativamente conspícuas e óbvias, enquanto em outros casos elas são artisticamente disfarçadas dentro do tecido musical, revelando sua presença apenas através do escrutínio analítico¹⁶ (Gauldin, 1999, p. 32, tradução nossa).

¹⁶ No original em inglês: *The use of referential association originating from extra- or intra-musical sources is a recurring theme in the history of Western music. The manner of its occurrence in individual pieces is both varied and ingenious. In some cases, such references are relatively conspicuous and obvious, while in other instances they are artfully disguised within the musical fabric, revealing their presence only through analytical scrutiny.*

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

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

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

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

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

sentidos dos textos e isso ser a linha narrativa de determinada obra, traçando assim caminhos de aproximação ou afastamento das obras que foram pontos de partida.

Fiorin (2006) comenta que

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

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

Não há neutralidade no jogo das vozes. Ao contrário, ele tem uma dimensão política, uma vez que as vozes não circulam fora do exercício do poder: não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer. Não se trata apenas da atuação do campo tradicional da política, ou seja, a esfera do Estado; estão em causa todas as relações de poder, desde as do dia-a-dia até aquelas do exercício do poder do Estado. Não podemos dirigir-nos, com determinadas fórmulas empregadas na intimidade, a uma autoridade, a uma pessoa mais velha, a alguém a quem não conhecemos. Certos assuntos são tabus: alguns se admitem numa grande intimidade; outros não são tolerados em hipótese alguma, são até capitulados no Código Penal (Fiorin, 2009, p. 153).

Logo, a maneira como um(a) autor(a) escreve, conta ou reconta uma narrativa, bem como a forma como ele/ela dialoga com um outro texto, reflete certo grau de aceitação/rejeição com relação àquela fonte primária. Essa aproximação/afastamento se acentua quando há carnavalização, sátira ou paródia. No caso de José Alberto Kaplan, observamos que esses recursos estão presentes em suas obras vocais e instrumentais, como podemos observar, por exemplo, no título de algumas peças.¹⁷

¹⁷ *Duas canções irreverentes* (1978), para canto e piano; *Três sátiras para piano* (1979): 1. *Schosta – Polka – Kovich*, 2. *Val – Stravinsky – sa da Esquina* e 3. *Mar – Pro – cha – Kovieff*; *Divertimento* (1982), para violino e piano: 1. *Parece polca*, 2. *Talvez valsa* e 3. *Será que é marcha?*; *Duas canções natalinas* (1984), para canto e piano: 1. *O triste mais triste (ou) Cada um por si e Deus por todos* e 2. *Noite infeliz (ou) Que será deste País?*; e *Abertura Quase Acadêmica* (1988 e 1995), versões para quinteto de metais e para orquestra de cordas e trompete, respectivamente (Kaplan, 1999, p. 291-300).

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

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

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

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

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

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

No contexto literário, a carnavalização manifesta-se por meio de personagens grotescos, situações absurdas, linguagem coloquial e uma abordagem irreverente em relação às normas sociais e culturais estabelecidas. Em outros termos, “tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que um outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade. É a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra” (Fiorin, 2006, p. 77). Essa técnica permite, então, que se instaure, no processo inventivo, uma subversão das estruturas tradicionais e uma celebração da diversidade e da energia criativa presente nas tradições populares.

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

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

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

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

CONCLUSÕES

A reflexão desenvolvida ao longo deste artigo permitiu ampliar o entendimento da análise musical como um campo que ultrapassa os limites da descrição formal, aproximando-se de um espaço de diálogo entre texto, contexto e performance. Ao considerar a música como uma experiência de construção de sentidos, destacou-se que sua significação não se restringe à materialidade sonora, mas se expande em múltiplas direções: nas palavras que a acompanham, nas metáforas que a explicam, nos discursos que a cercam e nas interpretações que a atualizam em diferentes momentos históricos e sociais.

Nesse processo, a categoria do cronotopo, formulada por Bakhtin, revelou-se fundamental, pois possibilitou compreender como a articulação entre tempo e espaço se manifesta nas obras musicais, orientando tanto sua recepção estética quanto as escolhas interpretativas dos músicos. Essa perspectiva mostrou que cada obra, ao ser executada ou analisada, reinscreve-se em novos horizontes de sentido, instaurando relações entre passado e presente, tradição e inovação, erudito e popular.

Assim, a análise musical, quando compreendida em sua dimensão ampliada, torna-se um instrumento não apenas de decifração estrutural, mas de mediação cultural, histórica e poética. Ela conecta compositor, intérprete e público em um processo dinâmico e contínuo de ressignificação, no qual a obra é constantemente recriada, processo no qual nos tornamos narradores, para que a obra ganhe vida e possa ser aquilo que ela foi pensada para ser.

Consideramos essa discussão necessária para fundamentar nossos estudos, sobretudo no que diz respeito à música coral de José Alberto Kaplan, um artista cuja obra reflete, de modo geral, sua cosmovisão de mundo e, mais especificamente, a realidade que o circundava, visto que a criação artística é fundamentalmente dialógica. Assim, compreender a música como experiência viva de sentido implica assumir a análise como prática interpretativa e crítica, capaz de revelar a densidade cultural que permeia cada gesto musical. Mais do que responder a uma busca por objetividade absoluta, a análise aqui proposta valoriza a pluralidade de perspectivas e a dialogicidade própria da arte, oferecendo novos caminhos para pensar diferentes manifestações musicais. Desse modo, abre-se espaço para leituras mais sensíveis, decoloniais e inclusivas, que reconhecem a música como lugar de encontro entre sons, palavras e mundos possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (1996). Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, 2(4). https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Agawu-Analysing_music_under_new_musicological_regime.pdf
- Bakhtin, M. M. (1988). *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance* (A. F. Bernadin, Trad.). Hucitec.
- Barbosa, L. de P., & Barrenechea, L. (2003). A intertextualidade musical como fenómeno: Um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*, 16, 37–72.
- Bent, I. (1987). *Analysis*. MacMillan.
- Bent, I., & Pople, A. (2001). Analysis. In *Grove music online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>
- Cerqueira, F. (1993). *Musicalidade e poesia: Anseio e recusa de sentido*. FGM/Quarteto.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2012). *Dicionário de análise do discurso*. Contexto.
- Dias, J. de A. R., et al. (2013). Planejamento composicional do primeiro movimento de *Primaveras*, para quinteto de metais: Revisitando o Sistema Cosmos. In *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. Ática.
- Fiorin, J. L. (2009). Língua, discurso e política. *Alea*, 11(1), 148–165.
- Gauldin, R. (1999). Reference and association in the *Vier Lieder*, Op. 2, of Alban Berg. *Music Theory Spectrum*, 21(1), 32–42.
- Guimarães, A. F. (2011). *Carnavalização no espaço discursivo da música: Do renascimento ao romantismo* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Kaplan, J. A. (1999). *Caso me esqueça(m): Memórias musicais* (Vol. 1, 1935–1982). Secretaria da Educação e da Cultura.
- Kaplan, J. A. (2006). Ars inveniendi. *Revista Claves*, 1, 15–25.

- Kramer, L. (1989). Dangerous liaisons: The literary text in musical criticism. *19th-Century Music*, 13(2), 159–167.
- Lima, S. A. de. (2015). *Uma metodologia de interpretação musical*. Musa Editora.
- Nattiez, J.-J. (2005). A semiologia musical: Além do estruturalismo, depois do pós-modernismo. In *O combate entre Cronos e Orfeu* (pp. 17–66). Via Lettra.
- Nogueira, I. (1992). Análise composicional: O que, como e por quê. *ART 20*, 1, 5–14.
- Oliveira, S. R. de. (2002). *Literatura e música*. Perspectiva.
- Rink, J. (1999). Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 217–238). Oxford University Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (2ª ed.). Macmillan.
- Silva, V. A. P. (2005). *A conductor's analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, Op. 240: An approach between music and rhetoric* (Tese de doutorado). Louisiana State University.
- Silva, V. A. P., Lima Jr., J. A. de S., & Teixeira, L. de M. (2018). José Alberto Kaplan e a arte engajada: Uma análise da Cantata pra Alagamar. In *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música*. UFAM.
- Taffarello, T. M. (2004). *Mahle e Kaplan: Uma análise de duas peças para trompete na música de câmara* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas.
- Teixeira, F. R. C. (2017). *O processo interpretativo na regência orquestral: Um estudo a partir da obra Appalachian Spring – Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Teixeira, P. F. de A. (2018). *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: Rigor de escrita e o espaço do intérprete* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18092018-164248/>
- Teixeira, T. P. (2020). Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno. *Música Theorica*, 5(1), 196–241.