

Considerações sobre a religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado



Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro

Artista Independente, Brasília, DF, Brasil

fabiola.o.f@hotmail.com



Fernando Crespo Corvisier

Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil

corvisier@usp.br

Resumo: José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), um dos mais prolíficos e importantes compositores brasileiros da segunda metade do século XX e início do século XXI, deixou um significativo legado em obras para piano. Na sua produção, chama a atenção a frequência em que a religiosidade católica, uma temática muito cara ao compositor, aparece. Católico praticante, Almeida Prado busca sentido religioso em toda a sua obra. Neste artigo, discutiremos aspectos que motivaram esta abordagem temática, e suas obras pianísticas que seguem esta proposta.

Palavras-chave: Almeida Prado. Música para piano. Religiosidade católica.

Abstract: José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), one of the most prolific and important Brazilian composers of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century, left a significant musical legacy in the contemporary scene. In his works we notice a profound religious influence motivated by his devotion to Catholicism. In this article, we discuss Prado's religious expression that had a profound influence in his piano works.

Keywords: Almeida Prado. Piano music. Catholic religiosity.

Submetido em: 20 de junho de 2021

Aceito em: 21 de agosto de 2021

Introdução

A música é uma linguagem subjetiva, abstrata. Então, através dessa abstração, tentei passar uma certa alegoria, uma certa emoção que levasse as pessoas a uma vibração com Deus. (ALMEIDA PRADO *apud* HASSAN, 1996, p. 19).

Compositores muitas vezes demonstram, em suas obras, várias de suas convicções pessoais, entre elas, certamente figuram as suas crenças espirituais e/ou religiosas (PASTICCI, 2003). Almeida Prado, um católico praticante, pode ser situado como um valoroso exemplo desta tendência:

[...] procuro a religiosidade não só nos temas sacros, mas em todas as manifestações humanas. Ao compor, quero transmitir o que há de mágico e sagrado nas coisas que nos cercam. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual. (ALMEIDA PRADO *apud* MARIZ, 2005, p. 396).

Oriundo de uma família católica, Almeida Prado receberia um novo impulso em sua fé a partir de meados da década de 1960. Nesta época, o compositor viveu uma experiência mística que lhe deixou uma profunda impressão e que o fez intensificar sua prática religiosa.

Eu estava viajando de ônibus para São Paulo e no meio da estrada da Serra do Mar eu tive uma visão mística de Deus. [...] Esta experiência eu nunca mais esqueci. Ela me fez voltar à religião católica, aos sacramentos, a ler a Bíblia, a ler todos os grandes místicos como Teresa de Lisieux, São João da Cruz, Thomas Mer-

¹ É importante ressaltar que, não obstante o fervor de sua fé, o seu envolvimento pessoal com a religião e o contato constante com religiosos ordenados, Almeida Prado professou o catolicismo como um leigo, não evidenciando pretensões teológicas mais formalizadas.

² “Minha formação é católica. Meus pais seguiam assiduamente os sacramentos, iam à missa, etc., e minha irmã Maria Inês tornou-se freira aos 19 anos. Isso me marcou muito – a ida de uma irmã para o convento marca muito. Depois, lendo o evangelho, meditando, senti que na religião católica eu encontrava a plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus.” (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p. 65-66).

ton. [...] Duas semanas depois, quando compus o Momento 1 eu ainda estava inebriado com este momento sereno sem começo nem fim. (ALMEIDA PRADO *apud* CORVISIER, 2000, p. 10).

A partir desta época, enquanto partia em busca de uma renovação estética, várias de suas composições passariam a evocar elementos da mística judaico-cristã. A sua passagem pelo Festival de Santiago de Compostela, Espanha, em 1967, propiciou a análise de obras medievais e renascentistas (MOREIRA, 2002, p. 38). A amizade com o padre Amaro Cavalcanti de Albuquerque foi benéfica, especialmente no sentido em que o último lhe apresentou várias partituras e gravações de obras contemporâneas e “místicas”. Podemos especular, talvez, que o contato com o Padre Amaro teria sido um ponto de partida para a sua aproximação com a música de Messiaen, de quem seria aluno mais tarde, em Paris (1969-1973).

Eu gostei, sobretudo, em Messiaen, da liberdade que ele tinha “*vis-à-vis*” a música contemporânea da época. [...] E depois, principalmente a temática religiosa. Eu sendo católico, profundamente católico, sempre me interessou o mistério divino na música. [...] Então eu acho que o que me interessou em Messiaen foi o porquê que ele se aprofundou tanto nos dogmas da Igreja, transpondo para a música, de uma maneira constante. [...] há aquela visão religiosa que está presente na obra *Vision de l’Amén*, puramente religiosa, e no *Vingt Regards de l’Éfant Jésus*. (ALMEIDA PRADO, *apud* TAFFARELLO, 2010, p. 276-277).

O legado de Almeida Prado inclui obras de inspiração religiosa, assim como obras sacras. Foi o primeiro brasileiro a compor

3 Almeida Prado havia há pouco decidido procurar um caminho próprio, diferente do nacionalismo oferecido pelo seu então professor, Camargo Guarnieri (1907-1993). À época, o então jovem santista estava trabalhando como autodidata, com orientações informais de seu amigo Gilberto Mendes (1922-2016).

4 “[...] a grande influência que exerceu esse sacerdote na minha vida, seja no plano espiritual, seja no estético” (ALMEIDA PRADO, 1999). Monsenhor Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho (Juiz de Fora, MG, 25/07/1917 – Rio de Janeiro, RJ, 25/10/2001) foi um sacerdote muito envolvido com música sacra, tendo exercido a função de Assessor de Música Sacra da CNBB, entre várias outras atividades.

missa em português, com a *Missa da Paz* (1965). Sob a égide do Movimento Pastoral de Música Litúrgica, compôs centenas de canções, publicadas anonimamente, que hoje pertencem ao “folclore urbano” (CORVISIER, 2000, p. 10-11).

Eu fui um dos primeiros compositores a fazer no Brasil missa em português, porque o Concílio [Vaticano II] tinha liberado o texto e foi uma experiência interessante. Mas eu acho que minha obra é mística mesmo sem usar o texto sacro, ela busca dar a quem a ouve, um estado de contemplação. A minha música tende a fazer você entrar num clima. Os melhores momentos da minha música são momentos estáticos de paz, são grandes porções, grandes praias. [...] Eu já fazia música minimalista antes [...] do Philip Glass eu já fazia muita coisa que agora o pessoal está fazendo. (ALMEIDA PRADO *apud* CORVISIER, 2000, p. 11).

Sua extensa produção sacra inclui *Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo São Marcos* (1967; prêmio APCA), *Líber Gênesis* (1971, textos do Gênesis), o oratório *Therèse, ou, L'Amour de Dieu* (1973, textos de Santa Teresinha do Menino Jesus), *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (1979; 1º prêmio no Concurso Ars Nova - UFMG) e a *Missa de São Nicolau* (1986).

A produção sinfônica de Almeida Prado inclui as obras *Estigmas* (1975) para orquestra de cordas, a *Sinfonia Apocalipse* (1987), e as obras *Pai das luzes: abstração sonora* (1992) e *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner* (1996; prêmio APCA). No gênero concertante, constam a *Fantasia* para violino e orquestra (1997; composta em celebração da visita do Papa João Paulo II ao Brasil), e *Salmo 148: louvor universal* (1997), para piano e jazz band.

Em um diálogo intertextual com a forma da missa de réquiem, produziu as obras *Réquiem para a paz: sobre fragmentos do Réquiem de Mozart* (1985), para viola e piano, e o *Quarteto de cordas No 2: Réquiem sem palavras* (1989). Fazendo referência à música vocal/coral cristã, sua música de câmara inclui o *Salmo Final* (1972) para

violino e piano, os 4 *Corais* (1998) para contrabaixo e piano, além de um relevante conjunto de canções para canto e piano sobre textos bíblicos, textos e orações escritos por santos e orações da Igreja Católica Romana (HASSAN, 1996).

Encarando as distintas religiões abraâmicas de forma liberal ao ponto de considerar “judaísmo e cristianismo [...] uma coisa só” (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2002, p. 66), Almeida Prado produz a cantata *Yerushaláim: Nevé Shalom* (1993) e a *Balada B'nai B'rith* (1993) para violino e piano.

Tendo sido este compositor também pianista, é algo natural que sua religiosidade utilize o piano como veículo de sua expressão, fazendo com que muitas de suas obras para este instrumento remetam à sua fé. Assim sendo, este estudo pretende investigar elementos de religiosidade católica no repertório pianístico de Almeida Prado.

Música para Piano

Avasta produção pianística de Almeida Prado inclui desde peças curtas com propósitos didáticos até monumentais e complexos ciclos. Estas obras percorrem uma vasta gama de possibilidades técnicas, formais e estéticas. É bastante notável que sua obra pianística, assim como a sua obra em geral, é frequentemente tomada por metáforas e referências extra-musicais. Dentre os assuntos abordados, algumas recorrências incluem a Ecologia, a Astronomia e a Mística Judaico-Cristã. Como o compositor chegou a declarar: “É do pictórico que eu parto para chegar ao abstrato e esses títulos coloridos, poéticos são guias.” (ALMEIDA PRADO, *apud* MARIZ, 2005, p. 399).

O ciclo dos Momentos (1965-1983) apresenta alguns dos primeiros exemplos de sua fé aplicada à sua música para piano. Tendo sua origem em experiências religiosas do compositor, talvez por esta razão, intuitivamente esta inspiração tenha sido refletida no desenho formal de 24 dentre as 55 peças do ciclo, que sugerem

fortemente efeitos responsoriais ou antifonais. Apesar de, em sua maior parte, apresentar música abstrata, o mesmo contém, em algumas de suas peças, indicações escritas que remetem ao misticismo do compositor.

Expressões de introspecção incluem sereno (Momentos 1, 27, 31), calmo (Momento 5), com amplidão infinita (Momento 4), como uma visão (Momento 23), enquanto que expressões de exaltação são encontradas no Momento 32 (como um chamado, jubiloso) e no Momento 42 (com júbilo). Luz é indicada em expressões como luminoso (Momentos 9, 28), cintilante (Momentos 17, 37), fulgurante (Momento 13). Forças naturais são sugeridas em expressões como uma espiral de fogo (Momento 19), como uma aurora (Momento 14), solar (Momentos 6, III) e estelar (Momento 34).

Exemplo 1 - Momento 23 ("Como uma visão")

Momento 23
Como uma visão
Wie eine Vision
ALMEIDA PRADO

Rapido
ff
calmo
pp

Lento
ppp
molto lento
molto mais lento

© 1982 by
TONOS - Musikverlage, Ahastr. 9 / D 6100 Darmstadt 10344
Alle Rechte vorbehalten

Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Os Momentos 5 e 42 lembram cantos modais comumente realizados em contextos católicos. O Momento 42, subtítulo “Aleluias”, remete à tradição do “Sábado de Aleluia”, em que ocorrem manifestações como procissões e cânticos, acompanhados de sinos (SILVA, 2011, p. 28-32). O Momento 45 também contém a indicação como um sino.

Exemplo 2 - Momento 42 (“Aleluias”), cc. 1-4

Ao Ubiratan d'Ambrozio
Momento 42
(ALELUIAS)
ALMEIDA PRADO

Com júbilo $\text{♩} = 192$

ff

Ped. rit.

ff

pp

Como um eco

pp

poco Ped.

p

Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Ad laudes matutinas (1972) foi sua primeira obra pianística com referências explicitamente católicas. O seu título, em língua latina, significa a primeira oração do dia, de acordo com a liturgia monástica beneditina. Originalmente publicada pela Goering Verlag, foi posteriormente incluída na coletânea Cartilha Rítmica como um estudo para “figuras e acentos diversos com ressonâncias”.

Exemplo 3 - Ad laudes matutinas, seção A

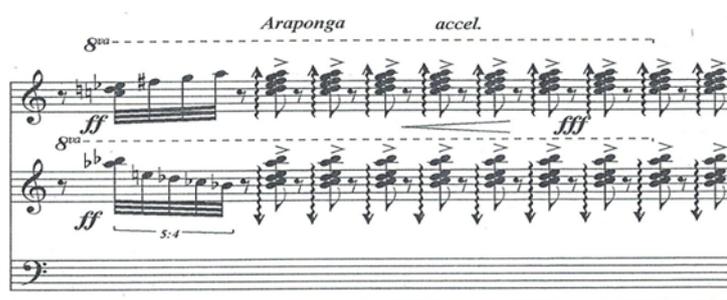


Fonte: partitura editada.

Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A utilização do conceito de obra aberta ao permitir ao intérprete três formas de ordenação de suas cinco seções, bem como a aproximação ao universo religioso sugerem a prática gregoriana da Centonização. A oralidade recitante de uma entonação é expressa através de repetição de notas e métrica livre (GANDELMAN, 1997, p. 225). Em paralelo às referências a sua oralidade, o universo católico é lembrado em dois elementos: pássaros e sinos. Ambos elementos encontram precedentes históricos em músicas associadas a religiosidade. A citação da ave brasileira araponga, nas seções D e E, lembra a proximidade estética de Almeida Prado ao seu professor Messiaen.

Exemplo 4 - Ad laudes matutinas, seção D (trecho)



Fonte: partitura editada.

Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

O ciclo Itinerário amoroso e idílico ou O livro de Helenice (1976) foi inspirado no livro do "Cântico dos Cânticos". É bastante

apropriada, para esta homenagem musical a sua esposa Helenice Audi, a inspiração no livro bíblico que mais intensamente discorre sobre o amor conjugal. Uma obra lírica em sete movimentos, com elementos cíclicos e de limitada constelação harmônica, este trabalho evoca arcaísmos como escritas responsorial e coral (GANDELMAN, 1997, p. 228).

Exemplo 5 - Itinerário amoroso e idílico, 1o movimento, cc. 1-7

— A Estação das amenidades —
(entre a primavera e o verão)

I

Transparente, contínuo, Tempo livre

ppp

ped. Fabiola de Oliveira Fernandes Pinheiro 6 5 4 9 0 1 * ped.

* ped. * ped. * ped. *

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 6 - Itinerário amoroso e idílico, 3o movimento, cc. 1-4



Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A inspiração no pictórico iria produzir, entre outras obras, o ciclo dos 16 Poesilúdios (1983-1985). A peça n. 11, Noites de Solesmes (1985), foi inspirada pelo óleo sobre tela São Bento (1985), de autoria do ex-monge beneditino Geraldo Porto, e cita fragmentos da salmodia medieval *Dixit Dominus* (Salmo 110), ambientados entre sons de badaladas de sinos. Almeida Prado alude aos sinos de Solesmes ao utilizar sextas menores sobrepostas, ou o acorde gama, definido como “ressonância imitativa do sino, pela predominância da sexta menor” (ALMEIDA PRADO, 1985). Além destas relevantes referências religiosas, sua estrutura formal, com alternância de gestos musicais, alude ao estilo responsorial ou antifonal.

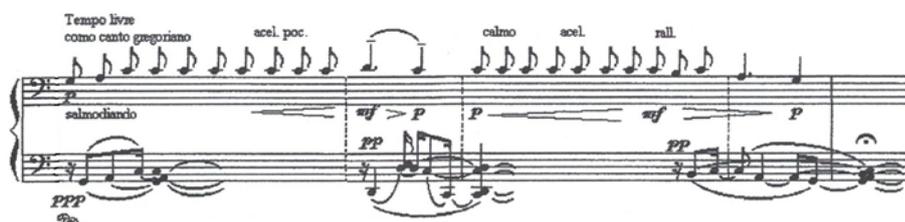
[...] o Poesilúdio n. 11 tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia. [...] Perceba que a ressonância vem escrita [c. 8-9 e 16, na voz inferior]. Na última linha [c. 22- 26], deixe o pedal. (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2002, p. 83).

Exemplo 7 - Poesilúdio n. 11, cc. 1-5 (textura de “sinos”)



Fonte: partitura digitalizada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 8 - Poesilúdio n. 11, cc. 8-9 (textura de canto gregoriano)



Fonte: partitura digitalizada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Explorando as formas de larga escala, são constatados elementos de religiosidade católica em quatro de suas sonatas para piano, todas compostas durante a década de 1980.

Na eclética Sonata No 4 (1984), o 3º movimento, “Interlúdio (Choral)”, traz a inscrição “Jesus, em tuas mãos finalmente encontro a paz”, e é dedicado “a Ele”. O *cantus firmus* original deste coral provém do Livro do Ano Litúrgico católico. Almeida Prado concebe este movimento no espírito dos prelúdios-corais de Bach-Busoni, e o mesmo é posteriormente incluído na coletânea Corais para o Ano Litúrgico (1984-1999).

Exemplo 9 - Sonata n. 4, 3o movimento, cc. 1-3



Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A Sonata No 6, “Romanceiro de São João da Cruz” (1984-1985), foi inspirada no poema “O Cântico Espiritual” do citado carmelita espanhol, descrevendo sua estada na prisão em Toledo. O poema, por sua vez, foi baseado no “Cântico dos Cânticos” (CORVISIER, 2000, p. 109-125). Uma obra cíclica, em 9 movimentos, esta sonata apresenta dois temas contrastantes: o tema da alma e o tema da noite. Os temas são continuamente trabalhados ao longo da obra, apresentando na seção central, “Diálogo da alma enamorada da noite” (movimento IV) o que seria equivalente a uma seção de desenvolvimento da forma sonata tradicional (BARANCOSKI, 2000, p. 201-202).

Exemplo 10 - Sonata n. 6, cc. 12-13 (tema da alma)

2

II - DISCURSO DA ALMA

Súbito, fulgurante ♩ = 126

ff

M.E.

Com élan, envolvente

ff

Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo

Exemplo 11 - Sonata n. 6, cc. 41-42 (tema da noite)

6

III - DISCURSO DA NOITE

Obscuro, quente, abafado ♩ = 100

p

húmido

envolvente

PPP

8th

Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A Sonata No 7 (1989) foi inspirada no Salmo 19, que aparece citado na própria partitura. Em um movimento e subtítulo "Sonata-Fantasia", denota forte caráter improvisatório, "imitando preces e manifestações dramáticas de louvor" (BARANCOSKI, 2000, p. 203). Sua forma, como o próprio compositor afirma, é baseada numa estrutura salmodista, em que uma linha recitante, como as orações do canto gregoriano, serve como refrão entre as seções (CORVISIER, 2000, p. 125-133). Com um forte sentido místico, a sonoridade desta obra sugere influências de sonoridades orientais (BARANCOSKI, 2000, p. 203).

Exemplo 12 - Sonata n. 7, c. 74

With mysterious and continuous feelings, like a prayer

They display knowledge

free time

(improvising freely prayer-like)

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A Sonata No 8 (1989), intitulada “Sonata Breve”, foi originalmente concebida como uma sonatina devido a sua concisão e economia de elementos musicais. O 2º movimento, intitulado “Vespers”, foi inspirado no 13º verso do Salmo 65. O 3º movimento, intitulado “Noturnal”, foi inspirado por um poema de Thomas Merton (1915- 1968), cujo trecho é reproduzido na partitura. O 4º e último movimento, um rondó intitulado “Auroral”, toma sua inspiração no 8º verso do Salmo 57 (CORVISIER, 2000, p. 134-146).

Exemplo 13 - Sonata n. 8, 2o movimento, cc. 1-5

Vesperal (Scherzo)

II

... e os vales se enchem de Trigo / há há júbilo e cantos de alegria

(Salmo 67, 14)

Vivo [♩ = 208]

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 14 - Sonata n. 8, 3o movimento, cc. 1-8

Adágio [♩ = 48]

Nocturna III

The night flowering cactus opens only once, and then in the darkness of night.
(Thomas Merton, *A Pictorial Progress* by James Forest)

- Tema -



Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 15 - Sonata n. 8, 4o movimento, cc. 1-4

(Rondó)

Aurora IV

*Desperta-te o mundo inteiro:
desperta, harpa e cítara!
Quero acordar a Aurora!*
(Salmo 68, 9)

Introdução

[♩ = 84]

(as clarins da Aurora)



Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

O final da década de 1980 e início de 1990 testemunham a criação de algumas importantes obras pianísticas inspiradas em

experiências pessoais. Após uma estadia em Medjugorje (antiga Iugoslávia, atual Bósnia e Herzegovina), Almeida Prado produziu os ciclos *Pelerinage* (1987), *Le Rosaire de Medjugorgje* (1987) e *Três Profecias em Forma de Estudos* (1988).

Eu nunca deixei de acreditar em Deus, mas em Medjugorje eu senti a presença Dele com muita força. Eu passei doze dias lá e tive experiências maravilhosas. Foi um banho de misticismo. (ALMEIDA PRADO *apud* HASSAN, 1996, p. 20).

Uma das obras mais importantes de Almeida Prado, e certamente seu *magnum opus* religioso-pianístico, *Le Rosaire de Medjugorje* foi motivado pelas aparições de Nossa Senhora. Obra programática narrando a vida de Jesus Cristo através da oração do Rosário, inicialmente constava de três partes, “*Mystères joyeux*”, “*Mystères douloureux*” e “*Mystères glorieux*”, todas compostas em 1987. Posteriormente, consonante com a adição de mais um mistério à esta oração, através da Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*, o compositor acrescentou os “*Mistérios Luminosos*” em 2005.

[...] Porque quando fui para a Europa, ano passado [1987], que fui para ficar um longo tempo. Mas fui parar em Medjugorje e tive que voltar para dar início a todo este movimento, as imagens que eu trouxe [...] e daí que precisava estar aqui. [...] Aí começou todo o trabalho, eu senti necessidade de confessar, de procurar soltar e as coisas que foram dando certo até que durante uma aparição senti a presença de Maria chegando perto de mim e eu estava no céu - me veio uma certeza que Deus me ama, como eu sou, e que Deus não é um tirano, que o céu é uma jubilação, não dá para entender, foram minutos que para mim pareceram anos. E naquele minuto eu tudo entendi, eu tudo perdoei. E fiquei tão perturbado que comecei a trabalhar este dom e então comecei a rezar. Ia para a colina e ficava quatro horas em oração, ia para o quarto rezar, ia andar.

[...] Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão, aquela neve e comecei a escrever o Rosário de Medjugorje e fiquei esperando a Missa de São Nicolau, a estréia da minha Missa. (ALMEIDA PRADO *apud* VASCONCELOS, 2007).

Obra cíclica, seus constantes temas de Maria e de Jesus incitam um paralelo com os *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen. Não obstante esta comparação com o mestre francês, *Le Rosaire de Medjugorje* emprega um idiomatismo próprio, notadamente no que concerne ao transtonalismo. Apesar de ser baseada em uma série dodecafônica (a “série de Medjugorje”, como Almeida Prado define), a obra não adere à prática serial estrita, pois as notas são utilizadas em ordem inteiramente livre. Além disso, alguns centros tonais específicos fazem referência a passagens e temas principais com relevância religiosa: a tonalidade de Mi bemol Maior representa luz; a tonalidade de Mi Maior, a alegria; a tríade de Fá Maior, a Santíssima Trindade, a Eternidade e a Bem-aventurança (CORVISIER, 2000, p. 34-36).

Exemplo 16 - *Rosaire de Medjugorje, Mystères Joyeux, Mystère I*, cc. 4-6

L'Ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée,



Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 17 - Rosaise de Medjugorje, Mystères Joyeux, Mystère III, cc. 1-3

MYSTÈRE III NOËL 12

(♩ = 72)
Calme, Avec limpidité, clairté, simplicité

Marie, José et Jésus...

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 18 - Rosaire de Medjugorje, Mystères Joyeux, Mystère V, cc. 9-12

Jésus, humble de cœur, Tame à jeun humilié
Simple, plein de compassion

pp

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Da mesma época consta o tríptico Três Profecias em forma de Estudos (1988). Cada estudo é inspirado por uma passagem do Antigo Testamento, respectivamente Zacarias, Baruch e Isaías. Como estudos, cada peça explora algum aspecto composicional e/ou pianístico, como assim é de praxe para o gênero: ressonâncias, ritmos e texturas. O misticismo religioso é expresso principalmente por meio de atmosferas e ambientações.

Passaram-se alguns anos, não tantos, quando José Eduardo Martins me pediu um Estudo, para a série que ele estava encomendando para vários compositores [...] Eu havia recém chegado de Mediugórie. Estando lá conheci uma vidente chamada Vicka que me disse que o acontecimento de Mediugórie, e outros acontecimentos, estavam previstos em uma profecia da Bíblia, porque Mediugórie está localizado entre duas montanhas. Nesta Profecia consta que destas montanhas saíram carros que são os profetas, as profecias, foi quando eu resolvi fazer um Tríptico de Estudos, onde o primeiro tem por base ressonâncias do princípio das Cartas Celestes. (ALMEIDA PRADO *apud* YANSEN, 2005, p. 40-41).

Formalmente, os dois primeiros estudos são multiseccionais. Enquanto a Profecia n. 1 é marcada pelo contínuo uso de elementos espectralistas, a Profecia n. 2 dá destaque a um refrão de acordes baseado no modo 3 dos Modos de Transposição Limitada de Messiaen, em Dó, em aceleração métrica (progredindo desde 5/2, a 5/4, 5/8 até 5/16), marcados como sinos pelo compositor.

Exemplo 19 - Profecia n. 1, cc. 82-86

Levantando de novo os olhos, olhei e vi
quatro carros que saíram dentro duas Montanhas
estas eram montanhas de bronze.
(Zacarias 6, 1)

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Exemplo 20 - Profecia n. 2, cc. 1-7

lou jubilante
dinamisismo [♩=112] (estudo rítmico)

Almeida Prado
02/10/28

(A) *f* Sonoro, como sinos, solar!

f ped.

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Já a Profecia n. 3, um tema com três variações, pelo seu caráter plácido (sugerido desde a indicação Daruj nam mir! - Dai-nos a paz!, em língua croata), seu centro tonal em Mi, e uso de variações texturais, sugere o movimento final da Sonata op 109 (1820) de Beethoven, compositor admirado e citado por Almeida Prado.

Exemplo 21 - Profecia n. 3, cc. 1-11 (tema)

Daruj nam MIR! [♩ = 63] - Tema - Almeida Prado

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A opção por agrupar três estudos levanta a hipótese de um “simbolismo numerológico”, haja vista a relevância do número três na teologia cristã, representando principalmente a Santíssima Trindade. Um arco macro-formal conduz do equilíbrio instável da primeira peça, a intrigante Profecia n. 1, da intensa instabilidade da segunda, a enérgica Profecia n. 2 (a mais dissonante do grupo), a uma resolução da sonoridade global do tríptico na terceira peça, a transparente e contemplativa Profecia n. 3.

Os Nove Louvores Sonoros (1988) foram concebidos após uma experiência pessoal em uma comunidade carismática católica (GANDELMAN, 1997, p. 247-250). A inspiração vem de trechos bíblicos (livros dos Salmos, Oseias e Lucas), orações católicas (“Ladainha do coração casto e humilde de Jesus” e “Ladainha do

Sagrado Coração de Jesus”) e palavras atribuídas a Nossa Senhora em suas aparições.

No Louvor n. 1, percebe-se que eu parto de uma melodia quase gregoriana, eu expando essa melodia. Na verdade, expando a melodia em altura. Com isso, crio uma zona de timbre completamente weberiana de música serial no tonal. No começo há uma grande linha gregoriana expandida. Depois aparece o modo oriental, não que eu possa dizer de tal região da Síria ou de tal região copta, mas uma coisa intuitiva de quando eu estive em Jerusalém e das coisas que eu já ouvi. Capto e transformo em minha música. Então eu criei um modo, porque eu sei que na música oriental há muito disso. (ALMEIDA PRADO *apud* BANNWART, 2005, p. 126-127).

Exemplo 22 - Louvor Sonoro n. 1, cc. 1-11

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

O Louvor Sonoro n. 3 não tem compasso, é livre, deve-se tomar a pulsação que está no metrônomo como base, pois é muito elástico. [...] Esse gesto é como se fosse um personagem, ou Isabel, ou Maria, no caso é Isabel que acolhe Maria. Maria é o pianíssimo, a delicadeza, uma mãe jovem, menina, e outra a mãe velha, grávida. Sempre um diálogo com A e B, o A volta um pouco variado, o B é Maria, também variando, e o tempo todo esse diálogo. Na segunda vez em que aparece o B, ele é muito mais desenvolvido. Na verdade é o Magnificat, é como se Maria estivesse cantando o Magnificat. Isabel interrompe com alguma exclamação, e Maria continua, e acaba Isabel dando uma espécie de grito de alegria, um aleluia de que a mãe de Jesus estava lá. É um contínuo diálogo de A e B, sendo que o B é o espírito do Magnificat sem texto. (ALMEIDA PRADO *apud* BANNWART, 2005, p. 128).

Exemplo 23 - Louvor Sonoro n. 3, início

The image shows a handwritten musical score for the beginning of 'Louvor Sonoro n. 3'. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'Com elan' and '[♩ = 126]', with a tempo change to 'Calmo' and '[♩ = 108]'. The second system is marked 'com elan [♩ = 126]'. The third system is marked 'Calmo [♩ = 108]'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as p, f, and pp.

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

No Louvor n. 5 “São Miguel perfeito adorador do Verbo”, há uma introdução de quatro compassos. Um motivo de flecha, e depois um repouso fortíssimo no grave. É a armadura do Arcanjo Miguel, a lança, a flecha, a espada dele. É o guardião, quem é como Deus, aquele que defende-nos do mal. Quando entra o coral figurado pianíssimo, é uma alusão bem variada da ciranda Senhora Dona Sancha, que é Nossa Senhora que está sempre com os anjos. Então é um lado onírico, infantil, dos anjos. Não que São Miguel seja uma figura infantil, mas ao mesmo tempo que se tem a figura do mal, de Satanás, tem-se em São Miguel Arcanjo a figura de um anjo de luz. Coloquei a Senhora Dona Sancha, onde os anjos são esses que rodeiam de noite e de dia. [...] O texto não é para ser lido, mas o pianista o reza, se o quiser, enquanto ressoa, ele está rezando para São Miguel. Deixa o pedal em aberto. [...] (ALMEIDA PRADO, *apud* BANNWART, 2005, p. 128-129).

Exemplo 24 - Louvor Sonoro n. 5, cc. 1-7

Como um clarão

Rápido

[♩ = 120]

[♩ = 56]

pp

ff

ped.

Fonte: manuscrito do compositor.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Um outro significativo conjunto de obras é o decorrente de sua estadia em Israel, por ocasião de seu trabalho como professor

visitante na Academia Rubin em Jerusalém (1989-1990). Nessa época, “uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo – judaísmo e cristianismo são uma coisa só” (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2002, p. 66).

Esse período em Jerusalém foi um momento místico muito importante para mim em que eu redescobri o Evangelho nos lugares por onde Jesus andou. Por circunstâncias históricas, os lugares estão intactos, então você vê um pastor no campo em Jerusalém que tem a mesma roupa que usava o pastor do tempo de Jesus. Sentido isso tudo, eu anotava os temas e fiz um trabalho bem oriental, bem Médio Oriente, nada brasileiro. (ALMEIDA PRADO, 1999).

Almeida Prado sentiu, “sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro” (ALMEIDA PRADO, *apud* MOREIRA, 2002, p. 66). Sentiu-se impelido a musicar narrativas de suas caminhadas em lugares sagrados da Terra Santa. Nasceram desta experiência as obras *Três Mosaicos Sonoros* (1989), *Três Croquis de Israel* (1989), *Quinze Flashes de Jerusalém* (1989) e a *Balada No. 2, “Shirá Israel”* (1990).

A forma de tema com variações assume neste compositor, muitas vezes, uma ideia de movimento, transitoriedade e/ou transformação. Em sua música para piano, um dos exemplos mais contundentes seria a quinta composição, “Via Sacra”, uma passacalha, bastante cromática, do ciclo *Flashes de Jerusalém* (1989) – nada mais emblemático deste conceito, para os cristãos, que este marcante episódio na Paixão de Jesus Cristo.

Exemplo 25 - Flash n. 5, cc. 1-3

FLASH N.º 5
VIA DOLOROSA

I - JESUS É CONDENADO À MORTE
Lento, intensamente comovido (♩ =)



II - JESUS RECEBE A CRUZ

III - JESUS CAI PELA PRIMEIRA VEZ

IV - JESUS ENCONTRA SUA MÃE

Fonte: partitura editada.

Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

O Antigo Testamento iria inspirar, entre outras obras, O Profeta Daniel (1995) e Louvor universal: dos rios e dos mares: Salmo 148 (1997). Esta última integra a obra Salmo 148 - Louvor Universal para piano e jazz band, e pode ser tocada separadamente.

O Novo Testamento iria inspirar a obra Das parábolas do reino: díptico evangélico (2001) bem como duas tocatas: a Tocata da Alegria (1996) e a Tocata da Epifania (2002). A primeira possui como epígrafe um versículo do Evangelho de São João e cita na seção central o primeiro verso do cantochão Hymne: Auctor beate seaculi, em honra ao Sagrado Coração de Jesus. A segunda possui como epígrafe um trecho do Evangelho de São Mateus.

Exemplo 26 - Toccata da Alegria, seção central (início)

B Tempo elástico, quase livre ♩. - 132

pp *pp* *pp* *pp*

p (*Sub.*) *p* *p* *p*

Auc - tor

be - a - te sae - cu -

pp

li.

Fonte: partitura digitalizada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

A alusão a práticas vocais sacras é frequente em repertórios instrumentais que referenciam a religiosidade, haja vista o repertório musical associado à igreja, notadamente a tradição monódica e a tradição coral (GANDELMAN & COHEN, 2006). Almeida Prado produziu, para piano, várias pequenas peças com texturas corais, como os Corais para o Ano Litúrgico (1984-1999) e alguns exercícios da Cartilha Rítmica (II. 28, II.29, II.30, II.31, II.32, II.33, II.34, II.35, IV.9, IV.10).

Exemplo 27 - Cartilha Rítmica, exercício I. 32

Diálogo entre um tempo fixo ou medido
e um tempo livre (recitativo) a 4 vezes
*Sab akhul meneh-culkhun: hono denitau fachro dil**

Tempo medido (fixo), $\text{♩} = 126$

I.32 *f* *sonoro*

Tempo livre *ppp* Tempo medido (fixo), $\text{♩} = 126$ *p* *cresc.*

Tempo livre *f* *ppp*

Tempo medido (fixo), $\text{♩} = 126$ *p* *f* *p*

Corvisier, fev/1992

* "Tomei e comi disto todos vós: isto é o meu corpo" (tradução livre do hebraico).

Fonte: partitura editada.
Descrição da imagem: figura utilizada como exemplo.

Considerações finais

Ao longo de sua carreira artística, Almeida Prado se ocupa de várias temáticas extra-musicais, muitas vezes constituindo quase “fases” composicionais, como a astronômica, a ecológica, a afro-brasileira, entre outras. Apesar dessa pluralidade de interesses, a religiosidade católica está sempre presente, transversalmente, em importantes obras, refletindo a convicção pessoal do compositor, muitas vezes de forma quase autobiográfica.

Constata-se que as referências à religiosidade cristã/católica são realizadas através de elementos extra-musicais, cujas principais fontes seriam textos bíblicos e teológicos, orações, contextos, personagens, lugares, fatos e acontecimentos associados à religião, ou elementos característicos da música sacra, como escritas em recitativos ou coral.

A música para piano de Almeida Prado, pela sua prolífica quantidade e principalmente pelo seu valor artístico, merece um lugar especial na vida musical contemporânea. Espera-se que esta investigação possa contribuir para o aprofundamento e consolidação de pesquisas sobre a obra de Almeida Prado, enfocando um aspecto significativo na sua trajetória pessoal e profissional. Espera-se, também, que intérpretes se sintam mais motivados a conhecerem as obras citadas neste artigo e também incentivamos a incluí-las em seus programas de recitais.

Referências

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. **Cartas Celestes:** uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese (Doutorado em Artes). Campinas: UNICAMP, 1985. 577 p.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Existe uma Música Eclética? **Encontros/Desencontros:** Encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: UNIRIO/FUNARTE, 1996. 131 p.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. de. Palestra. **Série Trajetórias, Academia Brasileira de Música.** Rio de Janeiro, 10 de junho de 1999. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/html/trajetorias/Almeida%20Prado.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2015.

BANNWART, José Francisco. **A temática místico-religiosa nos Nove Louvores Sonoros para piano de Almeida Prado.** Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: USP, 2005. 134 p.

BARANCOSKI, Ingrid. Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado. I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical. **Anais**. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 199-216.

CORVISIER, Fernando Crespo. **The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style**. Tese (Doctor of Musical Arts). Houston: University of Houston, 2000. 174 p.

COSTA, Régis Gomide. **Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais**. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: UFRGS, 1998. 220 p.

DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. **Almeida Prado: Musicografia**. Coleção Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, s/d. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Almeida_.pdf. Acesso em: 01 out. 2016.

GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997. 336 p.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. A Cartilha Rítmica para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. XV Congresso da ANPPOM. **Anais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 1491-1499.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. Tempo fixo e tempo livre na Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado. XVI Congresso da ANPPOM. **Anais**. Brasília: UnB, 2006, p. 719-724.

GUBERNIKOFF, Carole. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. **Revista Música**, v. 9/10. São Paulo: USP, 1998-1999, p. 183-209.

GUIGUE, Didier. Aspectos 'espectralistas' no pianismo de Almeida Prado. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XIII, 2010. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/09_guigue/espectralismo_almeidaprado.htm. Acesso em: 20 jan. 2022.

GUIGUE, Didier. Les compositions pour piano d'Almeida Prado. Quelques éléments techniques. **Journée d'Études "Le piano brésilien - composition, interprétation, pédagogie"**, v. 40. Paris: Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2009, p. 93-102.

GUIGUE, Didier; PINHEIRO, Fabiola. Estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado. **Debates**, No. 6. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002, p. 61-88.

HARTMANN, Ernesto Frederico. A Sonata n. 10 para piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema As Rosas de Rainer Rilke. **Musica Hodie**, v. 13, n. 1. Goiânia: UFG, 2013, p. 175-191.

HARTMANN, Ernesto Frederico. A temporalidade nos Poesilúdios para piano n. 11 e 16 de Almeida Prado. **Ouvir ou Ver**, v. 6, n. 2. Uberlândia: UFU, jul.-dez. 2010, p. 320-335.

HASSAN, Monica Farid. **A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: UNICAMP, 1996. 340 p.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550 p.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado**: análise musical. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: UNICAMP, 2002. 402 p.

PASTICCI, Susanna. Musique Religieuse et Spiritualité. In: NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle**. Vol 1: Musiques du XX^e siècle. Arles: Actes Sud, 2003, p. 323-347.

SILVA, Dario Rodrigues. **Aspectos interpretativos no caderno VII de Momentos para piano de Almeida Prado**. Monografia (Iniciação Científica). Ribeirão Preto: USP, 2011. 43 p.

TAFFARELLO, Tadeu M. **O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado**: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. Tese (Doutorado em Música). Campinas: UNICAMP: 2010. 326 p.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. A religiosidade em Almeida Prado. **Musa Rara**, 25/03/2012. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/a-religiosidade-em-almeida-prado>. Acesso em: 1 out. 2016.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Almeida Prado - música acima das referências. **Cronopios**, 17/06/2007. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>. Acesso em: 01 jul. 2015.

YANSEN, Carlos Alberto S. **Almeida Prado**: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: UNICAMP, 2005. 401 p.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.