

## Brasilidade na música de Almeida Prado

INGRID BARANCOSKI

■ 99

Afiliação: Instituto Villa-Lobos e Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3129278157919079>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6904-9924>

Docente do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO. Tem ocupado posição de destaque no cenário da música contemporânea no Brasil. Seu repertório abrange todos os períodos estilísticos, de Scarlatti a Boulez, com especial interesse para a música do nosso tempo. Em seus programas de concerto frequentemente coloca lado a lado obras da música contemporânea brasileira e da música contemporânea universal, demonstrando contrastes, influências e paralelos de linguagem musical. Já foi responsável pela estreia mundial de mais de 35 obras, sendo várias dedicadas a ela por renomados compositores brasileiros como Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Roberto Victorio e Orlando Alves. Regularmente ministra máster classes em festivais e instituições brasileiras e estrangeiras. Concluiu Doutorado pela Universidade do Arizona (USA) e cumpriu também estágio de pós-doutorado na Universidade de Southampton (Inglaterra). Tem artigos publicados em vários periódicos especializados como Opus, Música em perspectiva, Debates, PerMusi e Claves.

## ■ RESUMO

O artigo trata de questões de brasilidade na música de Almeida Prado, demonstrando esta presença em toda a sua trajetória, i.e., além do período conhecido como sua fase nacionalista entre 1960 e 1964. Discorro sobre os eventos e transformações na carreira do compositor no início da década de 1960, e amplio para as demais fases da sua trajetória. Comento suas posições estéticas, suas atuações em relação à música brasileira, e exemplifico com obras de diversos períodos e instrumentações. Utilizo citações de textos do próprio compositor, como cartas e entrevistas publicadas, e também texto de crítica da década de 1970.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Identidade nacional, música brasileira, música contemporânea, Almeida Prado.

## ■ ABSTRACT

This article deals with the subject of Brazilian identity in the music by Almeida Prado, demonstrating its presence in all his career, beyond the period known as nationalistic, 1960 through 1964. I discuss on significant events in the early 1960s, and also expand toward the other periods of his career. I comment his aesthetical positions, his activities in relation to Brazilian music, and I give examples of works of different periods. I use citations from texts by the composer, such as letters and interviews, and also an excerpt of a review published in the 1970s.

100 ■

## ■ KEYWORDS

National identity, Brazilian music, contemporary music, Almeida Prado.

“O carnaval foi uma festa! (...) dancei muito. (...) Sou brasileiro de verdade, pois os ritmos estão na minha pele. É irresistível para mim. Todo mundo dança, ficamos contentes como crianças” (ALMEIDA PRADO, 1974d, tradução nossa)<sup>1</sup>. Esta citação (de uma carta para Nadia Boulanger (1887-1979), com quem Almeida Prado (1943-2010) estudou em Paris), se não fosse mencionado seu autor, provavelmente seria atribuída a compositores mais conhecidos como nacionalistas e não à Almeida Prado, cujo nome remete principalmente às ressonâncias etéreas e vanguardistas da série das 18 *Cartas Celestes* (para diversas formações, a maioria para piano solo, 1974-2010).

Nos inúmeros trabalhos sobre a música de Almeida Prado (1943-2010), uma citação recorrente é a afirmação do próprio compositor organizando a evolução estilística de sua linguagem em seis fases distintas, registrada em entrevista a Hilderaldo Grosso. Nesta periodização, os anos de 1960 a 1964 são caracterizados como fase nacionalista, sob influência de seus estudos com Camargo Guarnieri (1907-1993). Seguem-se outras cinco: (1) de 1965 a 1969: fase autodidata, com obras de atonalismo livre, (2) de 1969 a 1973: o período de estudos na Europa com Olivier Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger, (3) de 1973 a 1983: fase de desenvolvimento do transtonalismo e tematismo inspirado em ecologia, astrologia e elementos afro-brasileiros, (4) de 1983 a 1993: período pós-moderno e eclético, e (5) e a partir de 1994, o último período caracterizado por simplicidade, obras concisas e atonalismo livre (apud GROSSO, 1997). Esta classificação nos esclarece sobre a trajetória de Almeida Prado, mas deve ser entendida como orientações estéticas gerais, i.e., num desenvolvimento contínuo sem exclusão de ideias anteriores ou mesmo adesão radical a ferramentas composicionais ou movimentos estéticos em períodos específicos. Com seu amadurecimento esta flexibilidade se acentua, e segundo Lacerda, “a partir dos anos 80, Almeida Prado redefine-se estilisticamente a todo momento” (LACERDA, 2006: 24).

Sendo assim, embora a primeira fase denominada nacionalista seja aparentemente limitada aos anos 1960 a 1964, isto não implica no abandono posterior da brasilidade em sua linguagem. Ao contrário, Almeida Prado sempre se intitulou “compositor brasileiro”. Durante seus estudos na Europa, não deixou de assim colocar-se perante seus mestres franceses, como observamos em correspondência para Nadia Boulanger, em 31 de agosto de 1970:

Aprendo tanto com a senhora! A harmonia, que para mim é tão importante, como me faz bem. Como dá coerência ao meu trabalho, na busca de uma clareza e um rigor tão necessários a toda esta explosão sul-americana e brasileira que trago no meu coração. (ALMEIDA PRADO, 1970a, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Não se pode negar que há transformações importantes na trajetória de Almeida Prado na década de 1960. Com 20 anos de idade, o jovem e promissor

<sup>1</sup>No original: Le carnaval est passé comme une folie (...) j'ai dansé tellement. (...) Je suis vraiment Brésilien, car les rythmes sont dans ma peau. C'est irresistible. Tout le monde danse, on est content, comme des enfants (ALMEIDA PRADO, 1974d).

<sup>2</sup>No original: J'appris tant de vous! L'Harmonie, que pour moi est si important, comme m'a fait de bien. Comme me donne métier a mon travail, a chercher une clarté et un rigueur si nécessaire a toute ce explosion sudaméricaine et Brésilienne que j'ai dans mon coeur (ALMEIDA PRADO, 1970a).

compositor já tinha mais de 30 obras escritas para piano solo, além de várias canções para canto e piano<sup>3</sup>. O uso de temas folclóricos e a estruturação em tema e variações permeiam grande parte desta produção inicial. Na verdade, isto fazia parte do treinamento pelo qual passavam os alunos de Guarneri, como nos conta Almeida Prado:

Comecei a desenvolver com Guarneri um trabalho metódico de aprendizado que consistia em fazer variações ao piano mediante um tema folclórico, invenções a duas vozes com temas folclóricos e peças corais ou vocais (ABM, 2-3).

Fui tendo essa evolução a partir da conscientização de aspectos melódicos e rítmicos da música brasileira, da filosofia genial de Mário de Andrade, cujo maior discípulo foi Camargo Guarneri (ABM, 2001: 4).

Segundo o entendimento de outros alunos de Guarneri da mesma época (como Sérgio Vasconcelos Corrêa, Antonio Ribeiro, Achille Pichi, Julio Cesar Figueiredo), Guarneri não impunha orientações nacionalistas aos seus alunos de composição, e inclusive permitia certa liberdade de linguagem (KOBAYASHI apud FRUNGILLO, 2014). Mas para Almeida Prado, avesso a posições que lhe parecessem radicais tolhendo sua liberdade de expressão de alguma forma, a percepção era outra. Cultivava um anseio em conhecer outras linguagens além do nacionalismo brasileiro, o que vinha causando divergências com Guarneri. Para ele, elementos nacionalistas estavam presentes entre os seus muitos interesses, e poderiam ser transformados e combinados com outras linguagens.

Uma das principais obras desta época, e que desencadeou mudanças, é “Variações sobre tema do Rio Grande do Norte” para piano e orquestra (1963). Foi uma proposta de Guarneri, para marcar a formatura em piano do seu aluno no Conservatório de Música de Santos: uma obra em que o próprio compositor seria o solista, e Guarneri o regente (ABM, 2001)<sup>4</sup>. Este é o primeiro de nove títulos que Almeida Prado comporia para piano e orquestra<sup>5</sup>. Ele nos conta sobre a composição da obra:

Ele [Camargo Guarneri] sugeriu que [eu] fizesse variações sobre um

<sup>3</sup>Entre os títulos para piano estão “IX Prelúdios de Santos” (1957), “Fantasia litorânea” (1958), “Variações sobre o tema folclórico ‘Onde vais, Helena’” (1960), “VIII Variações para piano sobre tema folclórico” (1961), “5 peças brasileiras à maneira de Camargo Guarneri” (1962), “XIV Variações para piano sobre tema afro-brasileiro” (1962), e “VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte” (1963) (que não deve ser confundida com a obra Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra, onde é utilizado um outro tema, e que comento mais a frente), além de vários estudos e invenções; entre as canções cito “Modinha No. 1 – A saudade é matadoura” (1961), “Trem de Ferro” (1961), “3 canções folclóricas” (1962) e “3 canções folclóricas paulistas” (1962) (PEIXOTO, 2016).

<sup>4</sup>Almeida Prado foi também o solista da estreia de outras duas obras suas: em 1976 “Aurora” (1975) com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e regência de Eleazar de Carvalho, e em 1980 “Exoflora” (1974) com a Orquestra da Radio de Colonia e regência de Pietr Bastianelli.

<sup>5</sup>Entre as demais obras para esta formação estão: “Variações concertantes” (1969), “Exoflora” (1974), “Aurora” (1975), “Concerto No. 1 para piano e orquestra” (1983), “Concerto Fribourgeois” piano e orquestra de cordas (1985), “Alegoria à música concerto barroco em dó menor em 3 movimentos” (2005), “Gravuras sonoras a D. João VI” (2007), “Salmo da selva” para piano e orquestra (s.d.). Solos vocais são também muito presentes nas obras orquestrais de Almeida Prado, além de solos de violino, violão, órgão, oboé, clarineta, fagote, cravo, acordeão francês, vibrafone e xilofone (PEIXOTO, 2016).

tema e escolhi um do livro do Mario que é muito bonito. Eu havia feito harmonizações sobre ré maior modal, com o dó natural, para cordas e depois entrava o piano. O Guarneri sugeriu que eu colocasse os violinos em ré sustenido, e o tema em ré maior (...) ele me empurrando para inovar! “Faz um cluster aqui”, ele dizia, “faz o piano entrar em um contraponto que não tenha nada a ver”. (...) Acho que já estava tão ousado que comecei a cadência com uma série de doze notas, fazia o retrógrado, tentativa serial interessante até, mais bouleziana. Guarneri achou que eu tinha extrapolado demais e me mandou tirar a cadência. No ensaio, eu não fazia a série, mas no dia do concerto eu fiz! Guarneri achou um escândalo. Resolvi, então, deixar de estudar com ele (ABM, 2001: 6-7).<sup>6</sup>

Depois de abandonar as aulas com Guarneri, Almeida Prado passou a ter encontros informais com Gilberto Mendes (1922-2016), que representava a vanguarda brasileira da época, como conta: “Eu ia a casa dele, ele me emprestava partituras de Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Copland, eu ouvia os discos, ia assimilando o que havia de mais moderno” (ABM, 2001: 7). Almeida Prado passa então a experimentar com diversas ferramentas de linguagem e de estrutura, por exemplo, elementos de indeterminação musical em “Cantus mobile” para violino e piano (1966), de serialismo em “Variações sobre uma série dodecafônica” para piano solo (1968), e experimentalismo nos dois primeiros cadernos de “Momentos” para piano (1965 e 1969). Explora também combinações tímbricas diferenciadas de instrumentos como “Variações Santiago de Compostela” para clarinete, cordas, harpa e percussão (1967), e continua a desenvolver a escrita orquestral e o uso da voz, até compor a emblemática obra “Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlo Maria Araujo” para coro misto, soprano e barítono solistas e orquestra (1969). A obra foi premiada no I Festival da Guanabara, o que lhe permitiu ir para Paris estudar com Messiaen e Boulanger em 1969, lá permanecendo por quatro anos.

A sua formação inicial, voltada para o nacionalismo, sempre foi considerada importante pelo compositor. Numa entrevista em outubro de 2009, afirmou, referindo-se aos estudos com Dinorah de Carvalho, Osvaldo Lacerda e Camargo Guarneri: “Nunca desprezei essa base nacionalista porque a considero uma base de raiz, e nós temos que ter um pé no quintal de casa e outro pé no mundo” (EMESP, 2009). E é justamente esta combinação de elementos e de posições aparentemente opostas, característico da personalidade de Almeida Prado, que nos ajuda a entender sua brasilidade. Mesmo na sua escolha por orientações na França, esta atitude está presente. O jovem compositor escolheu estudar simultaneamente com dois nomes dos mais icônicos do ensino da música no século XX, mas uma combinação ousada, pois era sabido as diferenças entre Messiaen e Boulanger no cenário parisiense<sup>7</sup>. Do ponto de vista pedagógico, Boulanger focava numa base tradicional sólida abrangendo várias disciplinas como análise, história, percepção, harmonia e contraponto, e Messiaen ensinava composição e técnicas contemporâneas da época.

<sup>6</sup>Provavelmente esta divergência quanto à cadência seja o motivo de várias diferenças desta seção entre o manuscrito com a grade de orquestra e o manuscrito com a redução para dois pianos, com maior sofisticação harmônica e textural na versão para dois pianos (ALMEIDA PRADO, 1963a e 1963b).

Se era a prática de Almeida Prado combinar ideias díspares com liberdade, inclusive podendo transformá-las, a sua palheta imaginativa para combinações era múltipla. Ao longo de sua trajetória, ele desenvolveu um domínio técnico apurado que lhe permitia aludir a qualquer estilo ou linguagem. É o que se observa nas suas muitas paródias musicais, como por exemplo: “Requiem para a paz: sobre fragmentos do Requiem de Mozart” para viola e piano (1985), “Divagações oníricas, antes um tema de Johannes Brahms” para piano solo (1997), “2 Modelos de sonatinas: modelo I: Jan Krtitel Vanhal e Modelo II: Muzio Clementi” para piano solo (1997), “Partita em Bach maior” para piano solo (2000), “Divertimento – Homenagem a W. A. Mozart” para quinteto de sopros (2001), “Lembranças para piano – 5 miniaturas (1. De Gabriel Fauré – Barcarolle de Venice, 2. De Claude Debussy – Une branche de lilás, 3. De Maurice Ravel – Le belvedere à l’Amaury, 4. De Francis Montfort- Poulenc – Paris vue de Montmartre, la nuit, 5. D’Olivier Messiaen – L’oiseau du Paradis)” para piano solo (2007), “Cenas stravinskianas” para piano solo (2010). E em várias destas obras o compositor nos deixa claro como procede a estas alusões, ou seja, quais os elementos mais característicos que sintetizam um estilo ou uma linguagem. Exemplificando, podemos observar na Figura 1, logo após a terceira peça do manuscrito de “Lembranças para piano”, anotações do compositor explicitando os clichês representativos da linguagem de Ravel utilizados nesta peça.

A obra “Lembranças para piano” é reaproveitada dois anos mais tarde, e se torna a estrutura da obra orquestral “Études sur Paris – música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928”<sup>8</sup> (ALMEIDA PRADO, Dedicado *in memoriam* a Olivier Messiaen e Nadia Boulanger, nesta obra o compositor busca aqui inspiração na música francesa de todos os períodos, desde Machaut (1300-1377) até Messiaen (1908-1992), passando pela música francesa urbana tocada pelo acordeão francês, temas populares como “Plaisir d’amour”, alusões à melodia do famoso tema de Can-Can da opereta “Orfeu” de Offenbach (1819-1880) e às canções de Edith Piaf, como comenta Almeida Prado: “Deixo-me influenciar pelas grandes tintas de Paris, desses grandes mestres, e não fico com medo de dizer: ‘Ah, o Almeida Prado parece Debussy’. Eu quis parecer! Então não é uma acusação, vai ser uma felicitação se alguém disser ‘mas parece Debussy’” (ALMEIDA PRADO, 2009).

Um outro exemplo interessante deste leque de nacionalidades é o ciclo de canções “Espiral” (1985), baseado em poemas de José Aristodemo Pinotti, e assim descrito pelo compositor descreve no preâmbulo: “Um buquê de aromas internacionais, estilos diversos se misturam. A unidade no pluralismo de gestos sonoros” (ALMEIDA PRADO, 1985: 2). São 10 canções curtas, cada qual aludindo a diferentes linguagens de diferentes nacionalidades, como por exemplo: (1) “Através do canal”, a primeira canção que é uma barcarola italiana, (2) “Valery”, a segunda canção com letra em inglês no estilo do jazz americano, (3) “Café de la Paix” com letra em francês e, com a indicação “*comme une vieille chanson d’Edith Piaf*” (como uma antiga canção de Edith Piaf) (ALMEIDA PRADO: 1985: 9) ou (4) a décima e

<sup>7</sup>Em 1934, Messiaen desapontou Nadia Boulanger, na sua condução em missa pela morte de Lili Boulanger (1893-1918), irmã de Nadia. Messiaen, que era o organista da Igreja da Trindade onde foi realizada a cerimônia, começou tocando um Coral de Bach e continuou a improvisar durante toda a missa. Ele escreveu posteriormente uma carta para Nadia se desculpando, mas mesmo assim, depois disto eles mantinham relações apenas cordiais e formais no cenário artístico parisiense (mais detalhes em SPYCKET, 1992:74).

<sup>8</sup>Para mais informações ver BARANCOSKI, 2014.

última canção, um tango argentino.

Palheta harmônica: 14  
Alguns clichês de Maurice Ravel

1) angulosidade melódica cadência modal

2) Cadências modais

3) acordes de sétimas maiores e menores

4) Dobramento de melodia

5) Marcha harmônica

Figura 1. Almeida Prado, “Lembranças para piano – 5 miniaturas” para piano solo, pag.14.

Almeida Prado desenvolveu um entendimento muito mais amplo de brasilidade se comparado à linhagem Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Mário preconizava a nacionalização musical a partir do folclore e do popular, sendo o folclore entendido como uma contraposição a concepções europeizadas e defendidas pelas classes dirigentes (BREUNIG, 2016). Já Almeida Prado entendia o conceito muito além do folclore e popular, evitando conotações partidárias. Amplia e flexibiliza as ideias de Mário de Andrade, sem criar conflito, como escreveu:

Eu pessoalmente recebi do Mário aquela conscientização da necessidade de fazer uma música brasileira.

Mas essa conscientização me levou a meditar no porquê de uma arte autenticamente brasileira.

Seria para mim, atualizado:

Utilização da essência do folclore, um estudo aprofundado da rítmica e melodia de todas as regiões do Brasil;

Compreender o que se passa nas outras áreas, absorver tudo que é espontâneo do povo, manifestações de alegria, tristeza, melancolia, tudo isso que se mostra em tudo que é popular. A psicologia popular;

Pesquisar a fauna, a flora, os ruídos da nossa natureza;

Conhecer as influências que sofre a nossa cultura, em todos os níveis;

O folclore urbano, a televisão, o rádio, as revistas populares de fotonovelas, as músicas comerciais, os jingles, etc (apud MARIZ, 1983: 84).

E, mesmo no final de sua carreira, faz deliberadamente alusão ao nacionalismo de Mário de Andrade numa de suas últimas obras, como escreveu em



carta endereçada a mim em 5 de abril de 2010, acompanhando cópia do manuscrito de “Cartas Celestes XVIII – o céu de Macunaíma” para piano solo (2010):

Esta Cartas Celestes coroa um ciclo de seis últimas, começadas no Rio, em 2001, a no.13, vai até a no.18.Os acordes-alfabeto-grego, são os mesmos da 13ª, somente transportados (...) Pensei em Mário de Andrade, no livro Macunaíma, pois o herói, no final, vira a Constelação de Ursa Maior! E resolvi absorver a Batucada da minha Cartilha Rítmica, para uma apoteose celeste. Não é à toa que incluí a Constelação do Índio, um interlúdio do Sol e da Lua, e a Nebulosa da Coruja, e uma ciranda em redemoinho, na galáxia inicial (...) creio que com esta fecha-se um ciclo, um belo ciclo iniciado em 1974 com a primeira (ALMEIDA PRADO, 2010a).

E um trecho de Macunaíma é utilizado como epígrafe para o último episódio: Constelação-batucada: “A Ursa maior é Macunaíma - É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra e com muita saúva. Se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu...” (ALMEIDA PRADO, 2010b, p.27). Nesta obra, ritmos e sonoridades percussivas lembram instrumentos brasileiros utilizados numa batucada (agogôs, reco-reco, surdos, cuícas) e superpõem ostinatos rítmicos a métricas variadas (Figuras 2 e 3). Estes elementos já tinham sido usados por muitos, mas Almeida Prado faz uma releitura: utiliza rítmicas assimétricas em constante mutação (Figuras 3 e 4), novos efeitos sonoros com clusters (Figura 3), e também gestos musicais acentuados dos extremos para o centro do teclado (Figura 5), aludindo à evolução do desfile com a aproximação da massa sonora - gesto sonoro que paralelamente remete ao redemoinho sugerido pela configuração da Via Láctea, também chamada de Galáxia do redemoinho, termo que intitula o primeiro episódio da obra. Além disto, intervenções melódicas aludem a evoluções acrobáticas do desfile (Figura 4).

106 ■



Figura 2. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 24-30.



Figura 3. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 85-92.

Figura 4. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, V. Constelação-batucada, A festa no céu, comp. 45-53.

Figura 5. Almeida Prado, “Cartas celestes XVIII – O céu de Macunaíma” para piano solo, I. Galáxia do redemoinho, comp. 12-21.

As conotações a elementos brasileiros são de diferentes tipologias na música de Almeida Prado, nem sempre sonoras ou ligadas a elementos musicais ou folclóricos, mas também metafóricas, aludindo entre outros a imagens visuais de paisagens e da natureza, movimentos e gestos de manifestações humanas ou de hábitos característicos de animais da nossa fauna, configurações espaciais e visuais de corpos celestes dos céus do Brasil. Listamos a seguir alguns exemplos, sem pretender abarcar todas as possibilidades:

(1) material musical ligado diretamente ao folclore musical brasileiro como nas obras “3 canções folclóricas paulistas (Dão-dãozinho, Cabôco da terra preta, Marimbondando cabôco)” para soprano e piano (1962), a que ele se refere como “um ciclo de melodias bem folclóricas do meu Brasil” (ALMEIDA PRADO, 1974e, nossa tradução)<sup>9</sup>;

(2) através da sonoridade da língua indígena, utilizando como em “Livro brasileiro II” (1973), aqui numa textura de efeitos vocais inusitados, vanguardistas e densa textura (Figura 6);

(3) em paródias e transformações de gêneros caracteristicamente brasileiros como em “Modinhas imperiais” para soprano e piano (1993), “Nhá Euphrazina, bela cabocla, flor de maracujá – instalação sonora em papel-crepom, pós-caipira” (1996) em versão para piano solo e também para trompete e piano, ou ainda na “Sonata para flauta – Tríduo de Momo” (1986)

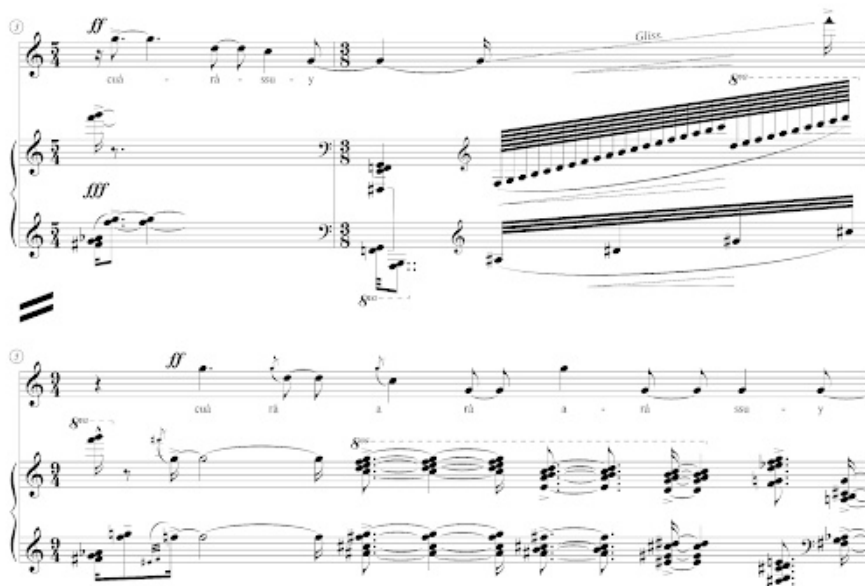


Figura 6. Almeida Prado, “Livro Brasileiro II” para soprano e piano, III. Ao sol, comp.3-5

baseada em marchinhas de carnaval (as notas repetidas e os intervalos de quartas ascendentes vêm de um dos temas do primeiro movimento vem da marchinha de carnaval “Chiquita Bacana”, (ALMEIDA PRADO, 2003), ver Figura 7) e

<sup>9</sup>No original: un cycle des mélodies bien folklorique du mon Brésil (ALMEIDA PRADO, 1974e).

ritmos de frevo, choro e samba-canção, sempre modificados e transformados melódica e ritmicamente. Sobre esta obra, o compositor escreveu em carta de 17 de dezembro de 2002, endereçada a mim: “Estou lhe enviando a Sonata para flauta e piano, de 1986. É a Sonata do Tríduo de Momo. É muito livre, colorida, carnavalesca, mas tem os temas da forma sonata bem escondidos entre as serpentinhas e confetes” (ALMEIDA PRADO, 2002).



Figura 7. Almeida Prado, “Sonata para flauta e piano”, I. Tríduo de Momo, comp.3-13.

(4) inspiração na fauna brasileira, principalmente nos ruídos, movimentos e caráter dos animais da nossa natureza como em 3 episódios de animais para voz solo (1973-74) e VI “Episódios de animais” para piano a 4 mãos (1979) (Figura 8, com os movimentos irregulares e descontínuos do caranguejo);

(5) inspiração na exuberância da flora brasileira como em “Exoflora –mural sonoro” para piano e orquestra (1974), obra também comentada pelo compositor em cartas para Nadia Boulanger de 1974:

É para orquestra de câmara e baseada na flora brasileira, as orquídeas, as flores exóticas, as árvores, os abismos verdes, os rios, os peixes, as borboletas (...) É uma obra que eu gosto bastante, pois é um jardim de mim mesmo, cheio de orquídeas, de flores do meu Brasil, de segredos, de silêncio, de perfume!<sup>10</sup> (ALMEIDA PRADO, 1974c, tradução nossa).

Grandes estruturas superpostas, como na floresta do Brasil, as árvores [...], os papagaios, o barulho das cigarras, e as maravilhosas orquídeas<sup>11</sup> (ALMEIDA PRADO, 1974f, tradução nossa).

<sup>10</sup>No original: Je travaille beaucoup mon piano pour bien jouer Exoflora à Graz. C’est une oeuvre que j’aime bien, car elle est un jardin à moi, plein d’orchidées, des fleurs de mon Brésil, des secrets, de silence, de parfum! (ALMEIDA PRADO, 1974c).

<sup>11</sup>No original: Des grands structures superposées, comme dans la forêt du Brésil, les arbres (...), les perroquets, le bruit des cigales, et les merveilleuses orchidées (ALMEIDA PRADO, 1974f).

Rude, bizarro ♩ = 72

Figura 8. Almeida Prado, “VI Episódios de animais” para piano a 4 mãos, III. Guaiamu (Caranguejo), comp. 1-5.

(6) obras estruturadas em seqüências de acordes baseados em elementos dos céus do Brasil na série de 18 “Cartas Celestes” (1974-2010, a maioria para piano solo), neste caso, ligações metafóricas com a brasilidade;

(7) representando o sincretismo religioso brasileiro, com muitas obras utilizando temas ligados ao catolicismo, assim como muitas outras explorando a expressividade pungente da religiosidade afro-brasileira como “Livro de Ogum” para 2 pianos (1977), “Le livre magique de Xangô” para violino e violoncelo (1985), e “Sinfonia dos orixás” (1985) (BANNWART, 2011);

(8) utilizando temas históricos como nas obras “Concerto do descobrimento do Brasil” para piano e conjunto de percussão (1999), “Da carta de Pero Vaz de Caminha” para trompa, violino e piano (2000) e “Gravuras sonoras a D. João VI – pranchetas de Jean-Baptiste Debret” para piano e orquestra (2007).

Alusões semelhantes também acontecem em relação a elementos não brasileiros, como por exemplo: 1) folclore de outros países como na obra *Las Americas* para piano solo (1985), com elementos de danças de Cuba, Peru,

Argentina, Mexico, Honduras além do Brasil; (2) inspiração em paisagens estrangeiras como “Savanas – mural sonoro baseado na música de regiões africanas” para piano solo; (3) atitude de contemplação pela natureza dirigida à fauna não-brasileira, como o compositor escreve em carta para Nadia Boulanger, descrevendo o cochar dos sapos, quando estava na Venezuela participando de um congresso de música latino-americana:

tive uma surpresa, um concerto maravilhoso, que escutei da janela do meu quarto, de pequenos sapos, uma espécie tropical, que cantam suavemente, uma polifonia por acumulação, por justaposição, uma espécie de fita sonora estática, e o pôr do sol que inundava o céu com imensas manchas de sangue, algo inesquecível, tentei anotar esta polifonia complexa (...): 4 maracas ppp, 5 violas com surdina que tocam notas harmônicas mas com valores irracionais superpostos, e um vibrafone que faz 3 notas também ppp mas seco. (...) utilizarei numa obra que estou começando a compor<sup>12</sup> (ALMEIDA PRADO, 1971, tradução nossa).

■ 111

Uma de suas grandes obras, há muito não executada e que mereceria ser revisitada por nossas orquestras, é também baseada em temática histórica brasileira: “Villegaignon ou Les Isles fortunées: chronique lyrique en treize chants et deux parties” para solistas vocais, narradores, coro e orquestra, com texto do ator e diretor francês Henri Doublier (1926-2004)<sup>13</sup>. A obra foi executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1973, poucos meses após o retorno do compositor ao Brasil, depois do período de estudos na França. A crítica publicada na revista *O Cruzeiro* e assinada por Andrade Muricy coloca “Villegaignon” ao lado das grandes obras nacionalistas de Villa-Lobos, porém numa linguagem mais refinada, de um nacionalismo sem elementos já conhecidos ou efeitos de exotismo, representando a vanguarda brasileira da época:

A madrugada extrema da Guanabara, os tumultuosos morros e as límpidas praias do Rio de Janeiro, a vida primeira que se inicia, a consciência da terra e o homem que se interroga na aurora incerta da nacionalidade (...) Tudo isso se delineia no amplo painel que é este Villegaignon, de Henri Doublier, música de Antonio José de Almeida Prado (sic). Depois de Descobrimto do Brasil e Mandu-Çarará, de Villa-Lobos, não se vira tão significativo panorama épico dos nossos primórdios. Doublier traça um quadro variado e desprezioso, sem a retórica inflamada habitual no gênero. Almeida Prado não recorre ao

<sup>12</sup>No original: Mais, surprise, il y a un concert merveilleux, que j’entends de la fenêtre de ma chambre, des centaines des petits crapeaux, une espèce tropicale, que chantent doucement, une polyphonie par accumulation, par coïncidence, une espèce de ruban extatique sonore, et le coucher de soleil qui inondait le ciel des immenses taches de sang, une chose inoubliable, j’ai essayé de noter cette polyphonie complexe, et je suis arrivé à le faire à peu près: 4 maracas ppp, 5 altos avec sourdine que jouent des notes harmoniques mais dans valeurs irrationnelles superposées, et un vibraphone que fait 3 notes aussi ppp mais sec (...) mais je le mettrai dans une oeuvre que je commence à composer (ALMEIDA PRADO, 1971).

<sup>13</sup>Esta obra foi encomendada pelo Ministério da Cultura da França, estreada na França em 1971 em Chartres, com a Orquestra da Rádio Televisão Francesa, regência de Jean Werner, em Chartres (França) (PEIXOTO, 2016).

pitoresco, nem mesmo ao fortemente característico, como fez Villa-Lobos: tudo ali são tintas elíseas e frequentemente esmaecentes. O seu Villegaignon faz-nos lembrar Puvis de Chavannes, com os seus afrescos de lirismo amanhecendo. Mas lirismo, isso sim: pois tudo ali canta, mesmo quando o narrador, como o das Paixões, de Bach, enche de um mar de palavras o murmúrio dos coros ressoantes. Mesmo quando é o vocero surpreendente da primitividade selvagem – na voz impressionante e na expressividade admirável de Maria D'Apparecida. Obra de vanguarda, sem radicalismos e experimentalismos a todo custo, *Villegaignon* é por enquanto a mais vasta estrutura viva da modernidade musical brasileira (“Villegaignon” O Cruzeiro, ano 1973, edição 0046 apud ALMEIDA PRADO, 1973)<sup>14</sup>.

Como professor, Almeida Prado também inseria a música brasileira numa ampla palheta universal. Relatando para Boulanger sobre suas aulas como professor no festival Oficina de Música em Curitiba em janeiro de 1974, conta: “os alunos fizeram pequenos estudos utilizando a forma do organum, clausula, cânone “Summer is coming in” com temas folclóricos brasileiros e séries dodecafônicas, modais, tonais”<sup>15</sup> (ALMEIDA PRADO, 1974b, nossa tradução).

Almeida Prado foi sempre independente artisticamente, sem nunca ter pertencido à nenhuma escola de composição. A brasilidade fazia parte de sua personalidade, de sua cultura, de sua música, podendo ser abordada de inúmeras maneiras, e ter seus elementos transformados e combinados com grande liberdade. O equilíbrio entre o rigor e a fantasia, como preconizava sua mestra francesa Nadia Boulanger, na música de Almeida Prado se apresenta de um lado em estruturas sonoras arquitetonicamente construídas e, de outro, com sofisticação detalhada de timbres e texturas, experimentação constante de sonoridades, e a flexibilidade de mesclar elementos de linguagens diversas. Neste pensamento estrutural, cada elemento se relaciona com o todo: o cotidiano e o planetário, o local e o universal, o contemporâneo e o atemporal, o brasileiro e o universal, micro e macroestruturas, o sonoro com os demais sentidos, a música e as outras artes. Seguindo a premissa da finalidade onipresente de expressão, rótulos são suplantados por poesia:

Se temos olhos que escutam, ouvidos que veem, passamos através de portas invisíveis, em direção a mundos maravilhosos, tudo perto de nós, só é preciso uma atenção amorosa, e uma paciência dócil, as flores cantarão para nós, as árvores tocarão músicas verdes, e os pássaros nos contarão de paisagens extraordinárias, que eles viram em suas migrações<sup>16</sup> (ALMEIDA PRADO, 1974b, tradução nossa).

Ah, como eu queria uma música palpável, de linhas verdes, com odor

<sup>14</sup>Enviado em anexo com a carta de 9 de novembro de 1973 para Nadia Boulanger (ALMEIDA PRADO, 1973).

<sup>15</sup>No original: les élèves ont fait des petites études en utilisant le forme d'organum, clausula, canon “Sumer is coming in” avec des themes folcloriques brésiliennes et des series dodecaphoniques, modaux, tonal (ALMEIDA PRADO, 1974b).

<sup>16</sup>No original: Si on a des yeux qu'écotent, et des oreilles qui voient, on passe a travers des portes invisibles, vers des mondes merveilleux, tout a fait près de nous, ça suffit de l'attention amoureuse, et d'une patience docile, les fleurs chanteront pour nous, les arbres joueront des musiques verdes, et les oiseaux nous raconteront des paysages extraordinaires, qu'ils ont vu a travers ses migrations (ALMEIDA PRADO, 1974b).

de pinho, de rosas, de sândalo<sup>17</sup> (ALMEIDA PRADO, 1973, tradução nossa).

## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Os cinco encontros com Almeida Prado**. Palestras transcritas. Rio de Janeiro: ABM, 2001. Disponível em: [http://abmusica.org.br/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado\\_vfinal.pdf](http://abmusica.org.br/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf). Acesso: 03 mar 2020.

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. Comunicação verbal com a autora. Rio de Janeiro, 2003.

BANNWART, José Francisco. **La musique religieuse pour piano d'Almeida Prado**. Tese de Doutorado. Université Paris-Sorbonne Paris IV, Paris, 2011

BARANCOSKI, Ingrid. André Sauvage e Almeida Prado: encontro de duas gerações em Études sur Paris. **Música em perspectiva** v.7 n.1, junho 2014. 155-194. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/38137>. Acesso: 20 fev 2020.

BREUNIG, Tiago Hermano. Entre o artista e o artesão. **Revista do Programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária da PUC-SP**, no.17, dezembro de 2016, p. 225-241.

EMESP. **Entrevista com Almeida Prado**. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://emesp.org.br/noticias/entrevista-com-almeida-prado/>. Acesso: 20 fev 2020.

FRUNGILLO, Mario David. **Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão**. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2014.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os prelúdios para piano de Almeida Prado – fundamentos para uma interpretação**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

LACERDA, Marcos Branda. Notas biográficas - Momentos referenciais. In: **Coleção Música contemporânea brasileira – Almeida Prado**. Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural São Paulo: São Paulo, 2006, p.17-26.

MARIZ, Vasco. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade / Renato Almeida / Luiz Heitor Correa de Azevedo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PEIXOTO, Valéria, org. **Almeida Prado – catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/noticia.php?n=almeida-prado-catalogo-deobras&id=69>.

SPYCKET, Jérôme. SCHRIVER, M.M. trad. **Nadia Boulanger**. Stuyvesant (EUA): Pedragon Press, 1992.

<sup>17</sup>No original: Ah, que je voudrais une musique palpable, des lignes vertes, avec une odeur des pins, des roses, des sandales (ALMEIDA PRADO, 1973).



### Documentos manuscritos

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. **Carta a Nadia Boulanger. Fontainebleau, 31 ago 1970a.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Paris, 23 set 1970b.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Caracas, 22 nov 1971.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA-95.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Santos, 9 nov 1973.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Curitiba, 9 jan 1974a.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Curitiba, 28 jan 1974b.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Cubatão, 11 fev 1974c.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. São Paulo, 3 mar 1974d.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Cubatão, 14 ago 1974e.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Carta a Nadia Boulanger. Darmstadt, 4 out 1974f.** Original na Bibliothèque Nationale de France, Arquivos Nadia Boulanger, Fundo Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979, NLA 96.

\_\_\_\_\_. **Cartão de Natal a Ingrid Barancoski.** São Paulo, 17 dez 2002. Arquivos pessoais da autora.

\_\_\_\_\_. **Carta a Ingrid Barancoski.** São Paulo, 5 abr 2010a. Arquivos pessoais da autora.

### Partituras

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de. **Espiral.** Partitura para voz e piano. Tonos: Darmstadt, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cartas Celestes XVIII – O céu de Macunaíma**. Partitura para piano solo. São Paulo, 2010b. Cópia de manuscrito autógrafa. Arquivos pessoais XXXXXXXX.

\_\_\_\_\_. **VI Episódios de animais**. Partitura para piano a 4 mãos. Tonos: Darmstadt, 1979.

\_\_\_\_\_. **Études sur Paris – música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928**. São Paulo: Criadores do Brasil – Editora da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Lembranças para piano**. Partitura para piano. Cópia do manuscrito autógrafa. São Paulo, 2007. Arquivos pessoais da autora.

\_\_\_\_\_. **Livro brasileiro II**. Partitura para voz e piano. Tonos: Darmstadt, 1975.

\_\_\_\_\_. **Sonata para flauta e piano – Tríduo de Momo**. Fribourg, 1986. Cópia de manuscrito autógrafa. Arquivos pessoais da autora.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra**. Manuscrito autógrafa. Santos, 1963a. Arquivos pessoais da autora.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre tema do Rio Grande do Norte para piano e orquestra**. Redução para dois pianos pelo autor. Manuscrito autógrafa. Santos, 1963b. Arquivos pessoais da autora.

Recebido em 11/03/2021 - Aprovado em 31/05/2021

■ 115

Como Citar:

Barancoski, I. (2021). Brasilidade na música de Almeida Prado. 17(1), 99-115.

<https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-53124>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.