



Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo

Régis Duprat*

Homenagear José Antônio Resende de Almeida Prado (1943) é tarefa inocente, mas digna. Especialmente se deixarmos falar o próprio compositor através dos comentaristas de sua obra monumental, das inúmeras entrevistas que concedeu no decorrer dos anos e dos incontáveis estudos acadêmicos que sua obra suscitou. É o que nos propomos neste espaço limitado.

Desde os sete anos estuda piano com a irmã, e depois com Lourdes Jopper, professora do instrumento em Santos, litoral de São Paulo, onde nasceu; com ela, pratica Czerny, Diabelli, Bach etc.; e logo com Dinorá de Carvalho (1895-1980) tornou-se “um pianista de recitais”. Camargo Guarnieri (1907-1993) o ouviu e dele gostou; com ele e com Osvaldo Lacerda iniciou-se aos 14 anos, como diz, “do zero”: harmonia, contraponto e composição; “o estudo do folclore em variações, fugas e invenções” para absorver o “inconsciente nacionalista” segundo a estética de Mário de Andrade. Aos 19 anos já se assenhoreara das variações, das fugas, invenções e ponteios; foi quando conheceu Gilberto Mendes (1922), também de Santos, que lhe desvelou “um outro lado”: as obras de Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Pousseur. Intensificando seu contato com Gilberto Mendes, fez as primeiras experiências politonais e dodecafônicas. São de 1964 suas *Variações para piano e orquestra*, que executou em concerto com a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo dirigida por Guarnieri; com que mereceu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Sempre inspirado por suas conversas com Gilberto Mendes, intensificadas até 1969, dissecou a série dodecafônica e as técnicas para contrariá-la.... Foi quando ganhou o 1º prêmio do Festival da Guanabara, com a cantata *Pequenos funerais cantantes*, para coro e orquestra (1969), com texto de Hilda Hilst; isso lhe permitiu estudar em Paris, com Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992).

*Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.



Foi o musicólogo Luis Heitor (1905-1992) quem o aproximou de Messiaen. Nádía, ao saber que Almeida Prado estudaria com Messiaen no Conservatório lhe disse numa citação bíblica: “Não se pode servir a dois senhores”. Ele respondeu: “pode sim, se ambos são gênios”. De 1969 a 1973 reviu harmonia e contraponto com Nadia Boulanger e esmiuçou com Messiaen as análises de obras deste, de Stockhausen, Ligeti, Xenakis e de outros.

De volta ao Brasil, em 1974, dirigiu e reorganizou durante um ano a estrutura e o ensino no Conservatório Musical de Cubatão e foi convidado a lecionar na Unicamp. Datam de então suas experiências “transtonais”, misturando elementos tonais e seriais que utilizou nas suas primeiras *Cartas Celestes* (1974) que Vasco Mariz (p. 394) aponta como ponto de partida para o transtonalismo na obra de Almeida Prado. Segundo o próprio compositor, essas experiências tiveram o mérito de esgotar o “material atonal”, levando-o à introdução de elementos e formas tonais, o que foi bem recebido pela crítica e pelo público. Rotulado de compositor “transtonal”, Almeida Prado fez das *Cartas celestes* objeto do seu doutorado na Unicamp. Ele retomará essa série, a de número 7, com renovada postura, em 1998; então, para dois pianos e Banda Sinfônica (Mariz, 2000, p. 404).

Almeida Prado afirma que em 1982 já abandonava o transtonal por um estilo pós-moderno que “revisitava texturas e mecanismos de colagem do repertório do passado”. Essa nova fase culmina na *Missa de São Nicolau*, de 1986, que o compositor tem como sua obra predileta, “a mais profunda e mais eloquente” (Mariz, 2000, p. 403). Resulta de uma revisão conceitual das tendências então dominantes, “como a Nova Consonância, o Minimalismo e a histeria da variação contínua, de Boulez e Stockhausen que se usa apenas quando é preciso”. Disso resultou uma total liberdade e desapego, como diz: aos 61 anos ele podia, parafraseando Messiaen, “faire de folie”.

O estilo, para Almeida Prado, é uma constância de repetições da maneira do compositor. Essa maneira própria tem que ser encontrada, mas cada compositor não pode copiar a si mesmo. Por isso, diz ele, parou na 14ª Carta Celeste, quando programara 18... Quanto à música popular da herança de Chiquinha Gonzaga, Nazareth e Noel, “pode figurar entre o grande repertório erudito nas grandes salas de concerto. Entretanto, tecnicamente a música popular é sempre muito simples: canções estróficas ou em forma ternária. A própria Bossa Nova não inovou muito com relação ao que já fazia Gershwin”.

Para que compor? Compor, nos diz Almeida Prado, era, em 1952, uma “necessidade visceral”. Assim, não podia questionar sem alimentar crises sobre a razão de compor. Hoje, após ter composto mais de 400 obras pode dar-se ao luxo de ter crises; e isso é bom; mas agora se contenta com que seus alunos componham, enquanto vai divulgando o que fez em vez de compor mais. E ensinar a compor é apenas dar subsídios técnicos para quem já possui disposição para criar. Quando Almeida



Prado começou, era o tempo de Villa e Guarnieri e não havia possibilidade de nada de novo além de Gilberto Mendes. A geração de Almeida Prado já podia ser mais eclética com a síntese do nacionalismo com o serialismo e outras tendências. Já a geração atual, é totalmente livre de amarras estéticas (Bitondi, 2004).

Almeida Prado considera sua estética como a da cor e da forma; que pensa timbres, cores, ataques, ressonâncias. Para ele a forma está subordinada a esses fatores. Poesilúdio, por exemplo, lembra que o compositor precisa de uma técnica abismal para captar e reproduzir o desafinado dos cantos religiosos ou das procissões; o que é altamente vanguardístico. Da mesma forma o anasalado da tradição folclórica, a desafinação melismática das vozes não impostadas. É preciso “sujar” a escrita musical para se obter os efeitos. Tudo isso é timbre; e *Poesilúdios* é uma diversão permanente de timbres. Sem essas explorações extramusicais a música seria uma coisa morta (Moreira, 2002).

A formulação do princípio das quatro fases estéticas de desenvolvimento da sua trajetória composicional, e por este musicólogo corroborada, constitui-se do seguinte: a 1ª fase foi nacionalista e vigeu até 1963; suas “Variações para piano e orquestra”, de 1964 podem considerar-se expressão maior desse período. A 2ª fase se inicia no diálogo com o compositor Gilberto Mendes, animador dos Festivais de Santos, do Grupo Música Nova. Nosso autor a denomina como fase pós-tonal e teria perdurado até 1973, início da experiência francesa. Dessa fase são várias obras premiadas: os *Funerais cantantes*, para solistas, coro e orquestra (1969), a *Sinfonia nº 1* (1970). A obra para piano solo *Ilhas* (1973) é corolário de seu trabalho em Paris. Segundo Vasco Mariz (2000, p. 394), *Ilhas* contém “modulações rítmicas por aceleração ou retardamento, como [...] ondas que não querem morrer na praia e voltam com o refluxo”.

Almeida Prado definia a 3ª fase como de síntese. A riqueza e a variedade da produção também definem essa fase, com cerca de 30 trabalhos. Nessa síntese pessoal, diz Gandelman (2006, p. 18), ele “explora o tonalismo livre, a variedade de timbres, a espacialização das alturas [...] intensidades, trêmulos e clusters, texturas densas e mistas [...] ressonâncias” e combina “modalismo, tonalismo e atonalismo” o que faz dele “um compositor pictórico”. De 1973 datam os “Seis momentos – III caderno”, também para piano; *O Livro sonoro*, para quarteto de cordas; o *Magnificat*, para coro a capela (1973); a *Carta de Jerusalém – Visão Musical*, para voz e percussão; *Thérèse ou O amor de Deus*, oratório em três partes (1975); e a *Abertura São Paulo*, 1981.

A 4ª fase Almeida Prado denominava pós-moderna, vigente desde 1983. A riqueza e variedade se avolumam em vez de arrefecer. Mariz (2000, p. 402) destaca, entre 1981 e 1992, 45 peças para piano solo; uma produção abundante e qualificadíssima. A expressão de Mariz, e este o confirma, se aplica ao conjunto das obras da 4ª fase



Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo – Duprat, R.

de Almeida Prado assim como ao conjunto de toda a sua produção musical. O Brasil e os brasileiros não irão jamais esquecê-lo.

São Paulo, dezembro de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis, Ana Cláudia. “O timbre em *Ilhas* e *Savanas* de Almeida Prado. Uma contribuição às práticas interpretativas”. 177f. Dissertação. (Mestrado em Música). UniRio: Rio de Janeiro, 1997.

Bitondi, Matheus G. “Um mestre da música contemporânea no Brasil”. Entrevista. 2004. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>.

Gandelman, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Gandelman, Salomea e Cohen, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

Marcondes, Marcos. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1998.

Mariz, Vasco. *História da Música Brasileira*. 5ª ed., cap. 21, p. 389-405. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Moreira, Adriana L. C. “A poética nos 16 *Poesilúdios* de Almeida Prado: análise musical”. 411 f. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas, 2002.

Rocha, Júnia Canton. “Decisões técnico-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de *Poesilúdios* para piano de Almeida Prado”. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2004.

Sant’Ana, Edson Hansen. “Expressividade intervalar nos *Poesilúdios* de Almeida Prado”. 363 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília: Brasília, 2009.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Cláudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo. Autor de 18 livros, de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.