

A música de câmara de Almeida Prado



INGRID BARANCOSKI

Este artigo traz um panorama da produção do compositor Almeida Prado no gênero camerístico, repertório ainda pouco conhecido do público e dos nossos intérpretes. São descritas as principais características quanto a formações e temáticas, com comentários e exemplos de algumas das obras mais importantes.

Em conversa com o compositor Almeida Prado em meados de 2003, quando eu participava da organização do IV Festival de Música de Câmara de Curitiba que prestaria homenagem à sua produção camerística, ele afirmou que considerava este gênero não de importância primeira no *corpus* de sua obra, por se tratarem de peças isoladas e não de grandes séries. O compositor aludia provavelmente a outras obras como as catorze *Cartas Celestes* (1974-2001), a maioria delas para piano solo, ou a obras grandiosas como a *Missa São Nicolau* para coro, solistas e orquestra (1986). Mas, ao mesmo tempo, eu ouvia atentamente as descrições fascinantes de inúmeras peças camerísticas das mais diversas temáticas, linguagens e formações. Eu viria a ter o privilégio de ter em mãos muitas destas partituras – edições e cópias de manuscritos –, assistir a performances de várias destas obras, e atuar como intérprete em algumas delas. Trago aqui não uma análise detalhada de obras nem uma listagem completa (ainda inexistente), mas minhas impressões do contato com uma fatia considerável deste repertório.

A maioria das formações camerísticas escolhidas por Almeida Prado inclui o piano, seu instrumento favorito. As formações são diversas, como cito a seguir, exemplificando com algumas obras importantes:

– duos para piano a quatro mãos – *VI Episódios de animais* (1977);

- obras para dois pianos – *Livro de Ogum* (1977) e *San Martin* (1978);
- inúmeras canções avulsas e ciclos de canções para voz e piano – *Livro brasileiro N°1* (1974), *Livro brasileiro N°2* (1975), *Espiral* (1985), *4 Motivos da Rosa* (1998), *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998);
- duos com instrumentos de cordas e sopros – *Cantus Mobiles* para violino e piano (1968), *Salmo Final* para violino e piano (1972), *Sonata para Cello e Piano* (1980), *230 East 51st Street New York* para saxofone alto ou clarinete e piano (1983), *Sonatina para Viola e Piano* (1984), *Balada* para cello e piano (1985), *Sonata para Flauta e Piano* (1986), *Sonatas para violino e piano N°s 1 a 3* (1980, 1984, 1991), *Quatro Estações* para violino e piano (1996), *XIV Variações sobre Tema de Xangô* para fagote e piano (1998);
- trios em diversas formações – *Trio N°1* para cordas e piano (1971), *Paná-paná I* para flauta, oboé e piano (1977), *Paná-paná II* para clarinete, cello e piano (1981), *Trio Marítimo* para violino, cello e piano (1983), *Da Carta de Pero Vaz de Caminha* para trompa, violino e piano (2000), *Trio do Pavão* para oboé, trompa e piano (2002);
- formações maiores como quartetos a sextetos – *Ex Itinerere* para violino, viola, cello e piano (1974), *Portrait de Lili Boulanger* para flauta, piano e quarteto de cordas (1972), *Tournedos à Rossini* para quinteto vocal e piano (1992).



Almeida Prado: maioria de suas formações camerísticas inclui o piano, seu instrumento favorito.

Entre as obras sem a participação do piano cito: *Livro Sonoro* para quarteto de cordas (1973), *Movimento Contínuo* para quarteto de cordas (1976), *Livro Mágico de Xangô* para violino e cello (1984), *Livro de Oxóssi* para quarteto de flautas (1985), *Réquiem sem Palavras* para quarteto de cordas (1989), *Metalosfera* para nove instrumentos de sopro, *Sonata Tropical* para dois violões (1996), *Maranduba* para oito percussionistas (1997), *Divertimento – Homenagem a Mozart* para quinteto de metais (2001).

Formações menos utilizadas são também presentes, como podemos observar em *Variações* para harpa, clarinete e quarteto de cordas (1967), *Sonata para Vibrafone e Piano* (1996) e *Cartas Celestes N°11* para vibrafone, marimba e piano (2000). Podemos observar que, embora incluindo toda a gama de instrumentos, há uma predileção pelas cordas.

É difícil tecer características genéricas na linguagem deste vasto repertório, tratando-se de um compositor que se destaca pela profusão de idéias e por uma liberdade criativa ímpar, na qual a clareza da intenção sonora é preponderante frente à escolha de elementos dos mais variados processos

composicionais contemporâneos. A produção de Almeida Prado freqüentemente transpassa os limites de classificações acadêmicas que se possam fazer de fases composicionais de sua trajetória ou de temáticas utilizadas. Um exemplo disto é o *Trio Panamá-paná I* para flauta, oboé e piano (1977), no qual o compositor faz uso de elementos de minimalismo e sonoridades orientais, num caráter experimental bastante distinto das demais obras de sua autoria, mesmo desta época, surpreendendo conhecedores de sua música.

A classificação freqüentemente citada da sua tipologia de temas – natureza, místico-religiosos e poemas – também se torna incompleta frente a obras como *Carta de Pero Vaz de Caminha*, baseada em trechos deste documento histórico, e *Livro Sonoro* que, sem referência a um texto específico, alude a imagens sonoras de formas literárias. Por exemplo, no terceiro movimento intitulado *Soneto*, as frases musicais seguem a organização de um soneto clássico: segmentos de frase de um compasso se agrupam em dois grupos de quatro e dois grupos de três. Além disso, a organização métrica simula as rimas verbais: no primeiro bloco de quatro compassos, que seria referente à primeira

estrofe, o primeiro e o terceiro compassos apresentam mesma métrica, assim como o segundo e o quarto (Exemplo 1).

Exemplo 1. Livro Sonoro – Soneto, cc. 118-121.

Para um compositor que raramente é associado a qualquer temática de conotação nacionalista, ou quando muito sendo este fato confirmado com obras suas de juventude influenciadas pela orientação de Camargo Guarnieri¹ (a exemplo de *Variações sobre tema do Rio Grande do Norte* para piano e orquestra (1963) e *Sonata para Piano N°1* (1965)), várias obras de câmara bem mais recentes alargam esta idéia. Por exemplo, na *Sonata para Flauta e Piano* (1986), os temas do primeiro movimento são alusões a frevo, cabocolinhos e carnaval, enquanto no terceiro, a choro e samba-canção. Também em obra ainda mais recente, como a *Sonata Tropical* para dois violões (1996), as indicações deixam transparecer a inspiração declarada em gêneros populares da música brasileira: no terceiro movimento, *Modinha*, “Saudoso, enluarado”; no quarto movimento – *Batucada*, “como a bateria de uma Escola de Samba no Carnaval”; ou ainda, no primeiro movimento “como um clima do sertão”, “caboclamente”.

Os gêneros também surpreendem. Por exemplo, no ciclo de canções *Espiral* (1985) sobre dez poemas de José Aristodemo Pinotti, encontramos *blues* (II), uma canção francesa (III), tempo de *boogie* (IV), e tango (X), confirmando a faceta pós-modernista atribuída a Almeida Prado.

Muito já se tem discutido sobre a riqueza timbrística da linguagem deste compositor, sobretudo nas suas obras para piano. Nas obras camerísticas, esta extrema sensibilidade sonora transparece na combinação textural entre os instrumentos, numa

exploração tímbrica constante. A textura abarca tanto o contraponto transparente, texturas rarefeitas, quanto resultantes sonoras de massas que soam como sinfônicas.

A combinação perfeitamente equilibrada entre os instrumentos pode ser resultante de vários procedimentos, tais como:

– completa integração sonora dos instrumentos como grupo, seja de instrumentos de mesma família (Exemplo 2), ou de emissões completamente distintas (Exemplo 3);

Exemplo 2. Livro sonoro – Pensamento, cc. 1-5

Exemplo 3. Manhã molhada – cc. 1-12

¹ Almeida Prado foi aluno de Camargo Guarnieri entre 1957 e 1963.

MUITO JÁ SE TEM DISCUTIDO SOBRE A RIQUEZA TIMBRÍSTICA DA LINGUAGEM DE ALMEIDA PRADO, SOBRETUDO NAS SUAS OBRAS PARA PIANO.

– um mesmo gesto musical compartilhado por instrumentos distintos (Exemplo 4):

Exemplo 4. Sonata para Flauta e Piano – 2º movimento, cc. 19-22

– momentos de refinada combinação sonora e textural – no exemplo 5, o piano acrescenta um brilho sutil no ápice da onda de dinâmica dos outros dois instrumentos, em acordes que enriquecem os harmônicos das notas sustentadas pela flauta e pelo oboé. No Exemplo 6, a diversidade rítmica e de tipos de toques e articulações dos três instrumentos exprime sonoramente o rico colorido da borboleta *Morpho Didius* (com tonalidades de verde, azul e roxo);

Exemplo 5. Paná-paná I, c. 188

Exemplo 6. Pana-paná II – Morpho Didius, c. 12

É freqüente a alusão sonora:

– a outros instrumentos principalmente na parte do piano, incluindo sopros (exemplo 7, com alusão sonora a uma banda de pífanos), cordas dedilhadas (exemplo 8, com alusão sonora a um conjunto regional de choro) e percussão (exemplos 9 e 10).

Exemplo 7. Sonata para Flauta e Piano, 1º Movimento, cc. 83-86

Exemplo 8. Sonata para Flauta e Piano, 3º Movimento, cc.34-35

Exemplo 9. Livro de Ogum, Manifestação VI, cc.1-2

Exemplo 10. Carta de Pero Vaz de Caminha, Citação II, cc. 50-51

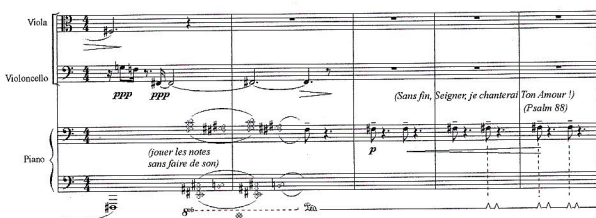
– e a sons e imagens da natureza, muito próprio de Almeida Prado – no exemplo 11, os efeitos sonoros imitam o guizo e o andar sorrateiro da cascavel.

INDICAÇÕES SINGULARES DE ANDAMENTO, COMO COMUMENTE ENCONTRADO NAS OBRAS PRADEANAS, INSPIRAM O INTÉRPRETE A UMA ABORDAGEM SONORA REFINADA.



Exemplo 11. VI Episódios de Animais – 5. Boicíniga (Cascavel), cc. 12-16

Encontramos, ainda, efeitos timbrísticos variados, incluindo efeitos elaborados no uso dos pedais do piano (exemplo 12), glissandos e uso de cordas soltas.



Exemplo 12. Portrait de Nadia Boulanger – Portique de la Nuit, cc. 293-297

As indicações singulares de andamento, como comumente encontrado nas obras pradeanas, inspiram o intérprete a uma abordagem sonora refinada, e revelam a poética que permeia continuamente a idéia musical, como em (1) *Paná-paná I*, c. 128: “com um clima sagrado, de adoração, extremamente lento”; (2) *Da Carta de Pero Vaz de Caminha*, c. 178: “tempo livre, tumultuoso, como a torrente de muitas águas” e c. 231: “Fantástico, como o mistério das matas”; (3) *Marta, Maria e Jesus, em Betânia* (canção): “Lento, com amor”; (4) *Sonata para Flauta e Piano*, 2º movimento, c.27 – “Comme Une Nuit Étoilé”.

O mesmo também acontece quanto aos títulos dados às seções ou movimentos, como em (1) *Portrait de Lili Boulanger*, cujas seções se intitulam: *Portique de L'aube, Le Jardin & le Matin & la Source, Plein Soleil & Eclipse, Le Bassin & le Nénuphars, le Chemin & les Cyprès & les Étoiles, Le Jardin & le Soir & la Fontaine, Portique de la Nuit*,² ou em (2) *Paná-paná II*, na qual cada movimento é intitulado com o nome científico de uma borboleta, por exemplo: o segundo movimento é intitulado *Caligo Memnon*, borboleta cuja descrição no início da obra

diz: “da família *brassolidoe*, asas com variedades múltiplas de desenhos e manchas, com coloração marrom-preto-amarelo, lembra, vista entre as folhagens, a cabeça de uma coruja”.

Ainda podemos observar as belas epígrafes, utilizadas não somente no início das obras como também no começo de novas seções ou movimentos, como em *Trio Marítimo – Ilhas Afortunadas*:

que voz no som das ondas
que não é a voz do mar?
(Fernando Pessoa)

ou em *Paná-paná I*:

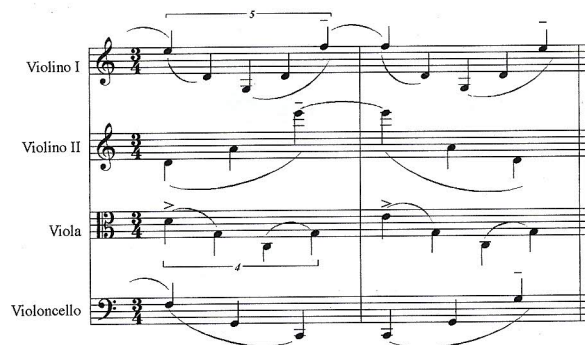
Com o forte fio da minha vontade rompi o
sufocante casulo da ignorância. Agora sou
uma borboleta da eternidade que desliza
planando com graça através do mundo.

Coberta com os diamantes das galáxias em
turbilhão, vôo com júbilo em minhas asas
da natureza.

.....
(Paramahansa Yogananda)

A complexidade métrica característica da linguagem de Almeida Prado está certamente presente em sua produção camerística; exige experiência do grupo, além de domínio e precisão rítmicos apurados dos executantes, que podem encontrar situações tais como:

– poliritmia, muito utilizada na construção de blocos sonoros (Exemplos 13 e 14):



Exemplo 13. Réquiem sem Palavras, cc. 332-334

² Pórtico da Aurora, O jardim & a manhã & a fonte, Sol a pino & eclipse, A estátua da fonte e o nenúfar, O caminho & os ciprestes & as estrelas, O jardim & a noite & a fonte, Pórtico da noite.

SURPREENDENTE A QUANTIDADE DE CANÇÕES ESCRITAS POR ALMEIDA PRADO, MAIS DE CENTENA,
 REPERTÓRIO RARAMENTE APRECIADO EM NOSSAS SALAS DE CONCERTO.



Exemplo 14. Paná-paná I, cc. 173-175

— completa polimetria entre as partes, com diferentes fórmulas de compasso ocorrendo simultaneamente (Exemplo 15);

Exemplo 15. Portrait de Lili Boulanger – Le Matin, cc. 28-30

— ou ainda, independência métrica entre as partes (Exemplo 16).

Exemplo 16. Balada para Cello e Piano, c. 4

Outras vezes, Almeida Prado é capaz de utilizar um procedimento dos mais elaborados, como a modulação métrica,³ mas de forma genialmente transparente e completamente inserida no ambiente camerístico: em

Paná-paná I (Exemplo 17), sucessiva e alternadamente o piano e os sopros criam novas pulsações por meio do reagrupamento de valores anteriores (tercinas sobrepostas a um compasso binário são reagrupadas a cada quatro, estabelecendo uma nova pulsação binária, que por sua vez recebe sobreposição de novas tercinas).

Exemplo 17. Paná-paná I, cc. 65-73

Este procedimento é utilizado não por sua complexidade técnica, mas por seu potencial expressivo. E qual não seria, senão a modulação métrica, a técnica ideal para expressar sonoramente o tema descrito na epígrafe da obra: a metamorfose de uma larva em borboleta? Aliás, é esta imagem que define a forma de *Paná-paná I*: o início é marcado por gestos rápidos em dinâmica extrema como gritos dramáticos, seguidos por um ostinato intenso e frenético; gradativamente esta textura se dissolve por meio de sucessivas modulações métricas, até atingir um estado contemplativo e uma transparência muito leve no final, como de um vôo livre de uma borboleta.

A estrutura das obras é também pensada cameristicamente, como na *Balada para Cello e Piano* (1985), em que duas cadências, uma para cada instrumento, contribuem para o equilíbrio estrutural e sonoro.

Muito me surpreendeu a quantidade de canções escritas por Almeida Prado, que já passam da centena, repertório raramente apreciado em nossas salas de concerto. O domínio da escrita vocal resulta da sua vasta produção de obras vocais e corais.⁴ As suas canções nos remetem às coleções de *Prelúdios* e

Reprodução

³ Processo composicional em que por meio de modificações nas unidades de tempo ou partes de unidades, consegue-se gradativas e controladas mudanças de andamento; desenvolvido principalmente pelo compositor americano Elliott Carter a partir da década de 1940.

⁴ Cito *Pequenos Funerais Cantantes* (cantata) para solistas, coro e orquestra (1969), *Villegnon* ou *Les Isles Fortunées* para soprano, dois narradores, coro e orquestra (1971); *La Lettre de Jerusalém* para soprano, narrador e percussão (1973); *Thérèse or l'Amour de Dieu* (oratório) para solistas, dois narradores, coro e orquestra (1973); *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (cantata) (1978); *Missa de São Nicolau* para solistas, coro e orquestra (1986); *Sinfonia Apocalipse* para coro, solistas e orquestra (1987); *Yerushalaim Nevé Shalom* (cantata) para coro, solistas e orquestra (1993); *Cantares do sem Nome e de Partidas "In Memoriam Mirella Pinotti"* para soprano e cordas (1996).

