



A *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom* de Almeida Prado: aspectos das articulações entre texto e música

Thiago de Freitas Ferreira Costa 
Universidade Federal de Uberlândia
(UFU)
thiago.freitas.costa@ufu.br

Oiliam José Lanna 
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG)
oiliamlanna@musica.ufmg.br

ARTIGO
Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: ["CC by 4.0"](#)

Enviado: 17.11.2024
Aceito: 10.12.2024x
Publicado: 30.12.2024
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14791091>

RESUMO: O presente artigo traz uma abordagem analítica da *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom* de Almeida Prado, dando especial relevo às articulações entre o texto e a música. Nesse sentido, são examinados diversos elementos da linguagem composicional tais como timbres, harmonias, texturas, ritmo e métrica, demonstrando a integração entre referências a textos bíblicos e técnicas contemporâneas em uma obra que transita entre as fases pós-moderna e de síntese do compositor. Considerando a relevância da Cantata para a compreensão da poética de Almeida Prado e a escassez de estudos sobre sua produção sinfônico-religiosa, o texto busca contribuir para a compreensão, no cenário musical brasileiro, de sua obra extensa e multifacetada.

PALAVRAS-CHAVE: *Cantata Yerushalaim Nevé Shalom*. Almeida Prado. Salmos. Música Sacra. Música Brasileira. Análise Musical.

The *Cantata Yerushalaim Nevé Shalom* by Almeida Prado: Aspects of the Interplay Between Text and Music

ABSTRACT: This article presents an analytical approach to Almeida Prado's *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, with a special focus on the interplay between text and music. It examines various elements of the compositional language, such as timbre, harmony, texture, rhythm, and meter, showcasing the integration of biblical texts with contemporary techniques in a work that transitions between the composer's postmodern and synthesis phases. Considering the cantata's importance for understanding Almeida Prado's poetics and the scarcity of studies on his symphonic-religious output, this text aims to contribute to a broader understanding of his extensive and multifaceted work within the Brazilian musical landscape.

KEYWORDS: *Cantata Yerushalaim Nevé Shalom*. Almeida Prado. Psalms. Sacred Music. Brazilian Music. Music Analysis.



1. Almeida Prado: o compositor e sua relação com o místico-religioso

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) tem uma posição estabelecida e importante na música brasileira contemporânea. A qualidade e a extensão de sua obra, fruto de uma produção contínua, alinham-se à criatividade e diversidade de linguagens compostionais e contribuem para tornar tão significativos a obra e seu criador. Almeida Prado lida com gêneros diversos, por meio de formações distintas. O folclore, a ecologia, os lugares geográficos e muitos outros assuntos comuns são abordados em sua obra. A religiosidade do compositor está bastante presente em várias expressões estéticas. Além de ser um excelente pianista, suas obras para piano mostram seu conhecimento excepcional dos recursos do instrumento e sempre surpreendem com novas soluções. Essas obras têm sido aclamadas pela crítica musical e estão no repertório de grandes intérpretes brasileiros e estrangeiros.

A obra extensa e multifacetada, elaborada ao longo de uma rica trajetória composicional, pode ser dividida em fases caracterizadas e nomeadas pelo próprio compositor. Em entrevista a Hideraldo Grosso (s.d.), Almeida Prado recomendou uma divisão em sete fases distintas: fase infantil (1952-1959), com composições desenvolvidas a partir da imitação de repertório estudado em aulas de piano; fase nacionalista (1960-1965), período de estudos com Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, marcada pelo pensamento de Mario de Andrade transmitido por seus professores; fase autodidata (1965-1969) com orientação informal do compositor Gilberto Mendes (1922-2016) e caracterizada pela experimentação do atonalismo livre; fase universalista europeia (1969-1973), período em que o compositor foi aluno de Olivier Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger (1887-1979) desenvolvendo seu aprendizado rítmico, harmônico e timbrístico; fase ecológico-astronômica (1973-1983), que é o período de desenvolvimento de técnicas de ressonância e estabelecimento da linguagem transtonal com fortes influências da fauna e flora brasileiras, bem como conceitos de astronomia; a sexta fase, pós-moderna (1983-1993), período de ecletismo do compositor, em que ele retoma elementos do passado e os adapta à sua própria linguagem compostional; e sua última fase, síntese (1994-2010), além de incorporar todos os elementos aprendidos durante sua carreira, foi caracterizado pelo emprego livre de elementos tonais em busca da simplicidade (COSTA, 2011: 41).

Embora possua diferentes fases composicionais, utilizando-se de diversas influências, técnicas e temáticas diferentes, um fator constante na vida e obra de Almeida Prado é o seu forte sentimento místico e religioso (HASSAN, 1996: 21). Para Hassan, a seleção de textos religiosos, cujo conteúdo emocional possui grande relevância, evidencia a intenção do compositor de transmitir ideias musicais que destaquem tais emoções, com as quais se identifica profundamente em razão de sua vivência religiosa (HASSAN, 1996: 20). O compositor acreditava que a música era uma linguagem subjetiva e abstrata e que, na tentativa de alegorizar, ele buscava uma emoção que pudesse levar as pessoas a uma conexão com Deus.

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 um 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 (MOREIRA, 2002: 65-66).

A busca de Almeida Prado por religiosidade transcende temas sacros, alcançando todas as manifestações humanas. Ao escrever, o compositor aspira comunicar o místico e o sagrado presentes no cotidiano e nas emoções. Em entrevista ao **Jornal do Brasil**, em abril de 1976, o compositor relatou como sua música reflete diretamente sua personalidade, a qual é inseparável de sua vivência religiosa, entendendo-a de forma ampla, não limitada ao tradicional. Prado visa oferecer uma visão de religião que seja universal e relevante, acessível a qualquer pessoa e conectada com o mundo contemporâneo.

Minha música traduz inevitavelmente a minha personalidade e a religião faz parte dela. No momento, 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 e no que sentimos. Quero descrever o medo, a alegria, o êxtase, o pânico, o silêncio. Quero dar à religião um sentido de vida universal e atual (MIRANDA, 1976).

Em 1987, o compositor fez uma viagem a Međugorje, uma vila situada ao sul da Bósnia e Herzegovina, na cidade de Čitluk, onde alegadamente ocorrem as mais recentes aparições da Virgem Maria. Sua ida a Međugorje proporcionou uma experiência avassaladora, segundo o próprio compositor, uma experiência inefável na qual ele sentiu-se abraçado por Nossa Senhora.

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. (...) depois — ouvi a voz de Maria na cruz azul que fica na colina — que ela havia me levado lá para me entregar a Jesus e que era irreversível, que ela com muito custo tinha conseguido me levar e que tinha lutado muito com Satanás e que eu não ia mais decepcioná-la (...) Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão, aquela neve e comecei a escrever o Rosário de Međugorje (VASCONCELOS, 2007).

A ida a Međugorje foi uma experiência avassaladora em minha vida. Eu tive a experiência física de Nossa Senhora me abraçando. É uma experiência tão inefável... não há explicação. Eu tive. Essa experiência mudou coisas muito profundas em mim e eu compus "O Rosário de Međugorje" (MOREIRA, 2002: 66).

O compositor frequentemente compartilhava com amigos e pesquisadores sua experiência em Međugorje. Em uma ocasião, relatou-a ao escritor e cineasta paulistano Yuri Vieira, destacando que essa vivência foi sintetizada na composição *O Rosário de Međugorje*, uma obra programática que narra a vida de Jesus Cristo por meio da oração do Rosário. Composta em 1987, a obra é dividida em três partes: *Mistérios gozosos*, *Mistérios dolorosos* e *Mistérios gloriosos*. Em 2002, uma quarta parte (*Mistérios luminosos*) foi adicionada em homenagem à visita do Papa João Paulo II ao Brasil.

Em outra ocasião, Almeida Prado me falou de sua viagem até Međugorje, na ex-Iugoslávia (Bósnia), aonde se dirigiu atraído pelos relatos da aparição de Nossa Senhora. Juntamente com outras dezenas de pessoas viu uma cruz de luz sobre Krizevack, a Montanha da Cruz. Uma chuva com cheiro de rosas caía sobre todos. Havia quase cem pessoas ali, mas nem todas eram capazes de enxergar a cruz. Comovido pela dádiva de poder vê-la, Almeida Prado se ajoelhou para orar e, então, ouviu a voz da mensageira celeste a falar em seu ouvido. Sentiu que ela o abraçava e o confortava. Disse-me que ela discorreu sobre seus problemas pessoais e o consolou. Sob a chuva, ele chorou de alegria. Sintetizou a experiência na composição para piano "Rosário de Međugorje" (VIEIRA, 2010).

Em 1989, Prado, em visita a Jerusalém, teve outra experiência religiosa na qual cristianismo e judaísmo se fundiram em uma só temática, levando-o a compor a obra *Flashes de Jerusalém*, para piano, transcrita para orquestra um ano depois. Almeida Prado também compôs, sobre a mesma temática, obras como o *Quarteto de cordas nº 2*

"Réquiem sem palavras" (1989), 3 *Mosaicos sonoros para piano* (1989) e *Croquis de Israel* para piano (1990). A experiência de compor sobre temáticas judaico-cristãs levou o compositor a acreditar que se encontrava no centro de uma experiência bíblica única, tornando-se outra pessoa (MOREIRA, 2002: 66).

De fato, sua carreira como compositor despontou ao conquistar, em 1969, o 1º prêmio no I Festival de Música Guanabara (NEVES, 2008: 265; TAFFARELLO *et al.*, 2016: 351), com a cantata *Pequenos Funerais Cantantes*, sobre texto de Hilda Hilst (ABRAMUS, 2021: 11). Dedicada ao poeta Carlos Maria Araújo (1921-1962), esta obra foi composta para coro, soprano, barítono e orquestra. Durante toda sua carreira, Prado continuou investindo nesse gênero musical, compondo a *Cantata sobre o Salmo 22* (1976), para soprano, solista e cordas com texto da Bíblia; a *Lira de Dona Bárbara Heliodora* ou *Cantata Colonial* (1987), para coro, soprano, tenor ou barítono, órgão solista e grupo instrumental com texto de Cecília Meireles; a *Cantata Adonay Roy Loercar* (1989), versão hebraica do Salmo 22 "O senhor é o meu pastor" para coro infantil, barítono, voz de menino e orquestra de câmara; o *Psalm 23: Adonai Roi Mizmor le David*, uma cantata pastoral para coro infantil ou feminino, barítono e grupo instrumental com texto de Suzanne Haik-Vantoura; a cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom* (1993), para coro, solistas e grande orquestra com texto retirado da Bíblia; a cantata *Cantares do sem nome e de partidas* (1996) para soprano ou tenor e orquestra de cordas com texto de Hilda Hilst; a *Cantata Vespertino* (1998), para soprano e piano sobre texto de Cecília Meireles; e também a cantata *Itinerário da Luz* (sem ano) para dois coros, solistas percussão e grupo instrumental com texto do próprio compositor.

2. O texto

O Salmo 122, inserido nos *Shir Hama'ilot*, traduzido como Cânticos das Subidas ou Cânticos dos degraus, refere-se a um grupo de quinze salmos (120-134) do Livro dos Salmos da Bíblia hebraica. Esses salmos são conhecidos por sua estrutura poética e temática de peregrinação, louvor e súplica. Os cânticos representam uma coleção significativa de poesias que capturam a essência da jornada espiritual e física dos israelitas em direção a Jerusalém e ao Templo. Elas refletem uma rica tradição enfatizando a conexão profunda entre o povo judeu e sua cidade sagrada. Os *Hir Hama'ilot* foram compostos provavelmente para serem cantados durante as

peregrinações dos judeus a Jerusalém, especialmente nas três principais festas judaicas: *Pessach*, *Shavuot* e *Sucot* (Páscoa, Pentecostes e Festa dos Tabernáculos). Estes eram momentos comuns de peregrinações em que os judeus se deslocavam para adorar no templo de Jerusalém. O texto do Salmo é tradicionalmente atribuído ao Rei Davi, expressa a alegria e o sentimento de reverência dos peregrinos em visita a Jerusalém. Para Adele Berlin (1943), especialista em estudos hebraicos e judaicos, a peregrinação é um cenário literário em que o Salmo expressa as esperanças para a restauração completa, ainda não cumprida, que antecipa o reino unificado de Israel com um rei davídico em seu trono estando Jerusalém no centro dessas esperanças para o futuro (ZEVIT; GREENSPAHN; RENDSBURG, 2017: 154).

No início da partitura, Almeida Prado traz os versículos 18 a 20 do 41º capítulo do livro de Isaías. O profeta, nesses versos, descreve uma transformação milagrosa e uma renovação árida. A temática faz parte de uma seção em que Deus, através do profeta Isaías, promete restaurar e abençoar Israel.

"*Sobre os planaltos desnudos,
farei correr água,
e brotar fontes no fundo dos vales.
Transformarei o deserto em lagos,
e a terra árida em fontes.
Plantarei no deserto cedros e acácias,
murtas e oliveiras;
farei crescer nas estepes o cipreste,
ao lado do olmo e do buxo,
a fim de que saibam à evidência,
e pela observação comprehendam,
que foi a mão do Senhor
que fez essas coisas,
e o Santo de Israel quem as realizou.*"

Isaías 41, 18-20 At

Figura 1: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, citação inicial: Isaías 41:18-20¹.

¹ Transcrição dos versos: *Sobre os planaltos desnudos, farei correr água, e brotar fontes no fundo dos vales. Transformarei o deserto em lagos, e a terra árida em fontes / Plantarei no deserto cedros e acácias, murtas e oliveiras; farei crescer nas estepes o cipreste, ao lado do olmo e do buxo, / a fim de que saibam à evidência, e*

O texto trata da transformação da terra árida em uma paisagem fértil e cheia de água. A imagem de rios e fontes simboliza a provisão divina e a renovação espiritual. Isaías cita uma diversidade de árvores, representando a abundância e a diversidade da bênção divina. O último verso citado pelo compositor na partitura (versículo 20) conclui a promessa com um propósito claro de demonstrar o poder e a glória de Deus através da transformação da terra seca em um oásis.

A relação dos versos de Isaías é direta com as intenções de Almeida Prado na *Cantata* intitulada com as palavras em hebraico *Yerushalaim, Nevé Shalom* e, em seguida, uma tradução (não literal): Jerusalém, Oásis de Paz (שָׁלוֹם שֶׁל מִדְבָּר נָוֶה הֵיא יְרוּשָׁלָם). Tanto Isaías quanto Davi compartilham em seus textos temas de renovação, intervenção divina e uma busca por paz e prosperidade que somente o deus dos judeus pode proporcionar. Ambos refletem a confiança na ação divina para transformar e abençoar a terra. Além disso, a ideia de peregrinar para um local descrito como um oásis explicaria o júbilo e exaltação do povo ao adentrar na cidade santa. Para enfatizar a importância do reconhecimento da cidade de Jerusalém como o Oásis de Paz, Almeida Prado insere diversas vezes nas seções da cantata a expressão "*Yerushalaim, Nevé Shalom*" e "*Israel*". Os versos utilizados pelo compositor em sua cantata foram retirados da versão católica da Bíblia Sagrada.

Que alegria quando me vieram dizer: Vamos subir à casa do Senhor
Eis que nossos pés se estacam diante de tuas portas, ó Jerusalém!
Jerusalém, cidade tão bem edificada, que forma um tão belo conjunto!
Para lá sobem as tribos, as tribos do Senhor, segundo a lei de Israel, para
celebrar o nome do Senhor.
Lá se acham os tronos de justiça os assentos da casa de Davi.
Pedi, vós todos, a paz para Jerusalém, e vivam em segurança os que te amam.
Reine a paz em teus muros, e a tranquilidade em teus palácios.
Por amor de meus irmãos e de meus amigos, pedirei a paz para ti,
Por amor da casa do Senhor, nosso Deus, pedirei para ti a felicidade (BÍBLIA, 1997).

Os Salmos bíblicos, em seu idioma original, o hebraico, possuem uma estrutura poética elaborada, embora diferente da métrica silábica utilizada nas poesias ocidentais. Em vez de contarem o número de sílabas poéticas, os hebreus utilizavam o paralelismo. Os versos são organizados em frases paralelas que ecoam, expandem ou

pela observação compreendam, que foi a mão do Senhor que fez essas coisas, e o Santo de Israel quem as realizou.

contrastam ideias. Embora não haja uma contagem rígida de sílabas, os Salmos empregam padrões rítmicos e acentos específicos que estruturam os versos. Estes são compostos por linhas divididas em partes, chamadas *cola* (singular: *colon*), que dialogam entre si.

Robert Lowth (1710-1787), estudioso bíblico e professor de poesia em Oxford no século XVIII, é frequentemente citado como o “descobridor do paralelismo bíblico”. Esse autor propôs a classificação tripartite do paralelismo: sinonímico, antitético e sintético² (KUGEL, 1981: 281).

- Sinonímico – neste tipo de paralelismo, duas ou mais linhas expressam ideias semelhantes usando palavras ou frases diferentes com o objetivo de enfatizar a ideia inicial;
- Antitético – utiliza contrastes, onde uma linha apresenta uma ideia e a linha seguinte a contrapõe. Este tipo de paralelismo (vírgula) enfatiza oposições, (sem vírgula) especialmente em temas de moralidade e justiça;
- Sintético – neste paralelismo a segunda linha expande, complementa ou desenvolve a ideia da primeira linha, em vez (ao invés de) de apenas repeti-la ou contrastá-la. Este se trata, sobretudo, do desenvolvimento do pensamento, em vez da repetição.

O Quadro 1, a seguir, demonstra a estrutura dos versos do Salmo 122, indicando o número do verso, a quantidade de *cola* em cada um desses versos, o tipo de paralelismo empregado e a justificativa para a classificação:

Quadro 1: Estrutura dos versos no Salmo 122.

Verso	Colon	Paralelismo	Argumentação
1	2	Sintético	A segunda linha complementa e expande a alegria mencionada na primeira, ao apresentar a causa da alegria.
2	1	-	Linha autônoma

² Outros autores também esquadrinham diferentes categorias de paralelismos e suas perspectivas, além da classificação tripartite (BERLIN, 1992: 2; LEE, 2008: 182; WATSON, 1986: 150):

- Incompleto – a correspondência entre as linhas não é exata, mas ainda sugere uma conexão semântica.
- Climático – também conhecido como paralelismo em escada, este cria uma construção gradativa, onde cada linha adiciona algo à ideia anterior até alcançar um clímax.
- Emblemático – uma linha apresenta uma metáfora ou imagem, enquanto a outra linha fornece a ideia literal correspondente, criando uma relação simbólica.

3	1	-	Linha autônoma
4	2	Sinonímico e sintético	A primeira linha usa sinonímia reforçando a identidade das tribos. Já a segunda linha complementa a ideia da primeira, explicando a razão da peregrinação.
5	2	Sinonímico	As duas linhas reforçam a ideia de Jerusalém como sede de justiça e da dinastia de Davi.
6	2	Sintético	A segunda linha expande a ideia de orar pela paz, desejando prosperidade para os que amam a cidade
7	2	Sinonímico	"Paz" e "prosperidade" são ideias complementares, assim como "muro" e "palácios".
8	2	Sintético	A segunda linha desenvolve o desejo de paz, explicando que ele é motivado pelo amor pelos irmãos e amigos.
9	2	Sintético	A segunda linha expande a ideia de "amor a casa do Senhor", detalhando que esse amor leva à busca do bem para Jerusalém.

Fonte: elaborado pelos autores.

Ao estudarmos a estrutura poética dos Salmos, a ideia de paralelismo é fundamental para entendermos como as linhas se relacionam, porém é importante ressaltar que o paralelismo nem sempre está explicitamente presente em cada verso. Embora grande parte dos Salmos utilize paralelismo como recurso para ecoar, expandir ou contrastar as ideias, há também versos que atuam de forma independente, sem uma correspondência paralela imediata, como pode ser visto no Quadro acima. Essas linhas, com caráter autônomo ou até mesmo descritivo, funcionam como conectores da narrativa e ainda podem adicionar profundidade ao texto, mesmo sem uma repetição direta ou de contraste com outra linha. Assim, a utilização de linhas independentes possibilita que a poesia bíblica mantenha sua flexibilidade expressiva, ajustando-se ao progresso do pensamento do autor do texto e à demanda por variações narrativas.

Assim como os Salmos organizam suas ideias em função do paralelismo, Almeida Prado utilizará os textos para guiar suas escolhas composicionais, moldando aspectos musicais de maneira a refletir tanto a essência poética dos textos quanto sua própria visão criativa. Essa abordagem transforma o texto bíblico em um veículo expressivo e imagético, profundamente integrado à estética do compositor.

3. A partitura

A Cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom*, para soprano, barítono, tenor, contralto, coro misto e orquestra possui texto retirado do Livro dos Salmos, capítulo 121 (122, no texto hebraico), e foi composta na cidade de Campinas, nos meses de maio e junho de

1993³. A cantata é dedicada à artista plástica Suely Pinotti e a seu marido José Aristodemo, amigos do compositor. Suely foi uma das fundadoras do Instituto de Artes da Unicamp, e seu marido, professor da Faculdade de Ciências médicas e reitor (1982-1986) também da Unicamp, universidade esta na qual Almeida Prado foi professor e compositor residente nos anos de 1975 a 2000⁴. O manuscrito físico encontra-se em posse da Academia Brasileira de Música (ABM) desde o falecimento do compositor em 2010, e foi digitalizado pela ABM em 2024.

A instrumentação original da cantata está descrita na segunda página do manuscrito em italiano, dividida em cinco grupos. A obra foi escrita em 12 seções ou movimentos ininterruptos, nos quais Almeida Prado alterna entre coro e orquestra, solo acompanhado e música puramente instrumental. O primeiro grupo corresponde ao naipe de madeiras, com duas flautas, um flautim, dois oboés (o segundo oboísta é também responsável pelo corne inglês), dois clarinetes em Si bemol e dois fagotes. O segundo grupo, de metais, inclui cinco trompas em Fá, três trompetes em Si bemol, três trombones e uma tuba. O terceiro grupo, o mais numeroso, corresponde ao naipe de percussão, incluindo marimba, vibrafone, sinos tubulares, quatro tímpanos, bumbo de orquestra, cinco tom-toms, tantã, pandeiro e prato sinfônico. Ainda neste grupo, Almeida Prado inclui a celesta, a harpa e o cravo. O quarto grupo compreende o naipe de cordas, com violino, viola, violoncelo e contrabaixo. Por fim, o quinto grupo corresponde ao naipe de vozes, com quatro solistas (soprano, contralto, tenor e barítono) e coro misto a quatro vozes.

A seguir, podemos conferir no Quadro 2 os movimentos da obra, texto e data de composição, dados que o próprio compositor costumava anotar em suas partituras. É possível que todos os movimentos possuíssem sua data de composição, contudo, algumas páginas da cantata se encontram cortadas exatamente no possível local em que o compositor acrescentaria essa informação.

³ Há ainda uma transcrição para piano e voz das árias da cantata, realizada pelo próprio compositor, em 02 de junho de 1993.

⁴ Além de professor e reitor, José Aristodemo Pinotti dedicava parte do seu tempo à produção literária, com textos relacionados à saúde feminina, além de poemas que, posteriormente, foram musicados por Almeida Prado. O compositor, no decorrer de sua carreira, dedicou inúmeras obras ao casal. Cavini e Fernandes (2024, p. 19) em seu artigo intitulado "A obra para piano e canto de Almeida Prado" citam as obras *Flashes de Jerusalém* (1990), a obra para coro, solistas e orquestra sinfônica, *Portrait* (1984) para piano, *Poema: homenagem ao amigo Prof. Dr. José Aristodemo Pinotti* (1994) para piano, *Canção sem palavras à maneira de Felix Mendelssohn* (1997) para piano, dedicada à Suely Pinotti, *Ciranda sobre temas populares catalães* (2000) para piano e o *Hino da UNICAMP* (1985), com texto de Pinotti.

Quadro 2: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, estrutura dos movimentos.

Compasso	Movimento	Data de composição	Texto
c. 1	Refrão 1	-	Que alegria! Quando me vieram dizer: Vamos subir à casa do Senhor <i>Yerushalaim Nevé Shalom</i>
c. 38	Ária do soprano	19/05/93	Eis que nossos pés se estacam diante de tuas portas, ó Jerusalém Cidade tão bem edificada, que forma um tão belo conjunto <i>Yerushalaim Nevé Shalom</i>
c. 86	Interlúdio 1	02/06/93	-
c. 105	Refrão 2	-	<i>Yerushalaim Nevé Shalom Israel</i>
c. 124	Ária do barítono	22/05/93	Para lá sobem as tribos do Senhor Segundo a lei de Israel Para celebrar o nome do Senhor Lá se acham os tronos da justiça Os assentos da casa de David
c. 152	Interlúdio 2 – Dança real	-	<i>Aleluia, aleluia</i>
c. 174	Interlúdio 3	-	-
c. 175	Refrão 3	-	<i>Yerushalaim Nevé Shalom</i>
c. 183	Ária do tenor	-	Pedi, vós todos, a paz para Jerusalém E vivam em segurança os que te amam Reine a paz em teus muros A tranquilidade em teus palácios <i>Yerushalaim Nevé Shalom</i>
c. 221	Interlúdio 4	-	-
c. 236	Ária do contralto	18/05/93	Por amor de meus irmãos e de meus amigos Pedirei a paz para Ti Por amor da casa do Senhor, nosso Deus Pedirei para Ti a felicidade <i>Nevé Shalom</i>
c. 269	Refrão 4	-	Que alegria Quando me vieram dizer Vamos subir à casa do Senhor <i>Yerushalaim Nevé Shalom Israel</i>

Fonte: elaborado pelos autores.

Yerushalaim: Nevé Shalom, ou Jerusalém: Oásis de Paz situa-se esteticamente no epílogo da fase pós-moderna e primórdio da fase de síntese de Almeida Prado, incorporando elementos que a deixam em fase composicional de transição. Não há uma ruptura radical entre as duas fases, mas etapas de um processo contínuo de evolução e amadurecimento artístico (SCARDUELLI, 2008: 19). A fase pós-moderna de Almeida Prado consolida sua linguagem individual e eclética, uma liberdade para o compositor

no qual o compositor se torna livre para experimentar e explorar novas possibilidades sonoras, sem se prender a dogmas ou estéticas definidas. Ela reflete um contexto marcado pela desconstrução de narrativas tradicionais e pela busca de novas formas de expressão artística. É ainda uma fase de saturação de todos os mecanismos composicionais utilizados nas décadas anteriores (MOREIRA, 2002: 58). Enquanto isso, a fase de síntese representa o clímax de sua trajetória musical, na qual o compositor alcança um domínio completo de sua linguagem e se expressa com individualidade e originalidade.

Prado utiliza paráfrases, colagens, citações e revisitações a formas tradicionais com extrema liberdade composicional (COSTA, 2011: 55), numa fusão de elementos que incorporam o modal, atonal serial, a exploração de timbres e ritmos (SCARDUELLI, 2008: 3). José Maria Neves acreditava que Almeida Prado não era adepto do serialismo ou da aleatoriedade, mas que sua música se organizava de acordo com critérios puramente intuitivos, apoiados em sua forma ao musical consistente e sua técnica singular (NEVES, 2008: 300).

A cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom* torna-se o epítome desta estética de transição composicional. Não há forma ou estrutura pré-estabelecida que se evidenciem na cantata. O principal elemento musical unificador da obra é o tratamento timbrístico e textural que flui através da exegese textual. A abordagem de Almeida Prado prioriza timbres e cores sonoras em vez de uma estrutura formal fixa, concentrando sua maneira de compor na sonoridade. Em entrevista a Adriana Moreira, Prado afirma ser um compositor muito tímbrico e que não é possível tocar sua música sem pensar no timbre (MOREIRA, 2002: 74). Ele “considera sua estética como a da cor e da forma; que pensa timbres, cores, ataques, ressonâncias” (DUPRAT, 2011: 405). Para o compositor, a forma é flexível e se adapta aos gestos sonoros, ou seja, o timbre se torna elemento fundamental e determinante para a sua composição.

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o “rei” da minha música (ROCHA, 2005: 131).

Almeida Prado utiliza o contraponto para criar texturas ricas, efeitos descritivos e diálogos musicais. A influência de Bach é notável no trato contrapontístico da Cantata, seja pela complexidade de sua estrutura como também pela riqueza polifônica. Apesar de o compositor possuir uma forte conexão com as escolas tradicionais de contraponto, Prado desenvolve uma linguagem contrapontística própria, combinando os elementos tradicionais com sua estética pessoal. O contraponto não é visto apenas como um recurso técnico, mas também como uma expressiva ferramenta na criação de atmosferas e imagens sonoras⁵.

A harmonia utilizada na Cantata não se limita a um papel estrutural na busca de conexões cadenciais. As progressões realizadas pelo compositor possuem um elemento descritivo imbuído em seus acordes, contribuindo diretamente na criação imagética de atmosferas sonoras. Elas são resultados de uma abordagem não ortodoxa, característico da maturidade composicional de Almeida Prado (MOREIRA, 2002: 59), a qual transita gradativamente entre o sistema tonal e o atonal, numa postura de liberdade que o levou ao ecletismo total (SANT'ANA, 2017: 86–87). As gradações entre o tonalismo e o atonalismo proporcionam um terreno fértil e amplo para a discussão e organização dos materiais musicais utilizados em *Yerushalaim: Nevé Shalom*. Elas não serão pautadas necessariamente dentro da lógica tonal, mas na busca por nos timbres e texturas, através do uso de clusters, emaranhados sonoros, movimentos cromáticos e acordes transtonais⁶.

A procura pela expressão individual e única pode ter levado Almeida Prado a experimentar diversas maneiras de construir e desenvolver a melodia em suas obras. A variedade estética se manifesta em diversas estratégias melódicas que vão desde linhas

⁵ Alguns exemplos na obra de Almeida Prado que ilustram o trato pessoal no contraponto: *Haendelphonia* Opus 164 (1991) para cravo, no qual o compositor extrapola as técnicas barrocas tradicionais de contraponto (YANSEN, 2006); *Crônica de um dia de verão* (1979) para clarineta e orquestra, em que o contraponto cromático e atonal é utilizado como elemento descritivo para criar uma atmosfera densa e tensa (YANSEN, 2005); as *Variações sobre um tema nordestino* (1961), cujo contraponto imitativo cria um efeito de diálogo musical (Junior, 2008); e o ciclo das 18 *Cartas Celestes* (1974-2010) em que o compositor utiliza sobreposição de temas e entrelaçamento de linhas rítmicas e melódicas que remetem a uma escrita contrapontística (TAFFARELLO, 2010).

⁶ O transtonalismo foi um sistema harmônico desenvolvido por Almeida Prado enquanto escrevia a primeira de suas *Cartas Celestes*. É a fusão de elementos tonais e atonais, buscando criar zonas de percepção de ressonância (PRADO, 1985). O sistema permitia ao compositor utilizar acordes do sistema tonal sem se prender às regras tradicionais da harmonia funcional, uma tentativa de colocar juntas as experiências atonais com o uso racional de harmônicos superiores e inferiores. GUBERNIKOF (1998: 193) afirma que este sistema consiste na construção de uma passagem harmônico-timbrística de um modelo de espectro para outro, combinando a necessidade de uma escuta dirigida.

mais convencionais até melodias fragmentadas e experimentais. No sistema transtonal de Almeida Prado, por exemplo, as melodias podem comumente ter intervalos e saltos incomuns, explorando as sonoridades geradas pelas relações harmônicas.

A melodia presente nas linhas vocais da *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom* caminham em função do texto, como veículo para sua compreensão. Em alguns casos, essa linha vocal pode apresentar intervalos e saltos desafiadores, além de ritmos complexos (muitas vezes sincopados), exigindo do cantor alto domínio técnico. Acrescente-se a isso que as melodias se somam ao tecido da malha orquestral, e que podem fazer sentido no conjunto, o que torna expressivamente desafiador o estudo individual do intérprete.

Wallace Berry (1928-1991), compositor e musicólogo, examina a métrica como um aspecto essencial da estrutura musical, articulada através de agrupamentos acentuados de eventos e relações proporcionais em múltiplos níveis estruturais. A métrica não deve ser confundida com regularidade absoluta, podendo haver variação e ambiguidade na organização métrica. Ele propõe que a métrica pode ser simétrica, assimétrica ou ambígua⁷, e que essa variação é essencial para a expressão e unidade estrutural na música (Berry, 1987: 318). Esses conceitos de métrica simétrica, assimétrica e ambígua justificam as escolhas de fórmulas de compasso utilizadas por Almeida Prado na cantata, pois, na maioria dos casos, a escolha métrica é regida pela versificação do texto.

A métrica encontrada no Salmo 122 pode ser vista como irregular em relação a padrões convencionais de versos da poesia ocidental. Embora a métrica ocidental possua, na maioria das vezes, uma estrutura regular e previsível, a métrica nos Salmos, como explanado anteriormente, segue uma estrutura distinta, moldada diretamente pela

⁷ A métrica simétrica refere-se a padrões rítmicos que seguem uma estrutura regular e previsível. Isso significa que os acentos e as divisões do tempo são organizados de maneira uniforme, criando uma sensação de estabilidade e previsibilidade. Por exemplo, compasso 4/4 é um exemplo típico de métrica simétrica, onde os acentos são distribuídos de forma equitativa. A métrica assimétrica, por outro lado, envolve padrões rítmicos que não seguem uma estrutura regular. Isso pode incluir a utilização de compassos irregulares ou a combinação de diferentes valores rítmicos que criam um senso de desequilíbrio ou surpresa. A métrica assimétrica pode ser usada para gerar tensão ou para destacar momentos específicos na música, criando uma experiência mais dinâmica e imprevisível. A métrica ambígua refere-se a situações em que a percepção do tempo e do ritmo não é clara ou é suscetível a múltiplas interpretações. Isso pode ocorrer quando a música apresenta elementos que podem ser ouvidos de diferentes maneiras, levando o ouvinte a questionar a estrutura métrica. A ambiguidade métrica pode ser uma ferramenta expressiva, permitindo que o compositor brinque com a expectativa do ouvinte e crie uma experiência musical mais complexa.

versificação hebraica, que valoriza o paralelismo e a expressão rítmica sem uma contagem estrita de sílabas. Esta característica torna a métrica musical da cantata única, menos influenciada pela regularidade métrica da fórmula de compasso e mais pelo seu conteúdo textual. Além disso, ao trabalhar com traduções, é crucial entender que as decisões métricas e de versificação podem variar, e que o objetivo da tradução do salmo é manter o conteúdo sem necessariamente se preocupar com as sutilezas métricas do idioma de origem.

4. Análise da obra

A seguir, nos Quadros 3, 4 e 5, apresentamos uma análise descritiva dos movimentos da *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, sendo apresentados os elementos mais relevantes para a compreensão do discurso musical elaborado por Almeida Prado, tais como andamento, orquestração, seções, texturas, métrica, dinâmica e extensão vocal, após a qual serão comentados aspectos particulares de cada movimento.

Quadro 3: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, movimentos 1 a 4.

	REFRÃO 1	ÁRIA DO SOPRANO	INTERLÚDIO 1	REFRÃO 2
Compasso	1 – 37	38 – 85	86 – 104	105 - 123
Andamento	$\text{♩} = 84$ — Tempo livre — $\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 48$ — $\text{♩} = 72$ — Rápido ♩ . $= 138$ — Calmo $\text{♩} = 66$ — Tempo livre — Lento $\text{♩} = 56$ — Lentissimo $\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 63$	Noturno $\text{♩} = 52$
Orquestração	Flauta Oboé Clarinete Fagote Trompa Trompete Trombone Tuba Tímpano Tom-tom Bumbo sinfônico Tantã Prato sinfônico Harpa Barítono solista Coral (SATB) Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Trompa Vibrafone Sinos tubulares Tantã Harpa Cravo Soprano solo Violoncelo solo Violoncelo Contrabaixo	Violino solo Tímpano	Piccolo Flauta Oboé Clarinet Fagote Trompa Coral (SATB) Violino solo Violino Viola Violoncelo Contrabaixo
Seções e texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 1-17) • Recitativo (c. 18) • Coro (c. 19-36) • Transição (c. 37) 	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 38-40) • Verso 1 (c. 41-47) • Transição (c. 48-52) • Verso 1 (c. 53-58) • Transição (c. 59-61) • Verso 1 (c. 62-73) • Verso 2 (c. 74-76) • Verso 1 (c. 77-81) • Coda (c. 82-85) 		<ul style="list-style-type: none"> • Tema (c. 105-115) • Melismas (c. 116-121) • Coda (c. 122-123)

Texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Polifônica • Monofônica • Acordal • Acordal 	<ul style="list-style-type: none"> • Homofônica • Homofônica e contrapontística • Acordal • Polifônica • Homofônica • Acordal e Homorrítmica • Homofônica • Polifônica • Homofônica 	<ul style="list-style-type: none"> • Contrapontística, heterorrítmicas e heterointerválica 	<ul style="list-style-type: none"> • Polifônica • Polifônica • Acordal
Fórmulas de compasso	4/4 - Tempo livre - 4/4 - 7/4	12/8 15/8 9/8 21/8 12/8 15/8 12/8 15/8 9/8 12/8 15/8 9/8 12/8 15/8 18/8 24/8 15/8 12/8 9/8 15/8 21/8 27/8 18/8 21/8 18/8 21/8 24/8 15/8	4/4 5/4 4/4	4/2
Métrica	Simétrica	Ambígua	Simétrica	Simétrica
Dinâmica	<i>pp</i> ao <i>ff</i>	<i>pp</i> ao <i>ff</i>	<i>pp</i> ao <i>ff</i>	<i>ppp</i> ao <i>mf</i>
Extensão vocal				

Fonte: elaborado pelos autores.

Quadro 4: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, movimentos 5 a 8.

	ÁRIA DO BARÍTONO	INTERLÚDIO 2 -DANÇA REAL	INTERLÚDIO 3	REFRÃO 3
Compasso	124 - 151	152 - 173	174	175-182
Andamento	Calmo $\text{♩}=84$	$\text{♩}=92$	Lento, Tempo livre	Lento $\text{♩}=60$
Orquestração	Flauta Clarinete Corne Inglês Trombone Tuba Tímpano Celesta Barítono solo Violino	Piccolo Oboé Trompete Trombone Pandeiro Tom-tom Bumbo sinfônico Tantã Tímpano Coral (SATB) Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Trompa Violoncelo Contrabaixo	Piccolo Flauta Oboé Clarinete Fagote Trompa Trompete Trombone Tuba Coral (SATB) Violino Viola Violoncelo Contrabaixo
Seções e texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 124-125) • Verso 1 (c. 126-132) • Transição (c. 133-134) • Versos 2 a 4 (c. 135-147) • Coda (c. 148-151) 	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 152-153) • Temas (c. 154-160) • Coro (c. 151-170) • Fechamento (c. 170-173) 		

Texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Acordal • Acordal • Acordal • Polifônica • Polifônica 	<ul style="list-style-type: none"> • Polirítmica • Polifônica • Acordal e homointerválica • Polifônica 	• Monofônica	• Acordal
Fórmulas de compasso	3/4 6/4 9/4 5/4 8/4 4/4 5/4 4/4	6/4	Sem métrica definida	7/4 11/4 7/4 10/4
Métrica	Ambígua	Simétrica	Assimétrica	Assimétrica
Dinâmica	pp ao f	pp ao ff	pp ao f	pp ao f
Extensão vocal				

Fonte: elaborado pelos autores.

Quadro 5: Almeida Prado, *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, movimentos 9 a 12.

	ÁRIA DO TENOR	INTERLÚDIO 4	ÁRIA DO CONTRALTO	REFRÃO 4
Compasso	183-220	221 - 235	236 – 268	269 - 417
Andamento	$\text{♩} = 63$	Suave, cheio de paz $\text{♩} = 63$	Lento $\text{♩} = 63$	Vivo, com júbilo $\text{♩} = 184$ — Mais movido $\text{♩} = 200$ — Lento $\text{♩} = 48$ — Rápido $\text{♩} = 108$
Orquestração	Flauta Oboé Clarinete Fagote Trompa Trompete Vibrafone Tenor solo Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Flauta Fagote Flauta Fagote Cravo Harpa	Contralto solo Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Piccolo Flauta Oboé Clarinete Fagote Trompa Trompete Trombone Tuba Marimba Tímpano Bumbo sinfônico Soprano solo Contralto solo Tenor solo Barítono solo Coral (SATB) Violino Viola Violoncelo Contrabaixo
Seções e texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 183-186) • Verso 1 (c. 187-194) • Verso 2 (c. 195-204) • Transição (c. 205-206) • Versos 3 e 4 (c. 207-213) • Coda (c. 215-220) 		<ul style="list-style-type: none"> • Versos 1 e 2 (c. 236-251) • Versos 3 e 4 (c. 252-264) • Coda (c. 265-268) 	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (c. 269-280) • Fuga • Tema (c. 281-316) • Stretto 1 (c. 317-326) • Episódio (c. 327-332) • Stretto 2 (c. 333-362) • Episódio 2 (c. 363-372) • Coda (c. 373-417)

Texturas	<ul style="list-style-type: none"> • Acordal • Homofônica • Acordal • Monofônica • Acordal • Acordal 	<ul style="list-style-type: none"> • Polifônica 	<ul style="list-style-type: none"> • Contrapontística • Fuga • Tema - Contrapontística • Contrapontística • Acordal • Contrapontística • Acordal • Acordal e Contrapontística 	
Fórmulas de compasso	2/2 3/2 2/2 7/2 9/2 10/2 7/2 5/2 4/2 7/4 8/4 10/4 12/4 9/4 7/4 5/4 8/4 2/2	5/4	4/4 3/4 7/4 4/4 3/4 5/4 9/4 11/4 4/4 3/4 7/4 4/4 3/4 7/4 4/4 5/4 6/4 7/4	Alternâncias de 5/4 6/4 4/2 3/2 2/2
Métrica	Ambígua	Assimétrica	Ambígua	Simétrica
Dinâmica	pp ao ff	p	pp ao ff	ppp ao ff
Extensão vocal				

Fonte: elaborado pelos autores.

4.1 Refrão 1 – para barítono, coro misto e orquestra

A *Cantata* se inicia com uma marcha (c.1-13), com um ostinato rítmico apresentado pelo naipe de percussão, uma espécie de introdução composta de duas subseções. Na primeira, o compositor cria uma malha rítmica única, através do uso da polirritmia e do deslocamento de tempos fortes incluindo acentos⁸. Apesar de ter escrito em quaternário simples, Prado “brinca” com a agógica desta seção, fazendo com que cada instrumento tenha um padrão fraseológico e rítmico diferente, em uma intricada polirritmia: o tímpano a cada cinco tempos, o tom-tom com uma quiáltera e dois terços, o bumbo sinfônico com uma quiáltera de cinco ocupando todo o compasso e sua acentuação iniciando na segunda nota da quiáltera e o tantã como único instrumento realizando uma semibreve, porém no contexto da textura é praticamente impossível

⁸ Não é a primeira vez que Almeida Prado cria essa atmosfera com o uso do naipe de percussão em obra orquestral. Na Sinfonia dos Orixás, de 1985, todo o primeiro movimento é executado por três percussionistas (atabaques e maracas). Embora o número de instrumentos seja reduzido, o efeito sonoro resultante dos instrumentos traz uma riqueza sonora seja pela variação timbrística produzida pelos atabaques, como também a variedade de ritmo e dinâmica, aliados aos gritos de “Exu” (FIORINI, 2004, p. 43).

sentir o pulso quaternário. A variação rítmica, a polirritmia e a acentuação deslocada dos instrumentos de percussão causam uma flutuação do pulso.

A segunda subseção da introdução se dá com a entrada do prato sinfônico e do naipe de metais, aumentando progressivamente a textura através do empilhamento de notas, formando uma polifonia de acordes quartais. As relações intervalares aqui se destacam pela sobreposição de quartas aumentadas e intervalos de sétima, embrião do que virá a se tornar tema e elemento unificador dos movimentos.

No compasso 18, Almeida Prado introduz um recitativo de barítono, sem acompanhamento, no qual o primeiro verso do salmo é apresentado. Os intervalos usados pela melodia são rememorações do contraponto apresentado anteriormente no naipe de metais. Este será o tema desenvolvido por toda a obra.



Figura 2: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Recitativo, c. 18, relações intervalares de sétima e de tritono (em destaque).

O emprego de gestos melódicos que enfatizam a dimensão semântica do texto é algo comum na obra de Almeida Prado. Em sua canção *Pai nosso* (1991) para soprano e piano, por exemplo, o compositor evidencia as palavras “terra” e “céu” utilizando respectivamente, melodias descendentes e ascendentes, como recurso expressivo-descritivo (HASSAN, 1996: 202). O mesmo acontece nesta seção (c. 18). Ao usar uma melodia ascendente com ritmo mais longo na palavra “alegria” e repetir a frase com uma pequena variação, o compositor complementa e dá relevo à intenção poética. O mesmo acontece na palavra “subir”, com o uso de uma quinta justa ascendente.

A próxima seção da obra (c.19-36) é a entrada do coro, com uma apresentando uma melodia de caráter envolvente e marcante na linha dos sopranos.

Almeida Prado utiliza um salto de sétima ladeado por segundas, criando, ao mesmo tempo, tensão e resolução. O coral é responsável por repetir o recitativo em uníssono. Há certa variação rítmica em relação ao tema original, mas os contornos melódicos são preservados. Ao fundo, o barítono solista repete a melodia inicial dos sopranos. Esta melodia é o *leitmotiv* da Cantata, como podemos aferir na Figura 3, a seguir:

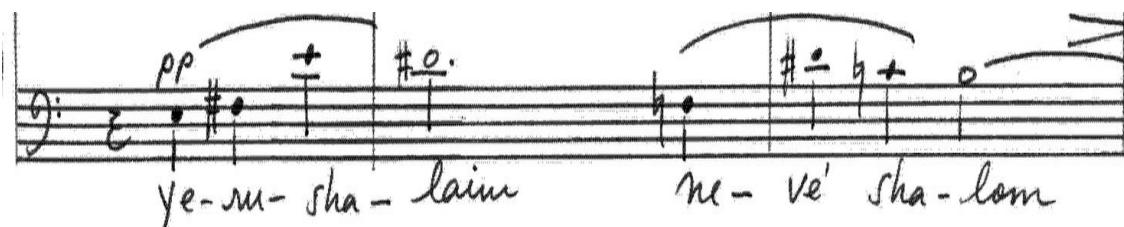


Figura 3: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom. Leitmotiv (c.24-26).*

O acompanhamento orquestral das cordas carrega parte deste *leitmotiv* de forma imitativa, enquanto as trompas entram com uma nova textura acordal e homorrítmica em progressão textural. Esta progressão se torna mais densa com a entrada das madeiras, aumento da dinâmica, uso de tensões harmônicas mais intensas, culminando num contraste, ao finalizar a seção (e consequentemente a obra) em um acorde sem terça (Fá-Dó), deixando ao ouvinte a sensação da resolução da tensão.⁹

A última seção deste movimento já não faz mais parte do Refrão 1, e por isso pode ser compreendida como transição. Prado “limpa” as tensões harmônicas, com o uso de apenas duas notas (Fá-Dó), antecipando o acompanhamento do próximo movimento com a entrada da harpa.

4.2 Ária do soprano

As seções deste movimento são baseadas na versificação da obra. A ária abrange o segundo e o terceiro versos do Salmo. O primeiro verso é apresentado quatro vezes, porém em uma das seções apenas parte do texto original é utilizado.

⁹ O último acorde do *Poesilúdio* nº 16 (1985) para piano, Almeida Prado retira a terça do acorde. Em entrevista a Adriana Moreira, Almeida Prado afirma que o público irá ouvir se é maior ou menor conforme a sua necessidade interior (MOREIRA, 2002: 72).

Figura 4: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom.* Ária do soprano.

A obra se inicia com um solo de violoncelo acompanhado pela harpa. Os dois instrumentos estabelecem a atmosfera de tensão causada pela linha cantábil do violoncelo em contraste com o caráter de acompanhamento, sonoro e estático da harpa. O primeiro verso da ária (c. 41) toma protagonismo fazendo com que o violoncelo solista ocupe uma posição secundária na textura musical, havendo ainda uma relação contrapontística entre os dois solistas. A melodia do soprano é baseada nas relações intervalares de sétimas e trítono do recitativo inicial do Refrão 1. Prado muda a textura da malha orquestral no início da seção de transição (c. 48) introduzindo o naipe de trompas em textura acordal, numa progressão de tríades menores (Em Gm C#m Am F#m) que se resolvem num acorde maior (Bb). Em contraposição, a textura acordal das trompas, violoncelos e contrabaixos traz intervalos harmônicos de quartas e quintas em pizzicato, rememorando a textura apresentada pela harpa no início da obra.

Almeida Prado retoma o primeiro verso em nova seção, com uma textura polifônica feita por um octeto de violoncelos em contraponto imitativo. Embora o primeiro verso seja repetido nesta seção, o compositor cria uma melodia totalmente nova, com menos tensões e intervalos menos tensos, diferente dos intervalos usados no

tema e no *leitmotiv*. Este seria um pequeno alívio nas tensões harmônicas da ária, mesmo durando poucos compassos, trazem contraste temático para o movimento. A próxima transição (c. 59) é executada sob uma nova textura, homofônica, de andamento rápido. Um aglomerado de escalas exóticas descendentes na linha do cravo é sustentado por uma nota pedal de trompa, com uma relação intervalar de tritono entre elas.

Em seguida, a próxima seção retoma parte do primeiro verso. Neste trecho, observa-se uma ênfase significativa na palavra “Jerusalém”. A instrumentação, composta por violoncelos, contrabaixos e cravo, com textura acordal e homorrítmica, busca uma nova sonoridade através de notas dobradas nos instrumentos, enquanto a linha do soprano executa três escalas ascendentes diferentes: maior, lídio-mixolídio e húngara. O material da escala húngara apresentado pelo soprano atravessa a malha orquestral em uma subseção onde as ressonâncias orquestrais são exploradas. O soprano conduz uma melodia melismática sob o material temático da escala húngara, apoiado pela campana tubular, enquanto diferentes texturas são exploradas na malha orquestral: um aglomerado sonoro de escalas húngaras produzido pelo cravo, uma textura progressiva acordal no naipe de violoncelos com sons de harmônicos, e uma escala em clusters no vibrafone. Nesse entrelaçamento de texturas, Almeida Prado, sem preparo cadencial ou mudança de textura, incorpora o segundo verso do Salmo em melodia livre e flutuante. Uma nova seção se abre com a mudança de andamento para *Lento* em que a melodia do soprano é apoiada por uma textura acordal das trompas e polifônica do violoncelo e contrabaixo.

A última seção deste movimento é chamada de *Coda*, que contém o elemento musical que agrupa os movimentos, a frase *Yerushalaim Nevé Shalom*, com o *leitmotiv* da Cantata.

4.3 Interlúdio 1

O movimento configura-se como um dueto entre o violino solista e o tímpano. Com um caráter de *cadenza* de concerto, o violino se inicia com um recitativo de rítmica progressiva. Este caráter se torna mais expressivo quando Almeida Prado insere elementos rítmicos mais intensos, aliados a acelerando, dinâmica crescente e cordas duplas. Há ainda, glissandos em harmônicos que separam as frases e contribuem como um elemento timbrístico do dueto. As relações intervalares da melodia do violino e as relações intervalares entre o violino e o tímpano seguem a mesma estrutura do

recitativo do Refrão 1, com o uso de intervalos de sétima e trítulos. Logo no final do movimento, é possível ouvir o violino executando a melodia do *leitmotiv*, momento no qual o ouvinte poderia até escutar “Yerushalaim Nevé Shalom” (Figura 5).



Figura 5: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Interlúdio 1. *Leitmotiv* (c. 101-104).

4.4 Refrão 2

O Refrão 2 é o que mais pode demonstrar a sensação de movimentação almejada pelo compositor para enfatizar o Salmo de peregrinação. Observa-se uma melodia de caráter meditativo e contemplativo que é exposta gradualmente pelo coral, primeiro pela voz dos sopranos, seguida pelos contraltos e tenores e baixos alguns compassos depois. Prado ainda preserva as relações de sétima e de tritono na melodia do coral. Um aspecto rítmico relevante do movimento é uma textura polifônica e polirítmica nas cordas, estruturada em quatro compassos que se repete quatro vezes. Este ostinato constante, sempre em pianíssimo, cria uma sensação de movimento contínuo. De fato, o movimento inteiro se mantém predominantemente em dinâmicas suaves, entre o *pianissimissimo* e o *mezzoforte*, enfatizando o caráter “Noturno” indicado no início da seção (Figura 6).



Figura 6: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Refrão 2 - Ostinato (c. 105-110).

A seção central do movimento se inicia com uma melodia melismática dos sopranos e, posteriormente, texturas acordais tanto no coro quanto nas madeiras. Há também o retorno dos glissandos do violino solo, rememorando o movimento anterior (Interlúdio 1).

A textura acordal do naipe de cordas encerra o movimento, enquanto o *leitmotiv* é executado, dessa vez, pelo oboé. Almeida Prado traz a essa seção um elemento extremamente valorizado em sua obra, o *tacet*. Por ser um compositor cuja estética valoriza o uso das ressonâncias e dos harmônicos em sua música, muitas vezes o silêncio das pausas acaba sendo negligenciado. Em virtude disso, Prado usa o *tacet* de forma muito precisa em sua obra, buscando também a valorização do silêncio e da respiração em sua música. Em entrevista à **Revista Brasileira de Psicanálise** (2007), Almeida Prado fala de sua relação com o silêncio na música, comparando com a respiração, mencionando a técnica que usa em sua própria música, aplicando diversas vezes um “silêncio sonoro” descrito como um som neutro, sem expressão, que mantém a atenção do ouvinte:

Eu penso muito no silêncio na música. Beethoven é cheio de silêncios. O silêncio da música pode ser como a respiração. Num monólogo exaustivo, você se cala para respirar e tem o silêncio dramático da pontuação. Nas aberturas, que é para chamar a atenção. Mozart não usava isso. Beethoven vem conscientizar o silêncio. Eu uso na minha música o silêncio, mas não quero que o público aplauda, pensando que acabou. Sabe o artifício que eu uso? Coloco um som –

um violino, um vibrafone, quase nada – apenas para impedir a pessoa de pensar que acabou a música. É uma faixa, um som neutro, sem expressão nenhuma. Isso eu chamo de silêncio sonoro. Uso muito, e funciona (TEREPINS *et al.*, 2007: 24).

Almeida Prado encerra o Refrão 2 com o uso desse “silêncio sonoro”, sugerindo que o silêncio não seria apenas uma pausa, mas uma ferramenta capaz de manter seu público engajado.

4.5 Ária do barítono

A textura orquestral é elaborada progressivamente com o timpano como ponto de partida, expandindo-se através da adição de metais, em textura acordal, à malha sonora. Essa construção cria uma atmosfera que remete a uma caminhada em direção ao monte, em referência ao trecho interpretado pelo barítono: "para lá sobem as tribos do Senhor". Toda a textura orquestral é organizada em planos sonoros distintos que acompanham a melodia do solista, com cada camada instrumental reforçando aspectos do texto. A base rítmica é sustentada pelo timpano e a textura acordal é dividida em diferentes regiões instrumentais, com a celesta, flauta e clarinete em contraste com o trombone e a tuba, criando uma pluralidade sonora. Há também um contraponto realizado pelo violino e pelo corne inglês, que se alternam pontualmente com a linha melódica do barítono, como podemos verificar na Figura 7, a seguir:



Figura 7: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Ária do Barítono (c. 124-129). Base rítmica (verde), textura acordal (amarelo) e contraponto alternado entre corne inglês e violino (azul).

Não há mudanças no caráter celebrativo da ária, contudo o compositor traz um contraste de texturas intensificando a polifonia nos versos 2 a 4 enquanto o solista realiza sua melodia em tom de salmodia, destacando a reverência e a espiritualidade do texto.

4.6 Interlúdio 2 – Dança Real

Há, nesse momento da Cantata, a inserção de outro texto bíblico citado por Almeida Prado na própria partitura¹⁰. O texto se refere a dois versículos do segundo livro de Samuel, capítulo 6, versos 14 e 15.

Davi dançava com todas as suas forças diante do Senhor, cingindo com um efod de linho.

O rei e todos os israelitas conduziram a arca do Senhor, soltando gritos de alegria e tocando a trombeta (BÍBLIA, 1997)

Esta passagem é um momento significativo na história de Israel, refletindo a centralidade da adoração a Deus, a liderança espiritual do rei Davi e a alegria coletiva do povo ao reafirmar sua aliança com Deus. Vale ressaltar que o livro dos Salmos se relaciona cronologicamente com o segundo livro de Samuel, uma vez que os versos de

¹⁰ Almeida Prado frequentemente incorpora passagens bíblicas em suas partituras, oferecendo material adicional para a interpretação. Um exemplo é a seção B da *Toccata da Alegria* (1996), para piano, cujo tema é baseado em um cantochão modal em honra ao Sagrado Coração de Jesus. Na partitura, o

Davi foram escritos, em sua maioria, durante seu reinado, descrito no segundo livro de Samuel. O texto, inserido no Interlúdio 2, com subtítulo de Dança real, ressalta a nuance programática da Cantata.

Toda o movimento é estruturado sob uma unidade rítmica organizadora em ostinato. Os instrumentos de percussão (pandeiro, tom-tom, bumbo sinfônico, tantã e timpano) mantêm uma base rítmica contínua ao longo da peça, funcionando como o contraponto para uma dança ceremonial. A movimentação incessante e vibrante dos instrumentos percussivos evoca uma imagem de um exército em formação, sendo a percussão, o motor e orientador do grupo. A seguir, a melodia solene do oboé surge sinalizando a chegada do exército, logo seguido por um grupo de trompetes que, com ritmos intensos e caráter militar, realçam a solenidade e a força do cenário, como nos mostra a Figura 8:



Figura 8: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Interlúdio 2. Ostinato rítmico (c. 152-154).

A referência bíblica destaca a condução da Arca da Aliança pelo rei e pelo povo de Israel, num gesto de veneração e festa, caracterizado por aclamações e o ruído de trombetas. Neste momento, o coro une-se à cena, representando o exército, entoando “Aleluia, Aleluia” em intervalos de quinta justa, o que promove uma sensação de estabilidade harmônica (Figura 9).

compositor inclui uma nota de rodapé instruindo o pianista a ler o texto internamente, sem cantá-lo ou apresentá-lo ao público, reforçando a dimensão contemplativa e pessoal dessa indicação.



Figura 9: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Interlúdio 2 – coro (c. 161-162).

A marcha percussiva permanece constante enquanto madeiras respondem à melodia do coral com ritmos tercinados sob um acompanhamento acordal de quintas nas cordas em pizzicato. O coro responde em imitação o gesto melódico das madeiras, ainda em intervalos de quintas. Não há texto neste trecho, apenas vocalizes fazendo referência à citação bíblica “soltando gritos de alegria”.

A dança evolui para passagens de escalas ascendentes e descendentes, alternadas nos naipes de cordas e coral, criando uma sensação de expansão e regressão textural, aliados ao aumento da dinâmica. Por fim, a dança atinge seu clímax com toda a malha orquestral em um acorde seco e fortíssimo.

4.7 Interlúdio 3

Neste movimento, com a indicação de Lento e Tempo livre, Almeida Prado revisita o tema introduzido pelo barítono no Refrão 1. Violoncelo e contrabaixo sustentam uma nota pedal, criando uma base estável e profunda enquanto a trompa executa a monodia rememorativa. É possível também observar um efeito de eco nas dinâmicas iniciais do toque de trompa, uma espécie de chamamento ou evocação, alternando entre *forte* e *pianissimo*, intensificando a ressonância e profundidade da passagem.

4.8 Refrão 3

O movimento, de textura acordal, busca seu colorido orquestral por meio da sobreposição de acordes organizados em quatro planos distintos: madeira, metais, cordas e coro. As frases são estruturadas sobre tríades paralelas, maiores e menores,

sem preocupação com relações harmônicas convencionais. Almeida Prado chama este tipo de progressão de “acordes peregrinos” como sinônimo de música tonal livre, enfatizando a ideia de um movimento harmônico que não se prende a regras pré-estabelecidas, mas que, ao mesmo tempo, mantém conexão com a tonalidade (PINHEIRO, 2016: 64). Esta liberdade gera no ouvinte a sensação de estar peregrinando por diferentes tonalidades, sobrepostas ou não. Por todo o Refrão 3 predomina um ambiente harmônico estável, com exceção do penúltimo acorde, onde o compositor adensa a tensão harmônica, antes de resolver a frase final, por cromatismo, em um dó maior.

4.9 Ária do tenor

A ária do tenor “Pedi, vós todos, a paz para Jerusalém” é estruturada em quatro seções e *coda*, identificadas através de suas texturas distintas. Na primeira seção, a introdução, de textura acordal, Prado sobrepõe acordes em diferentes naipes produzindo uma diversidade de timbres. O verso 1 é sustentando por um acompanhamento acordal. O compositor repete a palavra “pedi” duas vezes, ajustando a melodia para refletir a intensidade e intenção do texto. A humildade presente no primeiro verso é traduzida em melodia descendente. Na segunda repetição, a tensão é maximizada através da relação de trítono estabelecida entre a melodia e o baixo, como nos mostra a Figura 10:

Figura 10: *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*. Ária do tenor (c 187-189). Melodia descendente e relação de trítono (em destaque).

O verso 2 possui uma textura progressivamente mais densa e acordal, distribuída em diferentes registros do espectro sonoro: madeiras na região médio-aguda em movimentação constante, metais e vibrafone com clusters em região médio-grave e cordas com harmônicos na região aguda. Almeida Prado conduz um breve solo de clarinete como ponte para a quarta seção, em melodia ascendente. A última seção da ária trata de um dueto entre o clarinete e o tenor solista, superposto a uma rica harmonia em que violinos e violas, nas mesmas direções, descrevem arcos em movimentos contrários aos arcos dos violoncelos e sobre notas longas dos contrabaixos.

Na *coda*, em pianíssimo, o compositor reúne toda a orquestração usada na ária em cinco blocos de acordes, enquanto o tenor solista executa o *leitmotiv*. Almeida Prado, nesta seção, emprega pela primeira vez uma armadura de clave, com quatro sustenidos, embora sem a intenção de fixar as tonalidades em Mi maior ou Dó sustenido menor.

4.10 Interlúdio 4

O Interlúdio 4, com indicação de andamento "Suave, cheio de paz", sugere um caráter tranquilo e etéreo, em consonância com a paz anunciada pelo solo de tenor no movimento anterior. Almeida Prado constrói um contraponto textural, onde cada um dos instrumentos utilizados no movimento se refere a uma voz na polifonia. A harpa desempenha um papel crucial na criação dessa atmosfera, explorando o uso de quartas nos acordes e, assim, proporcionando uma sonoridade aberta e ambígua. Essa escolha harmônica confere leveza e neutralidade ao acompanhamento, reforçando a ideia de suspensão e serenidade. Ao omitir a resolução harmônica tradicional, Almeida Prado permite que os instrumentos solistas flutuem livremente sobre o pano de fundo orquestral, intensificando a sensação de paz e introspecção.

4.11 Ária do contralto

A ária do contralto é estruturada em duas seções e *coda*, organizadas pelo texto, em que cada seção aborda dois versos do Salmo. Ambas as seções possuem uma textura predominantemente contrapontística e acordal. O violino 1 conduz uma melodia em contraponto direto com o solo do contralto, enquanto violino 2 e viola mantém o acompanhamento sustentando o dueto harmonicamente com o uso de acordes e violoncelo e contrabaixo realizam um baixo cantante em pizzicato. Já na segunda seção,

o violino 2 é adicionado ao contraponto do violino 1 e contralto, enquanto a viola, em *divisi*, restaura a estabilidade harmônica na textura acordal.

A *coda* adota uma textura homorrítmica e acordal, com o uso de acordes peregrinos de até cinco notas, resultando em sonoridade ampla e crescente. A ária se encerra com o contralto executando o *leitmotiv*, como nos mostra a Figura 11, logo abaixo:

Figura 11: Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom. Ária do contralto. *Coda* (c. 265-268). *Leitmotiv* (em destaque).

4.12 Refrão 4

No último movimento, o Refrão 4, Almeida Prado retorna a uma orquestração mais densa e realiza uma Fuga. Com uma textura contrapontística, o compositor abre o movimento com uma introdução cuja melodia, prenunciando o Sujeito da Fuga, encontra-se na linha da marimba. Esta é a primeira aparição do instrumento na cantata.

A Fuga, gênero musical de máxima complexidade polifônica, estrutura-se em torno de um tema principal, chamado de *Sujeito*, considerado o embrião musical. O *Sujeito* é apresentado a partir do compasso 281, e distribuído da seguinte maneira:

- *Sujeito* apresentado pelos sopranos e violino 1, enquanto o violino 2 introduz o *Contrassujeito*;

- Tenores e viola assumem o Sujeito, no compasso 291, com os sopranos e violino 1 encarregando-se do Contrassujeito e o violino 2 de um segundo Contrassujeito;
- Contraltos e violino 2 seguem com o Sujeito, no compasso 302, enquanto os tenores e a viola apresentam o Contrassujeito, e o violino 1 retoma com segundo Contrassujeito;
- Os baixos, dobrados por violoncelos e contrabaixos (em oitava), realizam o Sujeito, a partir do compasso 310, enquanto sopranos e tenores, em oitavas, secundados pelos violinos 1 e 2 (também em oitavas) encarregam-se do Contrassujeito 1, sobre um rico contraponto das violas.

Na próxima seção, compasso 317, o compositor introduz o primeiro *Stretto* da fuga. A técnica de imitação próxima intensifica a tensão, produzindo um efeito dramático e expressivo. A sobreposição fragmentada e não conclusiva (característica do *Stretto*) do tema cria uma sensação de variedade e exploração rítmica, enquanto o contraste entre os diferentes instrumentos adiciona complexidade ao discurso musical. O primeiro Episódio inicia-se no compasso 323, quando ainda os tímpanos evocam o Sujeito da Fuga e os metais, em entradas sucessivas, seguidos das intervenções de cordas e trompas e, logo depois, de toda a orquestra, conduzem o discurso musical ao seu ápice, o *Stretto 2*, de textura diversa das anteriormente empregadas.

No *Stretto 2*, Almeida Prado constrói uma textura contrapontística a 12 vozes no naipe de cordas (4 violinos 1, 4 violinos 2, 2 violas, violoncelo e contrabaixo) que se sobrepõe conforme o Sujeito é reiterado. O próprio compositor assinalou em seu manuscrito as intervenções temáticas com números circulados, 11 no total. O motivo pelo qual se subdividiu esta seção em 12 vozes, e não 11, talvez seja por uma possível distração do compositor em assinalar a entrada do tema no contrabaixo como a décima segunda intervenção (c. 343), como nos mostra a Figura 12.

Figura 12: Almeida Prado - *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, Refrão 4, c. 332-340.

Almeida Prado continua o *Stretto* adicionando outros instrumentos à malha orquestral (madeiras, metais e coro). Destaca-se que o compositor aponta na partitura o início do Sujeito indicando a palavra “Tema” no início da frase em dois grupos, um formado por madeiras e outro por metais e coro. Outro fator relevante desta seção é o tratamento polifônico temático usado pelo compositor. Almeida Prado adiciona o Sujeito ritmicamente modificado por aumentação em relação ao Sujeito posto no início da seção, como mostra a figura abaixo. Nota-se também na figura que as relações intervalares de sétima e tritono, as mesmas apresentadas no recitativo do Refrão 1, permanecem presentes na estrutura melódica (Figura 13).

Figura 13: Almeida Prado - *Cantata Yerushalaim: Nevé Shalom*, Refrão 4 (c. 333, 344, 346) - Sujeito.

O Episódio 2 conecta o segundo *Stretto* à *coda*, utilizando uma textura acordal predominante nas cordas e coro, que entoam “*Yerushalaim, Nevé Shalom*”, preservando

as relações intervalares de sétima e tritono. A mudança de andamento para *Lento* também intensifica o contraste entre as seções.

A última seção do Refrão 4 é o momento em que o compositor retoma toda a instrumentação, incluindo coro e solistas, com textura acordal. Ao visualizar a partitura, é possível identificar as texturas acordais distribuídas em quatro diferentes planos: cordas, coro, solistas e madeiras e metais. A *coda* resume e unifica todos os elementos temáticos e texturais da cantata, trazendo uma resolução poderosa, festiva e simbólica, enriquecida pelo colorido timbrístico de metais e percussão, consolidando a eloquência do discurso musical de Almeida Prado.

5. Considerações finais

A produção de obras que contribuam para o resgate da memória musical brasileira é necessária devido à escassez de estudos a respeito de obras musicais religiosas de compositores nacionais, com texto em português, particularmente dos séculos XX e XXI. Almeida Prado e a sua estética composicional expressa na cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom* tem a oportunidade de mostrar um novo mundo de descobertas na área da composição, imerso em novos processos de estruturação, que, na visão de NEVES (2008: 299), expressa um dos elementos constantes no pensamento do compositor, ou seja, a religiosidade que anima sua obra musical. SANT'ANA (2009: 32) afirma que a música do Século XX incorpora paradoxos, descontinuidades, contrastes, oposições, ambiguidade e outras contradições que, à primeira vista, podem parecer desestabilizadoras. No entanto, quando essas forças são integradas ao processo criativo e composicional, elas se transformam em energias inovadoras, que revitalizam a obra e atraem o ouvinte contemporâneo para um universo de timbres e sonoridades representativos do tempo presente. A análise da Cantata *Yerushalaim: Nevé Shalom* demonstra que o timbre e a textura são elementos essenciais na escrita sinfônica de Almeida Prado.

Além das considerações analíticas, procurar entender os motivos e circunstâncias que caracterizam uma determinada obra pode servir de base para uma interpretação de qualidade. O comprometimento com a obra e com a arte deve estar conectado nas mais diversas formas de investigação. A coleta de dados sobre o autor e a

obra é mais que um mero capricho de pesquisador, mas uma necessidade que se mostra imperativa no que tange à compreensão da estética musical e da poética do compositor.

Referências

ABRAMUS. *Almeida Prado*: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2021.

BERLIN, A. *The Dynamics of Biblical Parallelism*. 2. ed. Indiana: Indiana University Press, 1992.

BERRY, W. *Structural functions in music*. 2. ed. New York: Dover Publications, 1987.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. 108. ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

CAVINI, L. A.; FERNANDES, A. J. A obra para canto e piano de Almeida Prado. *Revista de Música Vocal Erudita Brasileira*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 1–42, 2024.

COSTA, T. de F. C. *A edição crítica e revisada dos noturnos para piano de Almeida Prado*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DUPRAT, R. Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 403–406, 2011.

FIORINI, C. F. *Sinfonia dos Orixás de Almeida Prado*: um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada. 2004. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GUBERNIKOFF, C. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, p. 183–209, 1998.

HASSAN, M. F. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

JUNIOR, A. B. *Comunicação estrutural e comunicação emocional nas Variações sobre um tema nordestino de Almeida Prado*. 2008. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

KUGEL, J. L. *The idea of biblical poetry*. New York: Yale University Press, 1981.

LEE, K.-J. *The dynamics of biblical parallelism. Horizons in Biblical Theology*, Yale, p. 181–183, 2008.

MIRANDA, R. Almeida Prado descreve à noite o amanhecer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 abr. 1976. Caderno B, p. 1.

MOREIRA, A. L. da C. *A poética nos 16 poesilúdios para piano de Almeida Prado*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

PINHEIRO, F. de O. F. *Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado*. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

PRADO, J. A. R. de. *Cartas Celestes*. 1985. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

ROCHA, J. C. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 11, p. 130–136, 2005.

SANT'ANA, E. H. A concepção intervalar na poética pós-ruptura: uma análise da Sonata nº 3 de Almeida Prado. Arteriais - **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Belém, v. 3, n. 4, p. 84, 2017.

SANT'ANA, E. H. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCARDUELLI, F. A produção para violão de Almeida Prado. In: II SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, (2.), 2008, Curitiba. *Anais do II Simpósio de Violão da Embap*, Curitiba, 2008.

TAFFARELLO, T. M. et al. A invenção sonora d’Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo de Hilda Hilst por Almeida Prado. **OPUS**, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 349–398, 2016.

TAFFARELLO, T. M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La fauvette des jardins e Cartas Celestes*. 2010. 338 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TEREPINS, C. et al. Almeida Prado, Entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 15–26, 2007.

VASCONCELOS, A. L. Almeida Prado, música acima das referências. In: PORTAL CRONÓPIOS. jun. 2007. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>. Acesso em: 18 jun. 2010.

VIEIRA, Y. José Antônio de Almeida Prado (1943-2010). In: BLOG DO YURI. Goiânia, 25 nov. 2010. Disponível em: <https://blogdo.yurivieira.com/2010/11/jose-antonio-de-almeida-prado-1943-2010/>. Acesso em: 23 out. 2024.

WATSON, W. G. E. *Classical hebrew poetry*. 2. ed. Sheffield: JSOT Press, 1986.

YANSEN, C. A. S. *Almeida Prado: estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.



YANSEN, R. de C. T. *Almeida Prado*: Haendelphonia, um estudo de análise. 2006. 360 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ZEVIT, Z.; GREENSPAHN, F. E.; RENDSBURG, G. A. *Le-ma'an Ziony*. Oregon: Cascade books, 2017.