



Delimitação vocal e relação música-texto presentes na canção de câmara *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994), de Almeida Prado, sobre poema de Cecília Meireles: subsídios para a abordagem tímbrica do soprano

Rosedalia Carlos de Oliveira 
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP)
rosedaliacarlos@gmail.com

Angelo José Fernandes 
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP)
angelojf@unicamp.br

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

Enviado: 10.09.2025
Aceito: 20.11.2025
Publicado: 30.12.2025
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18098734>

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar um estudo sobre os recursos tímbricos da voz na canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994), de Almeida Prado (1943–2010), sobre poema de Cecília Meireles (1901–1964). A centralidade do timbre na obra do compositor fundamenta a discussão inicial, voltada à delimitação vocal indicada na canção analisada, recorrente também nas demais canções para soprano sobre poemas de Cecília Meireles, que integram o doutorado da autora. As entrevistas com amigos e intérpretes do compositor constituem o eixo metodológico da abordagem analítica adotada.

PALAVRAS-CHAVE: Timbre. Almeida Prado. Análise Musical. Canção Brasileira de Câmara. Delimitação Vocal na Canção.

Vocal Delimitation and Music–Text Relationship in the Art Song *Noite, Modinha No. 2 for Soprano and Harpsichord (or Piano)* (1994) by Almeida Prado, on a Poem by Cecília Meireles: Contributions to a Timbral Approach to the Soprano

ABSTRACT: This research presents a study of vocal timbral resources in the Art song *Noite, Modinha no. 2 for soprano and harpsichord (or piano)* (1994) by Almeida Prado (1943–2010), set to a poem by Cecília Meireles (1901–1964). The central role of timbre in the composer's output underpins the initial discussion, focusing on the vocal delimitation indicated in the analyzed Art song, a feature also present in other soprano songs on Meireles's poetry that form part of the author's doctoral research. Interviews with the composer's friends and performers constitute the methodological core of the analytical approach adopted.

KEYWORDS: Timbre; Almeida Prado; Musical Analysis; Brazilian Art Song; Vocal Delimitation in Art Song.



1. Considerações iniciais

O presente artigo é resultado parcial de minha pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNICAMP. A escolha do presente objeto foi determinada após o levantamento de dados de autores que têm se dedicado ao estudo da música de Almeida Prado (1943-2010). Entre as informações encontradas, a que mais me chamou a atenção foi a de BARANKOSKI (2005: 17-18), que afirma que Almeida Prado compôs um valioso número de canções para canto e piano em que “a maioria delas é sobre as poesias de Cecília Meireles” (1901-1964). No entanto, essas canções ainda não haviam sido analisadas em termos de delimitação tímbrica vocal¹ e muitas delas também não tinham sido completamente editadas ou publicadas.

Após a comparação de informações colhidas do Catálogo de Obras do compositor, publicado pela Academia Brasileira de Música em 2018, com as partituras manuscritas em mãos, confirmou-se que de fato Almeida Prado compôs quatro canções para soprano sobre poemas de Cecília Meireles, número menor do que o indicado pelo catálogo. A delimitação tímbrica vocal encontrada nos manuscritos, no entanto, no âmbito da pesquisa supracitada, tornou-se parte do meu objeto de pesquisa e resultou em algo que se trata não apenas de uma indicação sugestiva, mas de um fator determinante a quem queira executar parte da obra vocal de Almeida Prado, principalmente de sua última fase composicional².

No presente artigo, trago, portanto, a discussão sobre o timbre para Almeida Prado com o intuito de elucidar a delimitação vocal na canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994), em que utilizei a relação música-texto como subsídio à abordagem tímbrica do soprano. Os dados levantados a partir do Catálogo da ABM (2018), dos manuscritos e das palavras do próprio compositor irão dialogar com as entrevistas deixadas por amigos e colegas que conviveram com ele e interpretaram suas obras, para, por fim, resultar em minha narrativa analítica como intérprete para, por fim,

¹ Explico que a “delimitação tímbrica vocal” diz respeito à atribuição de uma determinada classificação vocal – como soprano ou tenor – a uma canção, considerando as características específicas de tessitura, registro e timbre de cada tipo vocal. Esse conceito será melhor compreendido ao longo do artigo.

² Essas fases são divididas e comentadas por MOREIRA (2004: 80) no presente artigo: MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Flashes de Almeida Prado por ele mesmo*. OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM, Editora: Maria Lúcia Pascoal, Campinas, v. 10, p. 73-80, 2004. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/196/175>> Acesso em: 21 maio 2025.

dispor após as considerações finais, a gravação integral da canção acompanhada pelo pianista Robervaldo Linhares Rosa.

2. Aspectos introdutórios, informações catalográficas e dados do manuscrito

José Antônio Rezende de Almeida Prado é considerado um dos mais importantes compositores brasileiros da contemporaneidade. Suas obras alcançaram prestígio no território nacional ainda em 1969, quando, neste momento, Almeida Prado recebeu o primeiro prêmio do *I Festival de Música de Guanabara*, tornando-se conhecido em todo o Brasil³ (NEVES, 2008: 300). Embora o repertório para piano tenha uma posição de destaque nas pesquisas científicas verificadas⁴, suas obras vocais, sejam a *cappella* ou para voz em conjunto com outros instrumentos, ainda são negligenciadas no tocante a uma pesquisa que estude a importância de sua delimitação tímbrica vocal em determinadas canções. Tal investigação, assim, fez-se necessária, visto que o timbre era algo determinante em sua música:

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. (...). O timbre é o “rei” da minha música⁵ (ALMEIDA PRADO *apud* ROCHA, 2005: 131).

É sabido que, no tocante à interpretação da canção, existe certa liberdade em relação à tonalidade e registro vocal adotados pelos cantores e professores de canto⁶. Tal liberdade estende-se inclusive à adequação de gênero, em que, na canção *Cantigas*

³ Observação: o ano de 1969 é posterior à sua primeira canção com poemas de Cecília Meireles.

⁴ Muito disso se dá por Almeida Prado ter sido um exímio pianista e professor de piano, tendo explorado importantes recursos técnicos em suas obras para o instrumento: “os exercícios, apesar de apresentarem a característica que define o gênero – repetição de um determinado padrão visando ao seu controle técnico e motor – na maior parte dos casos, são pequenas e belas peças que merecem constar em programas de concerto. Neles, o compositor não só mostra, uma vez mais, seu domínio do *métier*, mas uma nova faceta, a de professor do instrumento, não tão nova, considerando o pianista que é: transpõe para o ensino do piano questões complexas e relevantes da música contemporânea” (GALDELMAN, 2006: 1492).

⁵ Almeida Prado, em sua obra *Aurora* (1975), concerto para piano e orquestra, explora diversas possibilidades tímbricas tanto do instrumento solista, como da própria orquestra, de tal forma que beiram ao místico, assim como se pode observar em outra obra sua: *Sinfonia Concertante, Cartas Celestes nº 8: “Oré-Jacy-Tatá”* (1999), para violino e orquestra. Isto se dá porque “em seu universo poético, a música está sempre relacionada com as inúmeras cores e diversas opções de sombras que indicam ou induzem um transcender” (ROSA, 2000: 94).

(1902), composta por Alberto Nepomuceno (1864-1920) com texto de Branca G. Colaço (1880-1945), por exemplo, SANTOS (2011: 116) aponta as seguintes sugestões:

Tonalidade original: La Maior – propícia para sopranos (ou tenores). O texto, escrito em primeira pessoa feminina, torna a canção mais apropriada para vozes femininas, não sendo proibitivo, no entanto, que seja interpretada por tenores, barítonos ou baixos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano (ou barítono)
- Sol Maior.
- Baixo
- Fá Maior.

Similares sugestões são encontradas em sua tese, que compreende “um conjunto de 40 canções brasileiras de diversas épocas e autores” (*Ibidem*, p. 7), fator pertinente à comum adequação de canções aos diversos timbres e tonalidades que ocorre, não somente no Brasil: o *Lied Erlkönig* (1815), de Franz Schubert (1797-1828), por exemplo, adequa-se a distintos timbres e gêneros, sendo constantemente executado por cantores de diferentes nacionalidades, como é o caso de Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Anne Sofie von Otter (mezzo), Jessye Norman (soprano) e Daniel Norman (tenor)⁷. Busco com isso elucidar que, tal prática no tocante a canção de arte, é algo comum não apenas em nosso país. Além do mais, adequações como estas são muitas vezes escritas pelo próprio compositor – como é o caso da canção *Uma nota, uma só mão* (1967), do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011), em que “há três versões: para voz aguda, para voz média e para voz grave⁸” (ABM, 2013, p. 16).

As canções de Almeida Prado sobre poemas de Cecília Meireles para soprano, no entanto, ainda não haviam sido analisadas em termos de delimitação vocal e parte delas não tinham sido completamente editadas ou publicadas⁹, bem como, tal delimitação não seria uma prática comum – podendo resultar em uma *performance* equivocada quando

⁶ Diferente do que acontece nas óperas; cuja personagem somente é interpretada pela voz específica indicada pelo compositor.

⁷ Cuja gravação de todos os intérpretes citados pode ser conferida no site Youtube: verificando em 14/05/2025.

⁸ Texto da canção: Carlos Drummond de Andrade. A canção teve estreia com Ula Wolff, s., Paulo Afonso de Moura Ferreira, pn.; foi gravada por Eládio Pérez González, br., Berenice Menegale, pn., e Sávio Sperandio, br., Eudóxia de Barros, pn., conforme pode ser verificada no mesmo catálogo (ABM, 2013: 16).

⁹ As partituras que foram publicadas, conforme consta na tabela na página seguinte, encontram-se na Coleção de Obras Digitalizadas, BPMB/ABM, Rio de Janeiro/RJ, 2015 e 2016. A edição e análise das canções de Almeida Prado sobre poemas de Cecília Meireles para soprano, constam em minha tese de doutorado.

não atenta a esse aspecto. Abaixo, pode ser conferida a formação requerida pelo compositor em *Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano)* (1994), em que há uma opção tímbrica indicada ao instrumento acompanhador, mas não relativo à voz, conforme o recorte abaixo (ABM, 2018: 41-42):

088- MODINHA Nº2 – Noite

Texto: Cecília Meireles (1901-1964), do livro “Mar absoluto e outros poemas”

Local e ano: Campinas/SP, 1994

Instrumentação: sop. e pno. ou crv.

Edição: Rio de Janeiro/RJ: coleção de obras digitalizadas, BPMB/ABM, 2015

Observação: dedicada “à Adriana Giarola Kayama e Helena Jank, desejando todo sucesso e alegrias! Vocês são intérpretes maravilhosas!”

Figura 1: Descrição da canção *Modinha nº 2 – Noite* (1998) de Almeida Prado sobre poemas de Cecília Meireles no catálogo de obras do compositor publicado pela Academia Brasileira de Música (2018: 41-42) em que vê-se a delimitação do timbre vocal e duas opções ao instrumento acompanhador .

Tal delimitação vocal difere das indicações em *Cancioneiro de Thereza* (1998), sobre textos de Thereza Maria Xavier de Mendonça, do próprio Almeida Prado (ABM, 2018: 29):

039- CANCIONEIRO DE THEREZA

Texto: Thereza Maria Xavier de Mendonça

Local e ano: Campinas/SP, 1993

Instrumentação: sop. ou ten. e pno.

Movimentos: I. Fragmentos; II. Voltas; III. Renascer; IV. Perdas

Estreia: 20/10/1993, Centro Cultural São Paulo, São Paulo/SP, em comemoração aos 50 anos do compositor, Victória Kerbauy, sop. e Almeida Prado, pno.

Edição: Rio de Janeiro/RJ: coleção de obras digitalizadas, BPMB/ABM, 2015

Observação: dedicada “à Thereza, minha irmã, com admiração e carinho”. Ciclo de canções

Figura 2: Descrição do ciclo *Cancioneiro de Thereza* (1998) de Almeida Prado sobre textos de Thereza Maria Xavier de Mendonça no catálogo de obras do compositor publicado pela Academia Brasileira de Música (2018: 29) em que vê-se a formação delimitada para um soprano, ou tenor e piano.

Em um breve levantamento de dissertações, teses e artigos em instituições acadêmicas relevantes em pesquisas na área de música, como UFG, UFMG, UFPB, UNIRIO, UNICAMP, USP e UFRGS, não foi encontrado, porém, nenhum trabalho relacionado à especificidade tímbrica de Almeida Prado no tocante à canção vinculada à lírica de Cecília Meireles; o timbre, inclusive, tem sido estudado em seu aspecto semiótico – o que não comprehende o objetivo desta pesquisa –, conforme pode ser verificado na

dissertação de SHIMODA (2014) em que o autor cita outras recentes e importantes pesquisas relacionadas ao assunto (*Ibidem*: viii). Vi nisso, portanto, a oportunidade de utilizar obras vocais brasileiras que tratam da especificidade tímbrica com fins de se trabalhar na voz do soprano os recursos próprios do trato vocal, trago portanto, neste artigo, a narrativa pessoal referente a interpretação da canção *Noite, Modinha n° 2 para cravo (ou piano)* (1994).

No tocante à nomenclatura adotada na canção supracitada, esta difere-se da que se encontra no Catálogo da ABM (2018), visto que busquei ser fiel ao título conforme consta no manuscrito. Ainda, no Catálogo da ABM (2018) o cravo aparece como opção à principal escolha do compositor que, conforme ali disposta, seria o piano. No manuscrito, portanto, Almeida Prado insere o cravo como instrumento principal e deixa o piano como opção aos intérpretes, conforme pode ser verificado abaixo:

Figura 3: Recorte da primeira página do manuscrito da canção *Noite, Modinha para soprano e cravo (ou piano)* (1994), de Almeida Prado, sobre poema de Cecília Meireles.

É salutar observar que os recortes dessa catalogação disponível pela ABM (2018) fundamentam-se em algumas edições já feitas e não nos manuscritos; neste caso, fazem parte da “coleção de obras digitalizadas, BPMB/ABM, Rio de Janeiro/RJ, 2015”.

No caso, Almeida Prado costumava fazer uma capa para suas canções, com isso, por vezes nos deixa maiores detalhes na própria capa, assim como desenhos e pinturas geralmente feitos por ele mesmo. As capas de suas obras também podem

conter apenas uma breve descrição da canção, ou uma possível dedicatória ao(s) intérprete(s), local e data em que foi composta. Assim, nem sempre encontramos todos os dados na primeira página da canção ou na capa, porém, ao juntar as informações de ambas, podemos ter todos os dados predispostos.

A canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994), deste modo, em sua primeira página (Figura 3) não diz se é uma *modinha* numerada, conforme consta no Catálogo da ABM (2018: 41), tais dados o compositor insere em sua capa. A dedicatória que foi inserida no catálogo (*Ibidem*), encontra-se fielmente transcrita conforme pode-se observar também na capa:

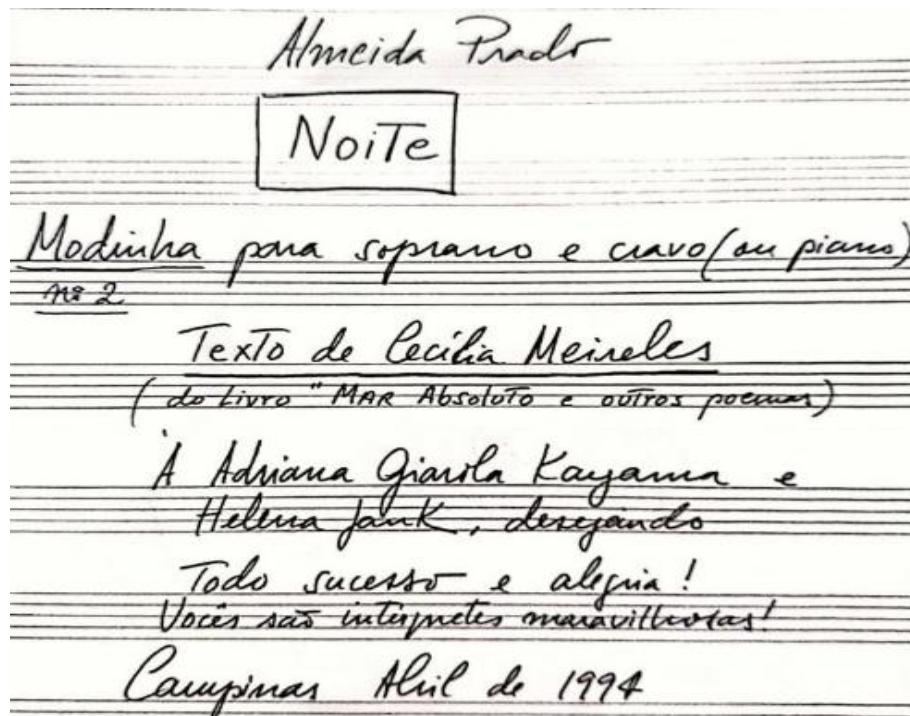


Figura 04: Recorte da capa do manuscrito da canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994) de Almeida Prado sobre poema de Cecília Meireles, dedicada à Adriana Kayama e Helena Jank.

A partir da constatação das informações observadas, foi decidido adotar o título *Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano)* (1994) para esta canção, pois tanto em sua capa quanto na primeira página manuscrita, o título “noite” aparece antes do subgênero “modinha”, diferente da nomenclatura adotada pelo Catálogo da ABM (2018) (Figura 1). Tal fato pode ter se dado como um meio facilitador ao(s) editor(es)

para organizar(em) o índice, como o que normalmente acontece com a ordem alfabética, neste caso, adotaram a numérica.

3. O timbre para Almeida Prado

Que o timbre é uma característica importante para Almeida Prado, boa parte das pessoas, que em algum momento tiveram contato com a sua obra, podem atestar em concordância. Em sua gênese tímbrica o compositor se apropria da sonoridade específica dos instrumentos para explorar texturas diversas, enriquecendo-as de ressonâncias, e, muitas vezes, até a própria dinâmica assume importância capital a serviço do timbre. Ainda, seu caminho composicional compreende várias fases que, em sua maturidade, revelam sua característica transtonal conduzindo-o ao derradeiro período *tonal livre*¹⁰, como ele mesmo gostava de dizer.

Almeida Prado possuía uma personalidade intensamente indagadora, e, nesse sentido, fazia constantes reflexões como também comentários sobre sua trajetória, à qual, expressava entusiasmo e gratidão:

A minha trajetória de compositor se deu muito mais porque eu nasci de uma família de pessoas sensíveis à música. (...) Minha avó materna era cantora lírica amadora e, curioso, ela havia cantado para Carlos Gomes e para Sarah Bernard quando esta esteve em São Paulo, no final de 1800. (...) Minha mãe foi criada ouvindo canto, ouvindo coro, ouvindo orquestra e passou isso para os filhos. (...) Estou dizendo isto para mostrar que a genética prova que você não vem do nada, você não surge como compositor do nada (ABM, 2001: 02).

Nestas palavras, o compositor destaca que a influência familiar, desde antes de seu nascimento, teve um papel fundamental não apenas em sua existência, mas

¹⁰ O Transtonalismo foi relatado pelo próprio Almeida Prado como “a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente” (apud MOREIRA, 2004: 75). In: MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha, *Flashes de Almeida Prado por ele mesmo*. Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, v. 10: 73-80, dez. 2004. Já o período Tonal Livre parte do que inicialmente ele chamou de “harmonia peregrina”, que em sua própria explicação, também nos auxilia a entender seu pensamento sobre si mesmo e sobre o que seria o Tonal Livre: “Eu seria um [compositor] tonal livre e o que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em Dó Maior, para Sol # Maior, para Si Maior, para fá menor, para Ré Maior, para mi menor, para Sol b e Dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em Sol b ir para Dó Maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em Dó, ou qualquer outro tom. O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um cluster e terminar em Mi Maior. Ele é bem livre mesmo” (1998: 195). In: COSTA, Régis Gomide. *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos compostoriais*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em música). UFRGS.

também em sua trajetória musical. Dessa forma, é possível afirmar que sua busca por traduzir seu raciocínio musical por meio do timbre está profundamente ancorada em sua intuição e sensibilidade, refletindo também uma dimensão mística e, por vezes, intangível de sua personalidade artística.

Durante minhas indagações e investigações, devo confessar que as palavras de Almeida Prado, presentes em suas diversas entrevistas, chamaram particularmente minha atenção. Numa delas, que foi concedida à MOREIRA (2006: 106), a autora reflete sobre os tipos de amor presentes em sua obra intitulada *Tríptico Celeste* (1983), para soprano e piano, em que vemos o seguinte ensejo:

Se as canções manifestam diferentes tipos de amor (segundo seu próprio ponto de vista) [...], qual o suporte musical que permite afirmar que a primeira canção expressa o amor espiritual?

A. P. [Almeida Prado]: Porque assim o senti.

Essa resposta direta e singela encerra em si mesma algumas de suas características pessoais supracitadas anteriormente: sensibilidade, intuição. Ainda jovem, Almeida Prado questionou fervorosamente o ensino de Guarnieri que, para ele, naquele momento, reduzia-se ao tradicionalismo nacional. Sua busca intelectual o levou à França e a descobrir que, o que antes considerava como *novo* no campo da harmonia, já estava *ultrapassado* naquele ambiente vanguardista europeu.

A natural arrogância juvenil do compositor é sobrepujada pelas recorrentes inaptidões nas provas para entrar no conservatório em Paris, onde Almeida Prado ansiava pelas classes de Olivier Messiaen (1908–1992) que, finalmente, o admitiu como ouvinte. O compositor que em um momento pensava que sua música “não precisava comunicar” (ALMEIDA PRADO *apud* VASCONCELOS, 2010: s.p.), por fim, consegue, humildemente, fazer-se ouvir.

É nesse período que Almeida Prado começa a desenvolver o caráter universal em sua música, algo que o levará a explorar os astros celestes, tanto pela ótica literal quanto pela visão transcendente. As diferentes culturas com as quais teve contato também serão incorporadas em sua obra. O compositor buscará transcrever a linguagem do mundo através do caráter timbrístico – um esforço louvável e corajoso, considerando que boa parte dos instrumentos ocidentais, com suas afinações e escalas específicas, não

são apropriados para reproduzir as particularidades sonoras de músicas que seguem outros sistemas intervalares e melódicos, como os utilizados em muitas culturas orientais.

Nesse contexto estrutural e formal da música, é necessário dizer que muitos consideram que Almeida Prado herdou sua abordagem harmônico-timbrística de Olivier Messiaen - sobretudo a importância soberana da característica timbrística. No entanto, nas falas compiladas por Valéria Peixoto (ABM, 2001: 4), ao narrar sua trajetória de vida, além da influência familiar primária, o compositor sugestiona que Guarnieri e, talvez, principalmente, Mario de Andrade, foram os precursores do desenvolvimento de sua concepção timbrística, ao menos, no que podemos relacionar à voz cantada:

Posteriormente, ele me tomou como aluno e comecei a desenvolver com Guarnieri um trabalho metódico de aprendizado. (...) Ele achava que um aluno iniciante, ao fazer variações, estava, ao mesmo tempo, preso a um tema, o que é uma disciplina, uma limitação, e segundo a filosofia de Mario de Andrade, era iniciá-lo nas raízes da música brasileira para chegar ao inconsciente nacionalista. Isto está no livro de Mario de Andrade, "Ensaio sobre a Música Brasileira", que era a bíblia de Guarnieri e Osvaldo Lacerda. Alguns podem até achar que há falhas no livro, mas até hoje não surgiu outro tão importante e tão verdadeiro em muitos aspectos como este de Mario de Andrade. Certamente, se Mario vivesse mais tempo, iria colocar adendos neste livro, corrigir alguns exageros patrióticos (...). Mas, tirando isto, são fundamentais as pesquisas, os temas que ele recolheu, a conscientização sobre o transpor para o canto a fala brasileira respeitando o timbre anasalado da língua portuguesa que, no Brasil, não é igual ao falar de Portugal (ABM, 2001: 3).

Antes de adentrar no quanto o seu retorno ao Brasil há de consagrar o que o próprio Almeida Prado chamou de 'estilo próprio', é bom ressaltar que as palavras deixadas por este intrigante compositor atentam para o fato de que a melodia e timbre presentes no português, especificamente, brasileiro, já se configuravam em sua mente - retomaremos esse tema mais adiante.

Agora, se a característica timbrística reinante na música de Almeida Prado conta com mais de um precursor, no mínimo, Messiaen parece exercer uma influência precisa na concepção harmônico-timbrística justo porque tal conceito, em resumo, se dá pela "harmonia associada a cores mais do que a intervalos" (GUBERNIKOFF, 1999: 186). SANT'ANA (2017), em sua tese, portanto, defende que:

Ao valorizar as ressonâncias superiores e inferiores como prática e teoria disseminadas por Olivier Messiaen (1908-1992), Almeida Prado pretendia manipular, no total cromático, essas propriedades sonoras, e assim, esse

conhecimento estava implícito em suas formulações intervalo-harmônicas SANT'ANA (2017: 40).

Nessa conjuntura, a sobreposição de notas e/ou acordes e as células rítmicas são combinados com a sonoridade dos instrumentos que, ao somarem-se, produzem timbres complexos, coloridos e inebriantes. Claude Debussy (1862-1918), de certa forma, foi o precursor dessa prática, a qual, em diálogo com o pontilhismo presente na pintura impressionista, produziu timbres sonoros que somente um ouvido atento pode discernir a real *forma* de sua música. As texturas, assim, são imprescindíveis às harmonias-timbres que se pretende construir.

Em vista disso, Almeida Prado passou a combinar formações instrumentais não usuais, como é o caso da obra *Études sur Paris - música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928* (2009), em que encontramos seções que trazem a celesta, o piano, a harpa e instrumentos de percussão. BARANCOSKI (2014) afirma que, no repertório do compositor, esse:

Uso variado de texturas também dá à obra um colorido especial, abrangendo desde um instrumento solo sem acompanhamento da orquestra (trombone ou cravo), formações camerísticas (flauta, oboé e clarinete ou um coral de trombones) a *tutti*s, e também participações solísticas de instrumentos [...] como o acordeão francês e o cravo (BARANCOSKI, 2014: 04).

Uma vez que a sonoridade equivalente de cada instrumento específico não garante, por si só, um efeito sonoro interessante, voltemos à disposição harmônica, que também exerce significativa influência na característica sonora resultante de uma determinada obra. Ainda no século XIX “a harmonia da escola francesa passaria a ser enfatizada pela ideia de blocos sonoros” e isso viria a fortalecer “a importância da estruturação dos intervalos como elemento de cor na composição de timbres” (SANT'ANA, 2017: 42). Alguns compositores retomaram discursos que foram utilizados em períodos anteriores - os modos gregos, por exemplo - e ampliaram a concepção harmônica. Tal fato proporcionou inovadoras experimentações nesse campo bem como quebras de conceitos: o que contribuiu para a elevação do timbre como característica estruturante de uma obra no século XX.

Nesse contexto, no tocante a Almeida Prado, o ato de utilizar recursos harmônicos com a finalidade de gerar timbres distintos faz com que ele explore inclusive

a ressonância, o ritmo e a dinâmica com o mesmo fim. Em sua obra sinfônica *Oré-Jacytatá - Cartas celestes n.8* (1999), na transição para o *Poslúdio*, por exemplo, vemos que:

Os instrumentos de ressonância prolongada – sinos tubulares, vibrafone e tam-tam – executam um único ataque forte, apoiado pelos tímpanos. Enquanto ressoam estes instrumentos a celesta introduz ostinatos em polirritmia, como se fossem ecos do primeiro ataque (BRUCHER, 2006: 8).

Nesse excerto do artigo de BRUCHER (2006) observamos a inteligente combinação textural de instrumentos com característica metálica para constituir uma mescla harmoniosa e compor uma textura tímbrica homogênea - ainda que proveniente de fontes instrumentais distintas. A orquestração de Almeida Prado traduz-se nessas explorações texturais, porém, veremos que seu gênio se mostra mais presente nos timbres explorados em um só instrumento como, no caso, o piano.

O piano foi o instrumento que acompanhou esse compositor em toda a sua vida. A maior parte de sua escrita foi dedicada ao piano, tanto em caráter solo como em formações camerísticas. Apesar de seu pensamento orquestral ser considerado abrangente e original, em entrevista concedida a GROSSO (1997 *apud* ROCHA, 2005: 130), Almeida Prado confessa: "eu amo o piano, eu penso piano, como Chopin, orquestro como um grande piano e suas ressonâncias".

As palavras deixadas por esse compositor inquieto nos passam a sensação de que as suas explorações sonoras no piano guiaram sua concepção timbrística nas demais formações instrumentais, e não só isso; consolidou sua característica transtonal¹¹ que em suma, pode ser entendida como certo "trânsito entre sistemas", tonal, atonal, serial, enfim (SANT'ANA, 2017: 118). O próprio Almeida Prado nos deixará essa máxima: "você não precisa ser tonal nem atonal, você pode ser os dois" (ABM, 2001: 04).

Tal firmeza de argumentação, no entanto, não se deu assim tão simplesmente: em entrevista concedida a VASCONCELOS (2010: s.p.), Almeida Prado afirma ter vivido o rompimento com o sistema tonal a partir de sua proximidade e

¹¹ O termo *transtonal* foi uma atribuição de Yulo Brandão a Almeida Prado após a audição da obra *Cartas Celestes* na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano de 1974 (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002: 75). Essa característica transtonal, assim, de acordo com CORVISIER (2015: 07), faz parte da "consolidação de sua linguagem composicional" e compreende o período que vai de 1973 a 1983,

discipulado com Gilberto Mendes (1922-2016). Já na França, sua música soava *demodê* para os franceses. Porém, foi Messiaen que o incentivou a buscar sua linguagem pessoal na música brasileira - as raízes que outrora ele havia negado: "foi preciso sair e voltar ao Brasil com elementos novos, para poder na minha própria música brasileira, sem jamais renegar meu brasileiro, olhá-la de ângulo diferente" (ABM, 2001: 18).

Ele sintetiza:

No fundo, o que eu queria era conciliar o que havia abandonado e o tonalismo com o mais moderno, e aí consegui uma fusão do atonal com o tonal que funcionou. Na volta ao Brasil, fiz as *Cartas celestes*, que acho a minha obra mais importante – me fez sair da crise. Conseguí usar as ressonâncias de dó maior, sem ser Beethoven, os harmônicos dó, dó, sol, a série harmônica, trabalhar a coisa meio estática, com momentos seriais e de ressonância, quer dizer, uma fusão feita muito mais intelectualmente. Como se fosse um[a] *Heureka!*, encontrei um caminho novo (ALMEIDA PRADO, 2007: s.p.).

O compositor sempre se refere às *Cartas Celestes*¹², para piano, com bastante entusiasmo, chegou a afirmar para VASCONCELOS (2010, s.p.) que quando chegou ao Brasil compôs *Momentos de Cubatão* (s. d.) e *Ilhas* (1973): "foi quando eu dei o grande divisor da minha obra e comecei aquilo que eu realmente queria. Aí compus as *Cartas Celestes* e fiquei o Almeida Prado com estilo próprio, com discurso pessoal". A fusão entre os sistemas serial, atonal e tonal, portanto, reflete um grande passo em sua linguagem composicional. Para SANT'ANA (2017: 42):

Almeida Prado que se autodefinia "[...] um compositor muito tímbrico" (MOREIRA, 2004: 76), pôde por meio dessa declaração vincular sua produção composicional a um dos aspectos mais importantes do seu transtonalismo: o controle intervalar. Foi por compreender muito bem a dupla sensibilização da polaridade na "emancipação da dissonância" que Almeida Prado pode aprofundar a pesquisa tímbrica na estruturação do material musical em simultaneidade.

Almeida Prado (*apud* MOREIRA, 2002: 63) afirma: "em minha tese, tentei racionalizar um pouco. O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, e com tonal".

¹² As *Cartas Celestes* fazem parte da maior obra para piano de Almeida Prado, sobre as quais o compositor defendeu sua tese, em que se organizaram, inicialmente, em seis volumes: *Cartas celestes I – Céu visto do Brasil em agosto e setembro* (1974); *Cartas celestes II – Céu visto do Brasil em outubro e novembro* (1981); *Cartas celestes III – Céu visto do Brasil em dezembro e janeiro* (1981); *Cartas celestes IV – Céu visto do Brasil em fevereiro e março* (1981); *Cartas celestes V – Céu visto do Brasil em abril e maio* (1982); e *Cartas celestes VI – Céu visto do Brasil em junho e julho* (1982). Posteriormente, Almeida Prado compôs mais volumes e implementou mais instrumentos em alguns deles. No Catálogo da ABM (2016) é possível verificar esses dados.

Ou seja; em sua linguagem musical, embora o compositor aderisse a teorias próprias do século XX – que em boa parte emancipam-se da condução melódica e harmônica tonais –, sua fusão de sistemas o levou a redescobrir-se e identificar-se com aquilo que ele mesmo veio a considerar como seu “estilo próprio”. Tal fato o conduziu à “emancipação da dissonância” (*Ibidem*) em que houve uma junção de conceitos, bem como, uma abertura à simplicidade, a qual, outrora, não lhe atraía tanto. Como exemplo dessa conjuntura, compartilhamos abaixo um excerto de uma entrevista concedida à ROCHA (2005: 131) referente a uma peça sua:

Noites do Centro da Terra é uma imagem do livro de Júlio Verne, “Viagem ao Centro da Terra”, o âmago do âmago, por isso que se faz aquela situação que vai por um “funil”, ficando só uma quinta sem a terça, quer dizer, não é nem um acorde maior e nem menor, superou o maior e o menor, é a essência. Esta é a minha proposta (ALMEIDA PRADO *apud* ROCHA).

Tal sondagem está intrínseca à sua linguagem tímbrica, que por sinal, em uma de suas obras mais relevantes - para Almeida Prado, a mais relevante -, as *Cartas Celestes*, o compositor associa o timbre à *luminosidade*, principalmente os volumes I ao VI, que são o tema central de sua tese: “tentei preencher o silêncio (no caso, o vácuo) com sons, acordes multi ressoantes, dando ao próprio ato de compor, uma quase ridícula imitação do Criador: *Fiat lux. - 'Faça-se a Luz.'* - Faça-se o Som!” (ALMEIDA PRADO, 1985: 527), afirma.

Neste caso, Almeida Prado faz uma relação equivalente entre *luz* e *som*, e é notório o quanto o tema relativo à luz se faz presente em todo o seu discurso tímbrico composicional em seu trabalho de doutorado. A *luminosidade*, assim, é algo bastante presente em seu pensamento quando associado ao tema celeste. Logo, o piano, nas *Cartas Celestes*, é explorado por meio de:

Vários materiais-textura, registro, ritmo, harmonia, dinâmica [que] são combinados com o objetivo de descrever as luminosidades do céu. Com Almeida Prado, o piano deixa de ser um instrumento mono-timbrístico e passa a produzir uma gama variada e impressionante de timbres (ROUSSEAU *apud* GUBERNIKOFF, 1999: 188).

No caso, antes de alongar por mais tempo em análises e reflexões externas, deixemos o próprio compositor explicar - sinteticamente melhor que em sua tese, talvez - o que realmente constitui a elaboração teórico-musical por trás de suas *Cartas Celestes*,

que de acordo com ele mesmo, trata-se de “um estudo das ressonâncias naturais do piano que me foi sugerido por alguns *Estudos* de Chopin e alguns *Prelúdios* de Debussy” (ABM, 2001, p. 23). Atentemo-nos, assim, às palavras do compositor sobre seu raciocínio composicional:

Comecei a usar essa estrutura¹³ timidamente em uma passagem em algumas obras, e quando eu mostrei para o Messiaen, ele disse: - “isso é ouro em pó! Como você inventou isso? Nem Boulez que está desesperado para encontrar acordes conseguiu isso!” Segui o método de Messiaen de modos, o próprio método de Schöenberg e cheguei a essa brincadeira, fazer uma nota que chega a outra e assim sucessivamente. Descobri que os acordes eram bons, e isso é infinito, o próprio modo dá mil soluções cada vez que a matriz mudar. Podem-se fazer oito, dez folhas, e se pode usar a vida inteira. Porque não é Almeida Prado, como dó maior não é Beethoven. Então, a vantagem que tive nessa criação é que eu cheguei à mentalidade que Rameau chegou ao classificar os graus de dó maior e menor, que depois ficou para todo mundo. Não se pode dizer que dó, mi, sol, dó é de Beethoven. Pode ser Beethoven, pode ser Mozart, pode ser Rameau, pode ser Almeida Prado, pode ser Villa-Lobos, pode ser Mário Tavares, pode ser qualquer um de nós. O que vai diferenciar dó, mi, sol, dó, é como você vai usar o dó, mi, sol, dó. Como Mozart usaria? Como Beethoven usaria? Então, a matéria estava aí, Messiaen pegou o caderno e disse: - “me desculpe, senhor Prado, eu te copiei”. Arranquei a folha do caderno e dei a Messiaen. A classe inteira foi em cima e copiou... Eu sei que Messiaen usou depois em suas obras. Não vai soar nunca o que eu usei, é outra coisa. Aí a Nadia falou assim: - “mas você é muito generoso! Deveria guardar com você”. Respondi: - “eu vou guardar uma coisa que Deus me deu? Que eu descobri por acaso? Não, não é meu!” (...) Então, com essa receita que eu estou dando para vocês, usem como quiserem. Ela é um macete, como a receita de um molho, na culinária, como a receita de um bolo. Você pode fazer vários bolos, tendo como base uma medida de farinha, de manteiga, de água. A massa estando pronta, o

¹³ “Depois de muitos meses, eu tinha uma obra mais consistente, mostrava para Messiaen e não mostrava para Nadia. Escrevia outra obra, mostrava para ela e não mostrava para ele. Não fazia mais a confusão de ir para cá e para lá, porque não dava em nada. Foi nesta ocasião que, pesquisando os modos de Messiaen, que não são seriais, são modos de sete, de oito notas, pensei: por que não posso criar um modo em que eu use as doze notas da série dodecafônica colocada como se fosse um modo, não como Schöenberg (em zigue-zague)? Percebi que esse modo tinha que terminar com uma nota que levaria à primeira. Vocês vejam aí neste exemplo que forneci. Começa com a nota mi, quando chegou no ré não fui para a nota fá, voltei para o mi, como se fosse tonal. Não sendo tonal, como se fosse tonal. Tendo essas doze notas diferentes, eu escolho o que chamo de “pattern” ou matriz. Nessa matriz, eu escolho dentre 1 a 12 o primeiro acorde que vai gerar os outros. Eu posso escolher, por exemplo, as cinco primeiras notas da série e fica um pacote, um cluster. Posso escolher, como escolhi no exemplo, um pouco mais aberto e na outra versão bem mais aberto. Eu vou utilizar como cor e matéria prima de uma determinada obra, ou em um determinado momento de uma obra. O que eu queria era uma paleta de cores para eu brincar. Fiz a experiência e deu certo. Porque pego o primeiro e vou transformando, reparem: o mi vai para o fá. Sempre uma nota vai para a outra. Como não é simétrico esse modo, o que é bom, as posições de intervalo de cada acorde vão se modificando. Às vezes é mais quartal, outras vezes mais de quintas... Essa heterogeneidade dos acordes é que vai me interessar, e não a homogeneidade do tonal. O princípio é tonal, a ideia vem do tonal. Eu fazia esta série e ia para o piano, ficava ouvindo cada um dos acordes e elegia o mais diatônico. Este é o mais tonal. É uma nona. Eu reservava esse para um momento de maior luminosidade das ressonâncias naturais porque é tonal. Com isso, eu tenho uma hierarquia de acordes, a dominante, a tônica, a subdominante, a mediante, etc.” (ABM, 2001: 18-19).

recheio pode ser o que você quiser, como omelete. Mas existe um princípio, o ovo, omelete é isso aí, e o resto você enche com o que quiser. (...) Essa foi a ideia de Cartas Celestes. São vinte e quatro acordes que eu criei através deste modo serial. Então, eu usei nas seis Cartas Celestes os mesmos vinte e quatro acordes transpostos. Para dar unidade, eu limitei os acordes, sempre usava os mesmos (ABM, 2001: 19).¹⁴

Em sua tese é possível verificar também que, nas *Cartas Celestes* (volumes I ao VI), Almeida Prado explora o timbre tanto pela ressonância (*acordes multi ressoantes*, conforme ele mesmo afirma) como pelo contraste; as *zonas opacas*, não ressonantes (ALMEIDA PRADO, 1985). Esses contrastes entre as ressonâncias e as zonas de não ressonância são constituídos de uma atenção a outros aspectos, no caso, extraídos do próprio instrumento (o piano) somados à construção harmônica - conforme ele mesmo ressaltou anteriormente.

A diferença entre as ressonâncias é criada através da manipulação da tessitura e do conteúdo intervalar das coleções, enquanto os momentos de maior ou menor ressonância são construídos através do uso da tessitura, dinâmica, articulação e do pedal de sustentação. Esses diferentes recursos composicionais procuram responder à modelagem sonora de ambientações geográficas (OLIVEIRA, 2020: 181).

Isto posto, verifica-se que as *Cartas Celestes* (volumes I ao VI), escritas para piano, traduzem essa rica linguagem tímbrica, repleta de detalhes a serem observados, assim como a busca pela representação do cosmos sob forma de signos musicais. Em concordância com as palavras supracitadas de Almeida Prado (ABM, 2001: 18-19), GUBERNIKOFF (1998-1999) há de reforçar a posição e escolha de determinados acordes e desenvolvimento harmônico nessa mesma obra do compositor:

[Os] acordes, cada um como uma entidade fixa, sem inversões [ou] outras posições, vão sugerir impressões de luminosidades das mais variadas, indo de transparência das quintas até a opacidade de clusters. Observa-se também que o primeiro e o último acordes, alpha e ômega, respectivamente, possuem as mesmas notas, mas disposta de maneira diferente, o que sugere a luminosidade diversa (fato que o autor vai explorar em Alpha-Piscium, combinando os dois acordes). Isso demonstra que os fatores registro e posição são tão importantes quanto os intervalos harmônicos constituintes dos acordes GUBERNIKOFF (1998-1999: 188).

¹⁴ Almeida Prado ainda diz, que: "essa simples receita de acordes tem uma razão na minha vida que é organizar a matéria atonal dentro de elementos modais na música brasileira. O que Guarnieri chama de constantes melódicas. Um contorno afro, que pode também ser nordestino ou paulista, com a sensível tonal, que é a cadência da moda da viola" (*Ibidem*).

As últimas palavras de GUBERNIKOFF (*Ibidem*), acima, chama nossa atenção para aquilo que suscitou o tema deste trabalho: se “os fatores de registro e posição são tão importantes” na obra essencialmente tímbrica de Almeida Prado, como se comportam suas composições destinadas à voz? Afinal, realmente, diante dos dados apresentados até aqui, sua obra parece não permitir uma mudança de tonalidade - algo tão comum na tradição cancionera, conforme vimos anteriormente. Nesse sentido, surge uma nova questão: dentro do repertório das canções para soprano de Almeida Prado, sob poemas de Cecília Meireles, quais fatores o levaram a traçar uma delimitação vocal? Esta delimitação, por sua vez, é fixa ou de caráter meramente sugestivo? O timbre vocal do soprano é, de fato, o único adequado para essas canções? Diante de não encontrar respostas para essas perguntas, bem como de poucas referências do pensamento desse compositor sobre o timbre vocal, fui impelida a compartilhar o que encontrei até aqui e a entrevistar músicos que estiveram bem próximos a Almeida Prado, o que nos leva à próxima etapa desta pesquisa.

4. O timbre vocal para Almeida Prado

Almeida Prado dedicou-se a compreender o universo composicional. Sua busca e indagação o levaram a estudar tanto compositores do passado quanto colegas contemporâneos. De diversas maneiras falava de seu pensamento em relação ao ato de compor, uma delas se dava por meio de metáforas, algo que acabava por revelar gostos pessoais – o da culinária, por exemplo –, como, também, parte de seu conhecimento sobre os instrumentos:

Se me perguntarem o que se aproxima mais da composição eu não vou dizer que é a arquitetura, é apenas um pouco, mas a culinária se aproxima mais. Você compõe um prato com ingredientes complexos, diferentes, heterogêneos. Você usa o ovo, um pouco mais, um pouco menos, você tem que usar a água, a farinha, tem que usar um pouco de fermento, tem que usar a mão para bater de certa maneira, nem muito e nem pouco: muito, espuma; pouco, fica duro. Essa alquimia da culinária eu acho que é música! Então, os temperos, noz moscada, páprica. O que é na música? São as complexidades de timbres, que não se pode usar o tempo todo! Tem, por exemplo, a flauta. A região boa da flauta é uma oitava, muito grave ou muito agudo é o excepcional. Então, se você usar um efeito raro é o condimento da flauta, é a especiaria. Vai ter um momento em que Villa-Lobos usa, Mário conhece como ninguém, a onça feita com o trombone e o reco-reco. É a onça, é genial, é o tempero. Mas ele não usa a onça o tempo todo, é uma vez só que ela aparece, ou duas, acabou. É a mesma coisa, você sente um leve odor de noz moscada, mas onde é que está? (ABM, 2001: 20).

A maneira como Almeida Prado analisa as inserções instrumentais, qual a “melhor região” da flauta, no caso, assim como argumenta “em que momento utilizar”, são situações que dizem muito sobre sua *dosagem* musical: o modo apropriado de colocar algo nessa *alquimia* musical, tal qual é na culinária. O momento certo de utilizar parte do leque de recursos composicionais exige muita maturidade, e, nesse sentido, o compositor revela:

Então, eu aprendi, na minha música, a economizar extravagâncias. Isto precisa ter. Comecei a observar que Mozart não faz coisas geniais o tempo todo, ele guarda para o momento especial. Beethoven idem (*Ibidem*).

O pensamento de Almeida Prado sobre a voz humana e a arte do canto, no entanto, parece estar mais voltado para a extensão vocal, um aspecto relacionado à textura musical. Essa abordagem se alinha mais com características típicas da música instrumental do que com a prática vocal propriamente dita.

Adriana Kayama, aluna e depois colega de Almeida Prado no ambiente acadêmico, teve canções feitas por ele a ela dedicadas. Kayama traz uma contribuição relevante neste trabalho. Na sua fala abaixo, vemos que ela, soprano e professora na UNICAMP, esclarece de que maneira a linha vocal é concebida nas obras para canto de Almeida Prado:

Ele explorava muito a extensão, que é uma visão mais instrumental, do que a tessitura¹⁵, que é uma visão mais vocal. (...) Eu também fui entendendo na composição do Almeida, que a maneira dele ver a voz, em termos de escrita melódica, era muito mais instrumental do que vocal (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025)¹⁶.

Ainda sobre as *Cartas Celestes No.8 – Oré-Jacytatá*, uma obra sinfônica repleta de luminosidade, conforme já comentada aqui, BRUCHER (2006), em seu artigo, comenta as composições texturais que Almeida Prado utiliza em sua obra, cujo recurso

¹⁵ Na próxima seção deste trabalho falarei melhor da diferença de se pensar mais na extensão ou pelo viés da tessitura, quando, no caso, a obra destina-se à voz. A tese em que sua entrevista está anexada, será publicada após o presente artigo.

¹⁶ A entrevista integral encontra-se na seção APÊNDICE em minha tese, intitulada *A abordagem tímbrica nas canções para soprano de Almeida Prado pela lírica de Cecília Meireles: uma contribuição à interpretação e análise da canção brasileira* (2025) já defendida, a ser publicada em breve.

para tal efeito se faz possível notar devido à predominância de instrumentos de sonoridade metálica¹⁷.

BRUCHER (*Ibidem*) continua a tecer comentários e traça uma análise condizente com as falas deixadas pelo próprio compositor, como a que está disposta nos *Encontros com Almeida Prado* (ABM, 2001), que, dentre tantas outras entrevistas, diz muito sobre seu pensamento estrutural:

Sempre fui um compositor que gosta das formas nítidas, não gosto de coisa que fica rapsódica e sem costura. Mesmo se for uma Fantasia, que seja bem costurada. Aprendi com Guarnieri a organizar sempre bem o material para que o ouvinte capte bem, para que não fique uma obra em desordem. Pode ser caótica, mas um caótico nítido (ALMEIDA PRADO *apud* ABM, 2001: 20).

As palavras de Adriana Kayama vêm a confirmar a fala do compositor:

A linguagem dele, apesar de ser inovadora, não rompe auditivamente com tanta veemência com a sonoridade que a gente tem, historicamente, na música. Digo isso porque várias vezes eu fiz concertos em São Paulo e em outros lugares, que, quando as pessoas viam, falavam: "mas você vai levar Almeida Prado, para um público leigo? Que não conhece Almeida Prado?". E eu dizia: "vocês vão ter que ver e depois me falam, mas eu faço questão de colocar". E isso aconteceu muito com o *Tríptico Celeste* [1990]¹⁸, e invariavelmente as pessoas diziam: "mas essa peça é maravilhosa!". Eu fiz meu recital nos Estados Unidos e incluí essa peça, eu fiz meu outro recital nos EUA anos depois que tinha feito turnê aqui no Brasil, e também foi uma obra que marcou pela sonoridade, ao mesmo tempo inovadora, mas sem romper com a tradição harmônica que temos auditivamente (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Logo, as composições de Almeida Prado parecem ser pensadas de forma detalhada. Embora sua abordagem estrutural ainda não tenha sido completamente desvendada – sendo a tese de SANT'ANA (2017) a mais próxima disso até o momento –, ela está sustentada não apenas pela estrutura, mas também pelo resultado timbrístico que o compositor buscava, tanto no plano estrutural quanto auditivo.

¹⁷ Ao lado do violino solista, a orquestra em *Oré-Jacytatá* é composta pelo seguinte instrumental: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés (2º alterando com corne inglês), 2 clarinetas, 2 fagotes, 5 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, percussão, harpa e cordas. Na percussão, além dos tímpanos, encontramos marimba, vibrafone, sinos tubulares, bombo, pratos, tam-tam e celesta. A predominância dos instrumentos de sonoridade metálica neste naipes aponta para a influência do compositor Olivier Messiaen que orientou Almeida Prado em seus estudos na França e que também nutria uma forte preferência por estes timbres, empregando-os extensamente em obras como *Couleurs de la cite celeste* (1963) e *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). Por outro lado, a temática dos corpos celestes permite-nos estabelecer também um paralelo com a suite *The Planets* (1914) do compositor inglês Gustav Holst. A utilização dos instrumentos de percussão metálicos nesta obra, sobretudo da celesta no último movimento, é bastante semelhante a determinados trechos de *Oré-Jacytatá* (*Ibidem*: 2).

Ora, e a voz? Antes de afirmar algo de maneira assertiva, é necessário verificar como se manifestava a acuidade timbrística de Almeida Prado, afinal, esse compositor explora “muito a extensão, que é uma visão mais instrumental”, conforme nos revela Adriana Kayama. Helena Jank (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025)¹⁸, cravista, virá a elucidar ainda mais o interesse de Almeida Prado pela sonoridade instrumental, neste caso, pelo cravo. Vejamos:

Então, pensando [em] como começaram as nossas conversas: “aí, eu queria conhecer melhor o cravo, será que a gente pode conversar?” Então, no começo, quase que invariavelmente, ele entrava na sala e já sentava no cravo, e começava a tocar. Então, ele tocava e aí dizia: “o que você acha disso? Que você acha daquilo?”. E eu acho que o que eu pude dizer para ele, e ainda, para mim, é uma característica importantíssima do cravo: é justamente a questão da sonoridade do instrumento (*Ibidem*).

Helena Jank tornou-se grande amiga de Almeida Prado, docente e colega de trabalho também na UNICAMP, onde ainda leciona atualmente. Em sua fala, é válido observar que, quando um instrumento de fato captava a atenção desse compositor, ele investigava de forma criteriosa como esse mesmo instrumento se comportava. Interessava-lhe, ainda, qual a melhor maneira de tirar determinados timbres do instrumento, fossem mensuráveis ou não, ou seja: no caso do cravo, lhe atraía timbres ligados não somente a *cor* instrumental, mas aos harmônicos ressonantes que viriam a se distinguir em cada récita, ocasionados pela alteração do instrumento e/ou o ambiente em que a música fosse executada:

O cravo é um instrumento muito pobre na fundamental, a fundamental do cravo é muito fraca, é bem fraquinha, tanto que em geral o pianista que vai tocar cravo, fica muito atrapalhado auditivamente, no começo; porque toca com toda aquela convicção que os pianistas têm, de chegar, *assim*, na tecla, dando uma ordem. E o cravo não obedece essa ordem. Onde é que está a sonoridade do cravo? A sonoridade do cravo tá numa riqueza muito grande, muito, muito maior do que a do piano, que é a de sons harmônicos. Então, quando você está tocando uma nota no cravo, você está tocando uma infinidade de outros sons, harmônicos, que existem no piano também, mas não com essa presença tão forte que tem o cravo e, também os outros instrumentos de cordas pinçadas. (...) Existe uma peça para cravo, que Almeida Prado, obviamente, conhecia

¹⁸ No Catálogo da ABM (2018: 19), há uma observação: “transcrição do compositor do original para s. e pn. de 1983”.

¹⁹ A entrevista integral encontra-se na seção APÊNDICE em minha tese, intitulada *A abordagem tímbrica nas canções para soprano de Almeida Prado pela lírica de Cecília Meireles: uma contribuição à interpretação e análise da canção brasileira* (2025) já defendida, a ser publicada em breve.

muito bem, de Ligeti²⁰ que se chama *Continuum* [1968]. Esse *Continuum*, de Ligeti, foi uma coisa que a gente conversou muito também, Almeida e eu, porque é uma peça muito curta, dura três minutos no máximo, mas é uma peça que você toca muitas notas, muito rápido, e elas vão mudando lentamente de região sonora. Almeida adorava tocar essa peça. Então, enquanto são muitas notas muito próximas umas das outras, eram dissonâncias que ficavam assim... não dava para identificar nada. E conforme (...) os sons harmônicos se reuniam, digamos assim, eles acabavam formando outras fundamentais; não fundamentais, mas alguns sons paralelos. E aí tem uma coisa extremamente interessante, é que: se você toca no meu cravo, ou se você toca no cravo da UNICAMP, ou toca no cravo lá do conservatório de Tatuí, cada um desses cravos vai dar uma peça completamente diferente.

RCO. Porque vai depender da sonoridade do ambiente, da acústica do ambiente também.

HJ. Também da acústica do ambiente, mas também do material do qual foram feitas as cordas daquele cravo, da espessura, e coisas que são diferentes em cada um dos instrumentos. E às vezes coisas que nem dá para medir muito bem o que que é, mas, características na ressonância de cada uma das notas, que, aí, a ressonância de uma nota se junta com a ressonância de outra nota (...). Aliás, o Jonatas Manzolli [UNICAMP] já tentou fazer medições com essa peça de Ligeti, que mostra isso muito claramente: por que é que de vez em quando aparecem outras notas que não são as notas que você está tocando, são notas que surgem, que são resultantes desse monte de harmônicos que acabam se juntando. E é isso que fascinou o Almeida Prado naquela época. Então, foi muito em torno disso a nossa conversa (*Ibidem*).

O que se pode inferir na fala de Helena Jank (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025), é o quanto o fato de que não poder medir ou quantificar as “notas que surgem” dessa ressonância no cravo, viria a traduzir, de alguma forma, a paixão e liberdade com a qual Almeida Prado enxergava o timbre e a música, em um contexto generalizado.

No que diz respeito à voz, a mesma curiosidade que esse compositor dispensava à investigação timbrística do instrumento, como no exemplo do cravo, ocorre de modo distinto; pois quando a palavra está envolvida, sua escrita caminha conforme sua convicção musical:

RBP: Um ótimo livro pode ser relido algumas vezes, um filme ótimo pode ser visto duas ou três vezes, mas você pode ouvir uma boa música dezenas de vezes, infinitamente. A que você atribui essa diferença? (...)

Almeida Prado: (...) A linguagem da música é abstrata, atemporal, não sofre o desgaste que a palavra sofre. (...) Eu ouço é música! Se vou a uma ópera do Wagner, eu entro no fluxo, não interessa o que Isolda está falando. Eu sei que ela está com Tristão no jardim, que o rei vai chegar e interromper, mas o resto todo é sonoro. Eu posso não entender alemão, mas não importa. Quando você junta palavra e música, a palavra já perde. Curioso, quando vou musicar uma canção, eu já sei que, ou eu faço uma declamação gregoriana, para o texto ficar grandioso, ou então eu vou depender da articulação da cantora, porque ninguém vai entender o texto (ALMEIDA PRADO, 2007: 5).

²⁰ György Ligeti (1923-2006), compositor húngaro.

Essas palavras de Almeida Prado foram-nos deixadas três anos antes de seu falecimento, em sua última fase composicional. É curioso verificar que, em um momento ele diz que sua música é descritiva conforme a poesia que ele deseja musicar²¹, acima, verifica-se que agora ele traz uma necessidade de priorizar a música sobre o poema, ou, vice-versa, como algo que depende de suas decisões anteriores ao ato de compor.

O fato é que mesmo Almeida Prado tendo composto um número considerável de canções, isso não trouxe consigo muito esclarecimento sobre sua concepção da canção e/ou do seu conceito tímbrico vocal. Muito disso pode ter se dado devido a poucas pessoas do meio vocal terem investigado sua música enquanto ele ainda estava vivo. Infelizmente, embora Almeida Prado fosse muito próximo à soprano Victória Kerbauy (1937-2017), dentre outros cantores, aos quais dedicou várias canções, não nos restaram muitos documentos sobre sua abordagem tímbrica referente à voz. Tal circunstância trouxe a necessidade de buscar traçar a concepção do timbre vocal desse compositor sob outra perspectiva: das pessoas que trabalharam com ele.

5. O timbre vocal para Almeida Prado sob perspectivas externas

Tanto Adriana Giarola Kayama quanto Helena Jank, soprano e cravista, respectivamente, foram entrevistadas, por terem parte história das obras aqui tratadas dedicadas a elas. No contexto em que KAYAMA (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025) relata que a escrita vocal de Almeida Prado é pensada mais pela extensão do que pela tessitura já citado anteriormente, vejamos:

Ele escreveu uma peça para os Mestres Cantores de São Paulo, conjunto no qual por algum tempo eu fiz parte, era a *Tornedos à Rossini* (1992), era o ano de Rossini²², não sei se de nascimento ou morte, mas, estávamos fazendo uma homenagem ao Rossini, e ele adorava cozinar e achou uma receita que, por acaso, era *Tornedos à Rossini*. Aí ele resolveu fazer uma música em cima disso. A *Tornedos* é para um quinteto vocal. Estou dizendo isso porque nesta peça,

²¹ Muito se dá devido à compreensão vocal relacionada à lírica poética, Almeida Prado afirmou numa entrevista: “eu sou um compositor descritivo, neste sentido romântico, e eu procuro, nas canções, sobretudo, o que Schubert foi o primeiro a fazer: o piano cria uma paisagem sonora do texto. [...] Eu me sinto bem quando eu descrevo, no piano ou na orquestra, a paisagem que o texto vai cantar” (LEFÉVRE, 2008: 334). Sua linha de concepção da canção, assim, não difere em nada daquilo que Schubert representa para o avanço do *Lied Romântico* como uma “combinação perfeita entre texto e música” (SADIE, 1994: 536).

²² Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), compositor italiano.

sabendo que, tanto eu quanto a Niza, que éramos as sopranos mais agudas do conjunto, ele explorava... ele explorou agudos, assim, fartamente, se divertiu *lá em cima*. Ele pensava muito nisso, na característica vocal da pessoa.

Ora, Niza Tank (1931-2022) foi um soprano lírico-coloratura, e Adriana Kayama é um soprano ligeiro. Ambas são sopranos que alcançam notas mais agudas com maior facilidade se comparadas com demais tipos de sub-classificações da própria voz do soprano (exceto, o soprano dramático-coloratura). Almeida Prado, atento a essa classificação natural de ambas, escrevia obras numa região que considerava favorável a elas.

Ocorre que na voz cantada há uma diferença substancial entre a extensão e a tessitura já mencionados anteriormente, e embora tais termos possam ser aplicados também a determinados instrumentos, na voz eles exigem maior atenção, pois a organicidade vocal se comporta de maneira distinta dos demais instrumentos.

De acordo com SADIE (1994: 306), a extensão, em música, “trata-se do âmbito de uma peça ou voz”, firma-se, assim, uma distância entre a nota mais grave à mais aguda; já a tessitura, que também descreve parte de uma extensão (vocal ou instrumental) de determinada peça, diz respeito à predominância, a “parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos” (*Ibidem*: 942).

Os mesmos conceitos devem ser verificados e especificamente relacionados ao canto para compreendermos melhor a linguagem vocal. Assim, é necessário salientar que a extensão da voz consiste em determinar os limites da voz com propriedades distintas. Ela delimita “o número de notas da mais grave a mais aguda que um indivíduo consegue produzir” tal qual é nos instrumentos, porém “não importando a qualidade e o nível de esforço para atingi-las, incluindo a região mais grave - *vocal fry*” (MENDES-LAUREANO, 2009: 13).

Nesse contexto, observa-se que as características vocais referentes à extensão vocal fizeram com que Almeida Prado buscasse explorar os recursos dos cantores sobre esse viés na peça *Tornados à Rossini*, conforme nos relatou KAYAMA (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025). Quando ela diz: “assim, fartamente, [ele, Almeida Prado] se divertiu *lá em cima*”, nota-se também que a qualidade dessas notas nas vozes de Kayama e Tank fascinava o compositor.

Agora, na voz, há, ainda, algo que deve ser considerado além de tornar o resultado não apenas confortável e de maior qualidade, porém, favorável também ao entendimento daquilo que somente a voz humana pode produzir de maneira orgânica e consciente: a palavra. Portanto, tessitura, no âmbito vocal, abrange algo imprescindível que escapa a muitos compositores:

Tessitura em italiano significa tecido, trama, e é o conjunto de notas usadas no canto ou na fala com absoluta comodidade. A tessitura da voz cantada inclui todos os tons que podem ser conseguidos com qualidade musical (...), da nota mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir, onde se encontram a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, consequentemente, a maior expressividade (MENDES-LAUREANO, 2009: 13).

Essa “melhor sonoridade” e “emissão mais natural” que proporciona “a maior expressividade” relaciona-se, de forma íntima, com a compreensão do texto, pois, quando a extensão da peça se encontra nos “extremos” mencionados anteriormente, provavelmente ali, naquela região, não haverá uma liberdade articulatória suficiente que resulte em um texto bem pronunciável e claramente compreendido. Obviamente que isso afeta o resultado tímbrico e expressivo, não somente no tocante à compreensão das palavras. Vejamos a fala completa de Kayama (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025) já introduzida anteriormente:

Ele [Almeida Prado] tinha uma preocupação com o texto - algo que nos *Três Episódios de animais*²³ não tem -, uma preocupação com o texto, com as palavras, com o conteúdo das palavras, o americano fala *deliverance*²⁴, a maneira de se expressar essas palavras, a maneira de recitar essas palavras. Então, as palavras eram muito importantes. Então você necessita de um canto mais tradicional²⁵. Onde a gente tinha dificuldade, no meu caso, de ter uma voz muito aguda, eu falava: “Almeida, eu alcanço um Ré, um Mi *lá em cima*, um Mi *no baixo*”, é a minha praia. Mas, tem a extensão e tem a tessitura. Ele explorava muito a extensão, que é uma visão mais instrumental do que a tessitura, que é uma visão mais vocal. Porque o violino você fala; “ele vai da nota tal à nota tal *lá em cima*”, tudo funciona. Em instrumento de sopro, tudo funciona; o lábio pode cansar um pouco *lá em cima*, mas tudo funciona. No canto, *lá em cima* funciona, mas você perde o texto, ou seja: você tem uma perda. E às vezes a perda é muito grande, às vezes, ao tentar declamar o texto numa região muito aguda você não

²³ O ciclo *Três Episódios de animais* (1973), para soprano solo, contém os *Movimentos: I. Sinimbu; II. Tamanduá; III. Anta*. Almeida Prado compôs para o soprano Victória Kerbauy. Neles ele explora a voz em sua extensão e em sonoridades também onomatopeicas, e não há texto algum. É possível dizer que o ciclo trata-se de uma experimentação devido ao fato de Almeida Prado não ter seguido nessa mesma linha em outras peças destinadas à voz.

²⁴ Substantivo, trad.: libertação, salvamento, veredito, *declaração expressa*. Fonte e maiores informações: google tradutor.

²⁵ O “canto mais tradicional” a que se refere Kayama, seria a tradição do canto lírico.

vai prejudicar a voz, você vai prejudicar a qualidade artística da voz que você conseguiria expressar naquele texto.

Almeida Prado busca explorar o texto, “o conteúdo das palavras”, enquanto também comprehende a voz no âmbito da extensão, mesmo que sem investigar profundamente as características vocais tal qual fez com o cravo, conforme vimos anteriormente (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025). Nesse sentido, portanto, se considerarmos o conceito timbrístico de modo literal, os artifícios aos quais ele recorre, com fins de amalgamar texto e qualidade sonora vocal, parecem ser contraditórios. Em resposta sobre uma das canções que serão aqui tratadas, Kayama (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025) afirma:

Eu cantei menos *Leveza*, mas se não me falha a memória, a *Leveza* também tem coisas agudas. Não me lembro se era exatamente essa canção, mas eu falava: “nossa, Almeida, vai ser tão difícil fazer isso, não vai funcionar, não é vocal...”. E ele: “põe uma 8^a abaixo, tem problema, põe uma 8^a abaixo”. Então ele dava muita liberdade para o cantor, imagino que para instrumentistas também, mas para o cantor, ele dava muita liberdade para acomodar as linhas e valorizar a voz.

Para o dilema referenciado, de acordo com Kayama, Almeida Prado pauta-se na liberdade que ele delega ao cantor. Por se importar com a expressão do texto, ele permite que o cantor “acomode as linhas e valorize a voz”. Em termos acústicos, se formos considerar a frequência, dentre outras questões, uma oitava acima ou abaixo pode vir a soar distante da nota pretendida inicialmente. O que resulta em um timbre também distinto.

Por outro lado, se Almeida Prado permite uma mudança de uma oitava em sua escrita melódica destinada à voz, a fim de favorecer a *qualidade e acomodar as linhas* desta mesma voz, com o intuito de *tornar vocal e confortável*. Ora, o que seria isso se não uma solução tímbrica, precisamente pautada na sonoridade?

Vejamos, para um compositor que diz que “o timbre é o rei da minha música”, em que autores como SANT’ANA (2017) estão a estudar as relações intervalares e a importância das alturas em sua obra, a mudança de uma oitava em uma canção, pode de fato parecer algo radical. Se, portanto, observarmos bem os caminhos percorridos pela pessoa *Almeida Prado*, conforme aqui já mencionados, é possível compreender que tal atitude comprova ainda mais o seu compromisso maior com a sonoridade. No caso

supracitado, ele muda a altura da nota para fazer sobressair a qualidade artística e expressiva da voz ao cantar o texto: "eu mudo a estrutura formal por causa do timbre" (AMEIDA PRADO *apud* ROCHA, 2005: 131).

A mudança que Almeida Prado faz em sua linha melódica traz consigo, ainda, a confiança que ele tinha pautada na trajetória de uma cantora profissional e pedagoga vocal, que é a própria Adriana Kayama. Essa particularidade do compositor o faz acatar e respeitar os limites de cada instrumento. Seu conceito tímbrico revela-se não somente numa busca desenfreada pelas cores sonoras, mas concentra-se em tirar a qualidade sonora mais adequada conforme todas as características inerentes ao instrumento em questão, que neste caso, é a voz.

Parte dos compositores contemporâneos que se pautam no timbre para justificar determinadas decisões, não têm essa mesma concepção. Por isso, de Helena Jank (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025), que apreciava as investigações timbrísticas de Almeida Prado conforme se deram, trago as seguintes palavras:

A música contemporânea é viva dentro de mim na medida que respeita as características do meu instrumento, e raramente acontece isso. Os compositores contemporâneos querem modificar e transformar o instrumento em um outro instrumento. Aí, não adianta, pega uma clarineta moderna, pega a percussão, sei lá, inventa outro tipo de música, mas, pegar um instrumento tradicional como é o cravo, e absolutamente natural como é a voz... quer dizer, você não pode transformar a voz num instrumento cuja tecnologia é sempre a mesma.

Jank trouxe consigo o quanto a peça de Ligeti fascinou Almeida Prado devido a "de vez em quando aparece [re]m outras notas", notas que não eram tocadas no cravo, mas "surgiam resultantes de um monte de harmônicos que se fundiam às notas tocadas". É evidente que Almeida Prado aceitava e apreciava essa parte não quantificável de um instrumento tão orgânico, como o cravo, e mesmo natural, como a voz: cada récita, em se tratando de ambos, é única. No próximo relato, portanto, podemos desvelar outro lado da personalidade de Almeida Prado. É necessário dizer que, no que foi dito por Kayama (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025), o compositor de fato tinha a intenção de manter a nota, ainda que uma oitava abaixou. Neste outro caso, ela diz:

A experiência que eu tenho com ele, e que me recordo até com a Niza [Tank], ele... ele não tinha paciência, era uma pessoa com tanta energia... a Niza conta que ela tava gravando uma peça com texto do Pinotti²⁶, e ela: "Almeida não está legal", e ele: "não, está bom, está bom!". Ele estava no piano. E ela: "Almeida, não está legal, a pessoa vai escutar essa nota, e não está certa essa nota". E ele: "eu sou o compositor, e se estou falando que está bom, está bom! Deixa assim, mudei a nota!". Então, isso mostra um pouco essa... não sei se impaciência, ou energia, mas ele não conseguia ficar parado, ele era uma pessoa que estava sempre se mexendo, era muito dinâmico, enérgico. Ele estava sempre ativo. Então, [...] fazer várias seções com ele, não era o perfil dele.

Ora, por parte de Almeida Prado, o dinamismo em sua personalidade está de tal forma demonstrada nessas palavras que transparece na rápida escolha em mudar a nota. A execução da nota em questão, por parte da Niza, assim, não foi percebida como um "erro", mas uma solução dentro do conjunto de possibilidades que podiam constituir aquele emaranhado de notas da peça; e Niza Tank certamente cantou uma nota dentro da harmonia já preestabelecida pelo próprio Almeida Prado. E ele estava aberto a acatar a *nova nota*:

Então ele não entendia isso como problema, ele trazia a solução mudando a oitava ou a escrita. Isso é uma coisa que eu também fui entendendo na composição do Almeida, que a maneira dele ver a voz, em termos de escrita melódica, era muito mais instrumental do que vocal. Mas ao mesmo tempo ele queria muito texto, então a gente tinha que às vezes sentar e conversar, pra achar uma solução para isso (KAYAMA, 2024 *apud* OLIVEIRA, 2025).

A nota que foi "mudada" está localizada na linha vocal tanto no relato de Niza Tank quanto no de Adriana Kayama. Isso pode ter acontecido por conta da construção formal e harmônica da peça já estar consolidada a ponto do compositor acatar uma mudança apenas na linha vocal? Há quem diga que a música de câmara vocal dele partia não bem de um diálogo de voz e piano, mas de piano e voz. O piano ocuparia, assim, uma posição prioritária em relação a voz? Qual seria então o critério de Almeida Prado para delimitar a escolha vocal em suas canções, tais como a que estamos a tratar neste artigo, sobre poema de Cecília Meireles?

6. A delimitação vocal nas canções de Almeida Prado

²⁶ Provavelmente se trata do *Tríptico celeste*, para soprano solista e demais instrumentos sinfônicos, cuja gravação, de 1986, é com a Niza Tank assumindo o solo (ABM, 2018: 19).

Os dois fatos citados anteriormente trazem uma mudança na linha vocal das cantoras, Niza e Kayama, conforme foi relatado (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA). Por sorte, Almeida Prado concedeu algumas entrevistas sobre como se dava o seu processo composicional referente às canções. As palavras deixadas por ele para LEFRÈVE (2008: 341), abaixo, confirmam as palavras de Kayama, mas não somente isso; mostram que, na composição vocal, sua adesão à mudança era fluida:

D. L. - Agora eu vou perguntar a respeito de alguns aspectos que eu observei na análise dos *Três Cantos de Hilst*, para saber se eles foram intencionais ou não. Na primeira peça a nota mais aguda do canto é o fá 3 e a última nota cantada é o si bemol 2. No segundo canto a nota mais aguda da tessitura vocal é o sol 3, sendo o fá# 3 a nota mais aguda que dura uma quantidade razoável de tempo, e a nota final é um ré# 3. Na última canção a nota vocal mais aguda é justamente a última, que é o sol # 3...

A. P. - Que ele pode fazer um mi. Você não vê que tem uma opção? No caso ele fez sol, mas pode ser mi. Mas não pode ser sol embaixo, por que eu quero o esforço do sol.

D. L. - Então, os pontos culminantes e os pontos finais da linha vocal em cada canção foram pensados antes da composição?

A. P. - Não foram pensados. Ao compor foi nascendo a coisa, foi caminhando. Eu não penso isso antes.

D. L. - Não tem uma estratégia neste sentido?

A. P. - Não, nesse sentido não.

É curioso observar Almeida Prado falando que quer “o esforço do sol”, quando anteriormente, com Niza, vimos que mudou uma nota com tanta facilidade. Agora, além dele não ter uma estratégia prévia no tocante aos pontos culminantes das canções, voltemos ao fato de que o piano ocupa maior destaque em sua vida, conforme já observado anteriormente: se, portanto, esse instrumento vier a prevalecer sobre a voz em suas composições cancioneras, isso não seria algo de se estranhar. Novamente, são verificados acima, pontos de dinamismo no ato composicional quando se destina à voz, bem como, opções de interpretação na linha vocal, no entanto, a parte do piano segue inalterada. Ou seja: o instrumento que ele investiga e conhece em profundidade, ele mantém a escrita. Ademais, vemos que referente ao canto, não há relato de alguma reunião com Kayama para discutir como “a voz funciona” como o fez com Jank, por exemplo.

A notória frase “eu amo o piano, eu penso piano, como Chopin, orquestro como um grande piano e suas ressonâncias” (ALMEIDA PRADO *apud* GROSSO, 1997)²⁷ traz uma luz sobre como se comportava sua linha de raciocínio, isso influenciaria não somente seu repertório orquestral, mas, como estamos a verificar, também influenciou sua concepção da canção.

A sonoridade do piano “é uma sonoridade que ele gostava muito e que pra ele transmitia muito brilho, muita exuberância” (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025). Se admitirmos que a composição instrumental seja concebida de maneira que guia, em segundo plano, a linha vocal, certamente a delimitação vocal que Almeida Prado estabelece na canção aqui abordada, pode encontrar aí sua motivação maior. Incluso, Kayama (*Ibidem*), no tocante às canções do compositor, afirma que não se trata somente de “canto acompanhado do piano, é canto e piano”, e, “às vezes”, diz ela: “eu falo até o inverso: piano e canto”.

Ora, então a escolha por determinado timbre vocal, conforme acontece nas canções com poemas de Cecília Meireles, se dá, certamente, pela cor do piano, ou seja: a delimitação vocal parece seguir os critérios que ele estabelece a partir dessa premissa. Nesse caso, a mudança de tonalidade de uma dessas canções seria sequer recomendada, mesmo que seja algo tão comum ao repertório cancionero²⁸. Nesse mesmo sentido, questiono a interprete que conviveu com o compositor:

RCO. O que você recomendaria a quem pensa em transpor alguma canção de Almeida Prado?

AGK. Eu acho que tem que ver muito bem o acompanhamento. Na minha modesta e humilde opinião, eu acho que temos que ver como é a escrita, porque, por exemplo: tem a escrita que ele faz - no Carmelo [*Cânticos do Carmelo*] tem muito disso: ele pega acordes que vai limpando e sujando, aparentemente *clusters*, que limpam mas, harmonicamente... mas depois suja de novo. Você pode até dizer: “isso pode ser qualquer coisa”, porém, essa ressonância do piano, a ressonância do piano quando você modula meio tom pra cima um tom pra baixo, ela muda. Então, algo que tecnicamente não tem problema nenhum, tudo cai no mesmo lugar, o dedo tá ótimo, funciona, mas,

²⁷ GROSSO, Hideraldo. *Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado: Fundamentos para Uma Interpretação*. 1997. 247f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Observação: informações colhidas de Rocha (2005, p. 130), visto que a dissertação não está disponível para download.

²⁸ Justo porque nele, no repertório cancionero, a voz é o instrumento principal, porém, como ela muda conforme diversos fatores (idade, gênero, tessitura, extensão, etc.), a tonalidade se adequa às características vocais do cantor.

acusticamente, muda completamente o timbre do piano. Diria que não é nem o timbre, mas a ressonância dessas diferentes tonalidades. Vamos falar assim só para falar em transposição: muda a cor da sonoridade no piano (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

A fala de Kayama nos remete à fala de Jank (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025) na seção anterior, pois, mesmo que a ressonância do piano seja distinta do comportamento da ressonância do cravo, confirma-se que: se Almeida Prado compôs determinada canção em determinada tonalidade, sua delimitação vocal deve adequar-se à cor estabelecida pelo instrumento, neste caso, do piano. A transposição de uma canção de Almeida Prado, portanto, precisa ser criteriosamente analisada, pois, conforme sugere KAYAMA (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025):

(...) Na transposição da música de Almeida Prado você perde na cor do piano - se você está lidando com piano, ou até no cravo - na *Noite*²⁹ não funcionaria -, mas se você transpõe, a obra dele perde a cor no instrumento em particular, principalmente.

Outro ponto a ser considerado é que, mesmo que a tonalidade de uma dessas canções se mantenha, o timbre vocal de um tenor é bastante distinto de um soprano. Conforme discutido na introdução, Almeida Prado sugestiona em determinadas canções, que esta possa destinar-se a um “soprano ou tenor”. Foi verificado que referente às canções com poemas de Cecília Meireles, há uma delimitação exata³⁰. Neste caso:

RCO. Há algo que possa nos dizer por que grande parte das canções foi dedicada ao timbre do soprano? Teria a ver com pessoas no entorno dele?

AGK. Olha, posso estar sendo injusta, mas eu acho que tem a ver com as pessoas com quem ele conviveu. Ele geralmente não escrevia uma canção pra alguém aparecer e dizer; “ah, você tem alguma canção”, e ele; “olha, eu tenho essa”. Vinha de contatos que ele tinha, as pessoas diziam; “ah, queria algo assim”, e ele dizia: “pode deixar comigo”. Então, vinha dos relacionamentos, das relações que ele tinha de amizade (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Parte das canções para soprano com poemas de Cecília Meireles foi destinadas a Adriana Kayama, e talvez a Martha Herr (1952-2015), de acordo com os dados do Catálogo da ABM (2018), algo a ser verificado em meu trabalho completo. No entanto, devo relatar que o que fala Kayama faz muito sentido. Em meu mestrado na UFG, pesquisei sobre o ciclo *4 poemas de Manuel Bandeira para canto e piano* (1998), de

²⁹ Canção discutida neste artigo.

³⁰ Conforme pode ser conferido em minha tese.

Almeida Prado³¹. As canções foram dedicadas a Victória Kerbauy (1937-2017), soprano a quem ele dedicou não somente esse ciclo, mas o maior número de suas canções, se comparado aos demais cantores. Victória Kerbauy, por sinal, era uma grande amiga de Almeida Prado.

Então, pra mim, essas pessoas estavam próximas dele e estavam fazendo a música dele. Era uma coisa natural. Creio que o tipo de voz é meramente uma coincidência com a convivência que ele tinha. E no transcorrer da vida dele, das dedicatórias, você percebe as fases dele, inclusive de amizades e convivência que ele tinha. Coincidentemente, o tipo de voz (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Circunstâncias como essas são bastante comuns entre os compositores e os intérpretes tanto no passado, como no presente. A proximidade entre eles e a quem destinam suas obras vai desde a amizade, como no caso acima, até os relacionamentos conjugais, como, por exemplo, Clara Schumann (1819-1896), esposa de Robert Schumann (1810-1856) a quem ele dedicou a maior parte de seu repertório para piano.

Até aqui, no âmbito da voz, é possível inferir que Almeida Prado dedicou peças a conhecidos, amigos. Logo, a delimitação vocal foi influenciada por aspectos extra-musicais, extra-timbrísticos. A mesma convicção não se aplica na liberdade de interpretar uma canção escrita para um tenor, sendo a intérprete, um soprano.

Não foi encontrado nada que proíba tal atitude em tantos relatos e entrevistas do próprio compositor, mas, se não há a indicação para tal possibilidade, parece prudente não fazê-lo. No entanto, a transposição de suas canções, parece ser algo de fato arriscado, principalmente em sua última fase composicional, em que seu conceito de *harmonia peregrina* e/ou *transtonalidade*, estava muito bem estabelecido.

RCO. Tenho uma última coisa que eu queria ver com você agora sobre transposição (...): como ele tem o timbre como algo tão característico na obra dele, (...), sobre peças vocais eu não encontrei quase nada, tenho muitas pesquisas de pessoas que pegaram peças vocais, mas não entraram nessa parte do timbre. E aí, um norte que eu tive nas peças com os poemas da Cecília, é que ele delimita na própria partitura, o tipo de voz, se é para barítono, se é para soprano, enfim. E aí é interessante porque vai um pouco contra a tradição da canção e, em outras peças não faz isso, mas nestas ele faz, assim, vai um pouco

³¹ OLIVEIRA, Rosedalia Carlos de. *O timbre e a relação música-texto na construção da performance nos 4 Poemas de Manuel Bandeira para canto e piano, de Almeida Prado (1943-2010)*. 2019. 111 f. Dissertação (mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás Goiânia, GO. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/dca2b876-a2e9-437d-a2d5-332d3163f15a>> .

contra tradição da canção porque a gente sempre transpõe as músicas para determinado tipo de voz. Ao mesmo tempo, como ele investiga tanto essa questão tímbrica, principalmente na última fase dele, eu sinto que nessas canções dele, seria prudente não transpor, não porque o canto é um timbre que ele investigou muito, mas, porque o piano e o cravo... ele investigou muito esses instrumentos, não? Então, assim, o que eu imagino é que essas canções devem respeitar a tonalidade escrita, não somente pela voz, mas principalmente pelo instrumento (...).

HJ. É difícil dizer. Eu concordo com você que as canções dele não deveriam ser transpostas, justamente por causa dessa questão da ressonância, mas aí aparece um problema adicional: quem toca cravo hoje em dia, e nos tempos em que o cravo era o rei dos instrumentos, não toca com o instrumento afinado igual como os pianos. Então, a gente sempre opta por um sistema de afinação que cai bem com aquilo que a gente está querendo fazer, ou melhor, com o instrumento com o qual a gente está tocando, ou com o timbre da voz, é mais o conforto da voz de quem canta. Então, digamos, a peça dele já está escrita numa certa base, não? A gente nem pode falar de tonalidade, mas, enfim, com uma certa base. Assim, se você transpõe um pouquinho mais alto, um pouquinho mais baixo, você entra em uma outra categoria porque, se eu tenho esses primeiros compassos da *Noite*, ela começa em acordes, em tríades, acordes muito simples, em Ré maior, se eu for transportar isso para Mi Maior, eu teria que ter todo um estudo do sistema de afinação que usaria para que o Mi maior funcionasse, e não é tão simples assim nesta questão de ressonância, de transtonalidade. Na hora que ele *transmuda* para uma outra tonalidade, é aí que precisaria ter um cuidado muito grande com qual é o processo que ele usa pra chegar na outra tonalidade, porque aí a ressonância, entre aquelas coisas que vão acontecer intermediariamente até chegar na outra tonalidade, são muito diferentes, e aí eu realmente teria até medo de pensar em transpor, porque aí teria que estudar muito mais essa questão do que ele chama de notas intrusas e coisas assim, é muito mais complexo do que só... O instrumento afinado igual como são os pianos talvez comporte isso, mas comporta de uma maneira... eu sou meio rigorosa nisso, eu acho que comporta de uma maneira distorcida, assim como é distorcida a afinação igual que se faz modernamente. Então, eu acho que entra em choque com a transtonalidade dele (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

No repertório cancioneiro de Almeida Prado, há canções estróficas, há canções singelas e pertencentes a outras fases composicionais. Porém, cabe ao intérprete avaliar e traçar limites nesse sentido tímbrico considerando que, ao transpor determinada canção, a sonoridade do instrumento será distinta, o que resultará numa cor diferente da delimitação original, conforme as palavras deixadas por Jank.

Há ainda a abordagem do texto, que, de acordo com as próprias palavras do compositor, guiavam muito o seu imaginário composicional, mais do que os seus conceitos teóricos. Incluso, para Jank (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025), esses conceitos, quando olhamos para a canção *Noite*, com poema de Cecília Meireles: "Vamos dizer, [que] eu [os] vejo mais claramente aplicados na *Haendelfonia*, mais do que na canção,

porque a canção é curta, a canção é muito mais em função do texto, da música, é um pouco ilustrativa do texto, mais que qualquer outra coisa".

Além dos aspectos sonoros, conforme verificados até aqui, vê-se que sua visão tímbrica poderia ser guiada pelo significado das palavras, algo que nos leva à música descritiva. Numa música que une voz e outro(s) instrumento(s), no entanto, é necessário aprofundar um pouco mais na utilização do poema concomitante à escrita harmônica do instrumento acompanhador.

7. A construção do timbre vocal do soprano na canção

A canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994) faz parte da última fase composicional do compositor, que, de acordo com suas próprias palavras e já comentado anteriormente, é conhecida como *tonal livre*. No caso, escolhi não traçar aspectos analíticos de grandeza e compreensão harmônica, embora breves recursos harmônicos mostrem-se necessários à análise. A construção tímbrica vocal do soprano, assim, será mais fundamentada pela melodia delineada pelo compositor em junção com o texto. O fator primordial que guiará esses passos, no entanto, partirá das próprias palavras de Almeida Prado que dividirá nossa análise nas seguintes etapas na canção:

I. "*Quando eu pego um poema que não é meu...*": aqui será aprimorada a leitura e interpretação do poema com o intuito de compreender as características pictóricas e descritivas que o compositor imprime em sua escrita:

Quando eu pego um poema que não é meu [...], eu primeiro tenho que tomar contato com ele lendo várias vezes, dentro de mim, não falando. Depois eu tenho que situar o poema naquilo que ele tem de pictórico, de descritivo (ALMEIDA PRADO *apud* LEFÉVRE, 2008: 334).

II. "*Eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores...*": uma vez que se fez o contato com o manuscrito deixado pelo compositor, somado à compreensão do poema, quais possibilidades tímbricas do soprano – relacionados a fatores concretos como a prosódia, os ataques, bem como os não delimitáveis como as ressonâncias – posso investigar em cada canção?

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 (ALMEIDA PRADO *apud* ROCHA, 2005: 131).

III. "Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura...": de fato é possível verificar em seus manuscritos que não há nenhuma indicação clara sobre os aspectos timbrísticos da voz do soprano, porém, inferir a partir de sua escrita – seja melódica, rítmica – a construção tímbrica na canção, é uma tarefa delegada ao intérprete pelo próprio compositor:

Através das texturas, dos timbres, do toque, do ataque no piano, das dinâmicas. Sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal logo ou não põe. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2004: 76-77).

Esta parte do artigo, então, concentra-se também em decisões interpretativas que não necessariamente estão no manuscrito do compositor. Cabe lembrar, ainda, que Almeida Prado foi um ser de imensa curiosidade e senso para a pesquisa sonora, mesmo já com sua carreira consolidada e linguagem composicional reconhecida, ainda buscava por orientação daqueles em quem confiava mostrar suas obras:

E ele, sempre, mesmo depois que já estava no Brasil, quando já não era mais aluno de ninguém, que era o resultado de sua própria pesquisa, ele procurava, enquanto Nadia estava viva, ele ia sempre lá visitá-la e sempre mostrava para ela suas obras. E ele disse para mim uma vez que a coisa mais importante que ela falou para ele foi "é muito interessante o que você vê e o que você aprende com todos os compositores mais jamais esqueça do seu brasiliandismo", [ela] falou para o Almeida: "não corra atrás porque 'um é um grande compositor' porque 'o outro é interessante', 'um outro é fascinante', corra atrás de sua própria linguagem, e a sua linguagem é brasileira". Então, eu acho isso incrivelmente interessante (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

O compositor também imprimia em suas peças a possibilidade de serem diferentes, de soarem diferentes, pois, a característica tímbrica na interpretação de canções não se trata de algo matematicamente medido. Se cogitarmos mudar somente o intérprete, do ponto de vista simplesmente sonoro, o resultado tímbrico já acarreta uma mudança substancial – sem somar, ainda, as nuances interpretativas de cada músico envolvido e o local onde as peças são executadas.

Então, em cada lugar, em cada instrumento, a interpretação era diferente e a música dele dava margem para ser diferente. Principalmente nessa última fase dele, que é com a qual eu mais trabalhei também (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Sua liberdade composicional nos permite compreender que a abordagem tímbrica nestas peças é uma extensão de sua própria personalidade: não é quantificável, e, justo neste ponto é que reina sua genialidade, algo que ele estendeu também no modo como ministrava suas classes:

HJ. Isso. Bom, enfim. O Almeida era uma pessoa muito rica em ideias e coisas, então eu tive que me acostumar um pouco com essa liberdade de pensamento que ele sempre teve, inclusive muito mais tarde, como professor, ele nunca seguiu um protocolo ou um plano de aulas ou coisas assim, o plano existia porque tinha que existir no papel, burocraticamente precisava existir, mas ele falava o que ele achava que fosse interessante falar naquela aula, quer dizer, naquela hora, algo que poderia não ter nada a ver com o plano da aula, mas os alunos sempre ficavam, assim, encantadíssimos, era incrível o quanto se aprendia com as aulas do Almeida, que eram absolutamente livres, diferentes e fora de qualquer tipo de protocolo. E foi assim também que quando eu cheguei, um dia falei "olha Almeida, acho que agora eu entendi o que você entende por transtonalidade". Aí ele não disse nem que sim nem que não, mas explicou e trouxe ideias, e as ideias que ele trouxe eram parte do conceito de transtonalidade, que era dele, mas o conceito dele, claro, era muito mais amplo do que eu tinha entendido. Então, o conceito de transtonalidade, mesmo hoje eu não saberia por num texto completamente acadêmico, que tem começo, meio e fim, explicar como é, ainda hoje, não conseguiria. Mas o que eu consegui, e é o conceito que eu uso normalmente para entender a transtonalidade do Almeida Prado, é que ele pula etapas da harmonia tradicional, [que às vezes] quando você quer passar de uma tonalidade para outra, você precisa passar por um esquema formal: você vai para um degrau da escala, você muda e o que é maior fica menor, você passa pela dominante, subdominante, as dominantes, subdominantes e tonalidades passageiras, até chegar *lá*, tá cheio de regras, e isso é apaixonante também, eu adoro isso, mas para Almeida Prado não. Almeida Prado pula tudo isso, e ele vai meio que... diretamente. Só que se você olhar a tonalidade dele, os resultados da transtonalidade dele, tem sempre, vou dizer algo que não tem sentido nenhum, mas vamos ver se explica: uma *intuição* tonal.

RCO. Isso é o que eu vejo também, professora.

HJ. Você está sempre passando realmente de uma tonalidade para outra, e na sua forma, a mais básica mesmo, de tríade, você *vai*, pode *sair*. Eu estava vendo a canção, e ele trabalha muito em torno de Ré maior, passa de Ré maior a Ré menor, [algo que] não tem problema nenhum. Mas passar para Ré maior de repente, não é nem de um compasso para outro, é de um movimento, de um segmento, ou de um acorde para outro; passar de Ré maior para Si maior, por exemplo, que é o que ele faz, ele usa só, simplesmente a sensível de Si, só que essa sensível aparece de uma maneira meio disfarçada, e aí vem aquilo que você já falou quando entrou em contato comigo; do ponto de vista da sonoridade, quer dizer, a sensível de Si maior, já está contido em qualquer um dos intervalos que ele tem em Ré maior ou Ré menor, dependendo da situação. Então, é uma passagem rápida mas não é brusca, é uma passagem que vai através de sons semelhantes, distamente parecidos, que é bem essa coisa

intuitiva do Almeida Prado. Eu acho que eu não tenho muita paciência para entender e aplicar na obra de Almeida Prado, esses sistemas analíticos modernos aí, [Heinrich] Schenker (1868-1935), enfim, eu não tenho paciência, mas eu tenho uma convicção, acho, intuitiva, não vou mais longe do que isso.

RCO. Interessante, porque quando a gente escuta a obra dele, ela é condizente. Igual você falou: não é uma mudança brusca no nosso ouvido, mesmo que diante desses tratados formais mais tradicionais de harmonia possa não fazer tanto sentido, no nosso ouvido encaixa bem, é uma coisa que acolhe. Eu senti isso na música dele, uma que ficou bem claro para mim é *Belo Belo* (1998), com poemas do Manuel Bandeira. Ele faz toda uma volta, assim, de repente, do *nada* ele coloca um Dó maior, e aquilo soa tão bem...

HJ. Você não leva um susto, né?

RCO. Exatamente. E aí, quando você fala dessa intuição composicional, no caso dele, para mim soa muito próprio, porque ele também era uma pessoa assim, uma pessoa mística, ele fazia muitas buscas mas sempre dentro de uma linha também, de uma linha intuitiva que guiava ele. Isso é fantástico na música dele (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Logo, é a partir desses preceitos que analiso a canção a seguir com o poema de Cecília Meireles em destaque.

8. A narrativa da intérprete a partir da configuração do timbre vocal sob a perspectiva do canto lírico na canção *Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano)* (1994)

*Tão perto!
Tão longe!
Por onde
é o deserto?
Às vezes,
responde,
de perto,
de longe.
Mas depois
se esconde.
Somos um
ou dois?
Às vezes,
nenhum.
E em seguida,
tantos!
A vida
transborda
por todos
os cantos.
Acorda
com modos
de puro
esplendor.
Procuro
meu rumo:*

*horizonte
escuro:
um muro
em redor.
Em treva
me sumo.
Para onde
me leva?*

*Pergunto a Deus se estou viva,
se estou sonhando ou acordada.
Lábio de Deus! - Sensitiva
tocada.*

Mar absoluto e outros poemas (MEIRELES, 1983: 129-130).

"Quando eu pego um poema que não é meu"

Tirado do livro *Mar absoluto e outros poemas*, *Noite* é um poema em que o conflito interno narrado em primeira pessoa guia a construção das frases. Essas frases delineiam um redemoinho de distintos sentimentos, algo que ocorre de tal modo a nos tornar, em certo ponto, identificados com a personagem: seja em nossa busca por aquilo que é concreto e tangível, seja na aspiração por compreender aquilo que é transcendente, imaterial e que escapa à medida humana. Essa identificação pode vir a nos causar determinado incômodo, mesmo na confortável posição de apenas leitor.

Nesse contexto, é válido lembrar que Cecília Meireles, autora do poema, foi uma pessoa que gostava de se encontrar emergida em estado silencioso e solitário, estado este que, segundo ela mesma, foi acolhido de maneira positiva, fato que lhe permitiu amadurecer, construir e revelar-se em sua escrita:

Os olhos de Cecília, como explica o crítico, voltam-se para o mundo já antevendo nele a negatividade que o constitui. A poesia nasce, então, de um esforço da inteligência em pensar a mortalidade e a precariedade da vida humana, sob a perspectiva do tempo. Daí a necessidade de metrificação, dos temas mais clássicos da lírica, do sempre apelo à imortalidade do poema e de seus objetos. Veremos, portanto, que todos os motivos fundamentais dessa lírica se expressam como formas de uma ausência ou de uma falta, colocada na relação consigo mesma ou com o mundo. A morte, a viagem, a navegação, a memória, os retratos, o pasmo diante da passagem do tempo, a solidão, a família, os mortos e o irreal, figuram essa falta. E o sujeito lírico ao se deparar com essa negatividade reage a ela pela via da indagação, de tal maneira que apesar da consciência da falta ser profunda, é também impulso para o cantar (MARIA NETO, 2018: 13).

Nota-se assim, na poesia ceciliana, uma falta, mas, também, uma permanência. De caráter próprio e singular, sua poesia não pode ser entendida como algo tedioso, visto que sua sensatez intelectual, muito pelo contrário, delineia uma beleza ímpar nesse contraste entre a falta e a permanência. Voltemos e vejamos que a incerteza presente em *Noite*, não é construída aos poucos, Meireles expõe o sentido paradoxal – que continuará a existir em boa parte do poema – já em seus primeiros versos:

*Tão perto!
Tão longe!*

O tom assumido nessas duas frases iniciais é desafiador: há de mergulhar neste mar indefinido com *algo* que pode estar *perto*, e, ao mesmo tempo, *longe*? Incluso o abandono sentido em não conseguir apalpar essa *presença indefinida*, o que nos coloca no *deserto* que, aliás, não tem endereço fixo:

*Por onde
é o deserto?*

A aspiração nos versos seguintes continua a ser frustrada – afinal, parece ser algo que se busca muito e há muito tempo, mas parece *sempre* escapar pelas mãos; uma ocorrência que não se pode controlar:

*Às vezes,
responde,
de perto,
de longe.*

Notemos que as primeiras frases (*Tão perto / Tão longe*) vêm a falar de uma presença em si mesma, que, ora responde: *de perto, de longe*.

Além da notável frustração referente ao que se mostra indomável, nestes primeiros versos é percebido também que aquilo que a personagem do poema está em busca não se trata de afetos humanos, pessoas ou coisas naturais e/ou materiais. Afinal, o que em âmbito palpável pode estar *perto* e ao mesmo tempo, *longe*? Responder de *perto* e de *longe*? O que poderia traduzir esse *deserto* que integra essa sensibilidade onipresente, que ora *está* – ou é percebida –, ora *não*? – ou não é percebida?

*Mas depois
se enconde.
Somos um
ou dois?
Às vezes,
nenhum.
E em seguida,
tantos!*

Após responder (*de perto, de longe*), pode ainda *se esconder*. O desamparo resultante vem a sugerir pensar-se apenas *um* ser humano somado a essa presença (*somos um*); ou imaginar-se em companhia de algo além de si mesmo (*ou dois*); *às vezes nenhum*, visto que mergulhado num profundo vazio e de maior abandono por esse *algo* ou *alguém* – parece ter sido deixado a sós à sua própria sorte, com sua existência miserável e insignificante (*nenhum*). *Em êxtase* reconecta-se e exclama – *E em seguida, tantos!* – não somente pela fuga dos sentimentos anteriores, mas pelo breve desafogo por sentir-se parte de um todo muito maior (*tantos!*).

Vejamos: até aqui *Noite* é um poema que dialoga a tensão com o consolo. Essa tensão, embora seja arrefecida em alguns breves momentos, possui uma intensidade que é aumentada exponencialmente – em relação ao consolo – a cada novo verso: nenhum momento é duradouro o bastante para descansar, resta apenas a mutabilidade – que a propósito, neste caso, traduz-se como uma característica humana ou de manifestação divina?

*A vida
transborda
por todos
os cantos.
Acorda
com modos
de puro
esplendor.*

A vida ou aquilo que é inominável vem a nos revelar uma característica imaterial, de cunho transcendente. Somente nessa existência imaterial pode-se *transbordar por todos os cantos*, pela não limitação material, bem como, pode vir a acordar em *pura resplandecência* (*puro esplendor*), de modo iluminado. É conhecida a descida de Moisés do Sinai, que em presença do Altíssimo seu rosto *resplandecia*,

brilhava fortemente, a ponto de “Aarão e todos os israelitas” notarem “que a pele de seu rosto se tornara brilhante e não ousaram aproximar-se dele”³².

As palavras de MEIRELES convergem na imagem luminosa que temos do próprio Deus ocidental, de sua onipresença, onisciência e onipotência em não apenas existir, mas *transbordar*; não apenas ser, mas estar repleto de *puro esplendor*. Tamanha magnificência pode nos levar a temer sua presença – como Aarão e os israelitas – e fazer-nos voltar a nos desatinar, afinal, como seres materiais, será possível permanecer constantemente nessa presença? Ou é possível escapar dessa onipotência?

*Procuro
meu rumo:
horizonte
escuro:
um muro
em redor.*

Em busca de alento noutra esfera existencial (*meu rumo*³³) ou outro *lugar* – que pode ser dentro de si mesmo –, o futuro é incerto (*horizonte escuro*); o presente se mostra *intransponível* (*um muro em redor*).

*Em treva
me sumo.*

O que sou? Devo resignar-me a nada? Na minha incompreensível e miserável existência, *desapareço em mim mesmo?* (*Em treva / me sumo*) E, novamente, não somente presencio ou escuto, *de perto ou de longe*, mas sou *levada*³⁴ por essa força cuja qual não posso controlar:

*Para onde
me leva?*

³² Êxodo, capítulo 34, versículos 29 e 30. In: BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Editores Claretianos. Edição: 106^a. Local: São Paulo, SP. Editora: Ave Maria, 2019.

³³ *Substantivo masculino* 1. Cada um dos intervalos compreendidos entre as 32 divisões da rosa dos ventos. 2. [Por extensão] [Marinha] Direção do navio. 3. [Figurado] Método; norma; sistema de vida; conduta. "rumo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/rumo>.

³⁴ A linguagem feminina é utilizada conforme a própria linguagem de Meireles em *Noite*.

Vemos aqui, no momento culminante e mais tenso de todo o poema, que Meireles nos remete diretamente ao Deus-pessoa – não apenas uma *energia*, que pode ser assim interpretado pela *vida* que *transborda por todos os cantos*. A fim de corroborar o que digo, inclusive, de Cecília Meireles, trago estas palavras de sua última entrevista ao jornalista Pedro Bloch, em maio de 1964:

Estudei canto e violino. Abandonei. Era preciso ganhar a vida e poesia se pode criar até numa viagem de bonde. Mesmo nas reuniões em que muita gente discutia eu era capaz de me ausentar em meu mundo e construir. Aos poucos pude criar a minha Ilha de Nanja, a São Miguel transfigurada pelo sonho. Acho linda a continuidade humana através da poesia. Só viajo com a Bíblia. A Bíblia é uma biblioteca. Tem tudo: história, poesia, religião. Já disse que, se tivesse que escolher o meu livro para uma ilha deserta, levaria a Bíblia. Ou um dicionário. [...] Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano. [...] O impacto de Israel também foi muito forte. De um lado, aqueles homens construindo, com entusiasmo e vibração, um país em que brotam flores no deserto e cultura nas universidades. Por outro lado, aquela humanidade que vem à tona pelas escavações. Ver sair aqueles jarros, aqueles textos sagrados, o mundo dos profetas. Pisar onde pisou Isaías, andar onde andou Jeremias ... Visitar Nazaré, os lugares santos!³⁵.

Independente de suas convicções religiosas, nestas palavras, Cecília Meireles transparece sua admiração pelo sagrado e pelos textos bíblicos. Vemos, portanto, que em *Noite*, o uso da linguagem que remete ao Deus pela visão cristã ocidental não seria algo fortuito. Assim, vemos que nos versos abaixo a poetisa³⁶ revela um ser divino tal qual é (*Lábio de Deus*), que, após as incertezas da personagem, por fim, a acolhe:

³⁵ Entrevista publicada na revista Manchete, edição nº 630, em 16 de maio de 1964. E posteriormente no livro *Pedro Bloch Entrevista*, Bloch Editores, em 1989. Edição e seleção de poemas Carlos Willian Leite. Trecho retirado de “Cecília Meireles – a última entrevista”. Disponível em: <<https://www.elfikurten.com.br/2012/09/cecilia-meireles-ultima-entrevista.html>> Acesso em: 24 maio 2025.

³⁶ Utilizo tal termo na procura de ser fiel à nossa Língua Portuguesa, pois, embora existam diversas interpretações críticas sobre a postura de Cecília Meireles em relação ao termo “poetisa”, não há fontes primárias documentadas que confirmem que a autora tenha expressado explicitamente aversão ao uso desse termo. Essas hipóteses frequentemente surgem de análises posteriores à obra e vida de Cecília Meireles, e são baseadas em contextos de reflexão crítica que a obra da autora pode suscitar. Porém, no poema *Motivo* (1939), por exemplo, a voz que se expressa pode facilmente ser entendida como pertencente ao eu lírico, e não diretamente à autora, sugerindo que a identificação entre o texto poético e a posição pessoal da autora deve ser feita com cautela. Trago, ainda, a fala de Antonio Carlos Secchin, atual cadeira 19 na Academia Brasileira de Letras: ““Sou poeta”, alias, é verso citado para legitimar o substantivo na condição de comum de dois gêneros, a exemplo de “artista”, e assim poder prescindir da forma feminina “poetisa”. O dicionário Houaiss, no entanto, o considera nome masculino. Na atualidade, devido a suposta carga pejorativa – como se “poetisa” fosse a mulher que escreve maus poemas –, há uma nítida tendência a eliminar o vocábulo feminino em prol da utilização de “poeta” para designar ambos os gêneros. Ora, Cecília jamais valeu-se do termo “poeta” para referir-se a uma autora de poesia, ao contrário do que se poderia, por equívoco, inferir-se do verso em questão. Nele, com clareza, ela se reporta arquetípicamente ao “poeta”, substantivo masculino, acima da distinção de sexo, englobando homens e mulheres

*Pergunto a Deus se estou viva,
se estou sonhando ou acordada.
Lábio de Deus! - Sensitiva
tocada.*

Imersa na presença do Deus almejado desde seus primeiros versos, a personagem, por fim, questiona *se está viva, sonhando ou acordada* pois finalmente é correspondida, mais do que isso: sente-se *sensitiva tocada*.

"Eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores"

Antes de adentrarmos nas questões tímbricas, sinto que compartilhar aspectos extramusicais há de agregar consideráveis significados às decisões timbrísticas aqui compartilhadas.

A canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* foi composta no ano de 1994. Esta canção foi encomenda de duas intérpretes cujos excertos de suas entrevistadas constam neste artigo: Adriana Kayama (soprano) e Helena Jank (cravista), ambas professoras na UNICAMP e, neste mesmo ano de 1994, já eram colegas de Almeida Prado. Vejamos, abaixo, no relato de Adriana Kayama (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025), como se deu a encomenda desta canção:

Então, a *Noite...* deixa eu começar assim: eu fui aluna do Almeida, na graduação. E muito do que ele falava, aquela genialidade do Almeida, apesar de eu ser muito nova e inexperiente, muita coisa passava por cima da minha cabeça. Mas o que sempre me encantou, me instigou, era a genialidade dele, era uma coisa que irradiava. (...) A gente ficava só admirando aquela figura com tanto conhecimento, com tanta paixão que ele tinha pela música. (...) Ou seja: eu comecei como aluna e já nessa época eu gostava muito da música dele. Por um tempo toquei na sinfônica [de Campinas] e cheguei a tocar muita coisa dele. Sempre achei interessante a música dele, pela novidade musical, pela inovação na música e sonoridade (...). E em relação à *Noite*, em particular, Helena [Jank] e

na mesma categoria. Caso ela pretendesse identificar-se como “a” poeta, teria necessariamente de se declarar, versos adiante, “irmã”, em vez de “irmão”, “das coisas fugidas”, e tal não ocorreu. Além disso, para dirimir quaisquer dúvidas, nos originais datiloscritos de “Motivo”, encaminhados ao concurso da ABL, Cecília fez questão – pela única vez ao longo do livro – de colocar o poema entre aspas, enfatizando que nele não se registrava a manifestação direta de sua fala, mas o discurso de um Outro, de quem ela, pelas aspas, se fazia mediadora e porta-voz. Esse Outro é o Poeta, na representação de todos os poetas e de todas as poetisas.” O artigo em que este parágrafo se encontra, intitulado *Fantasmas clandestinos de Cecília Meireles* (2019), pode ser consultado no link a seguir: <<https://www.academia.org.br/artigos/fantasmas-clandestinos-de-cecilia-meireles>>. Data do acesso: 7 maio 2025.

eu tínhamos um projeto de modinhas. Por muitos anos a gente... nós fizemos um projeto de resgatar antigas modinhas do início do século XIX e ao mesmo tempo, a gente começou a procurar música do século XX. E aí ela disse: "porque a gente também não encomenda?". Então nós propusemos ao Almeida e outros compositores - o Villani-Côrtes também colaborou. Mas, o Almeida, tinha já o *Opus 1* [*Modinha nº 1*] dele, e nos falou: "já tenho essa modinha". E nós fizemos. Mas [ele] disse: "eu vou fazer outra pra vocês". Então, quando ele compôs essa modinha, *Noite*, ele se inspirou pensando no acompanhamento no cravo, porque a gente estava utilizando o cravo. Essa era a nossa proposta: fazer música do século XIX e XX com canto e cravo. Então, a escrita "pianística" [na canção *Noite*], é uma escrita que funciona muito bem no cravo, e a linha vocal atende a uma característica da minha voz, uma voz que vai mais pro agudo; sou um soprano ligeiro. Então ele explora bastante essa característica minha. (...) Então é isso, a *Noite* foi pensada desta maneira, surgiu de uma proposta nossa, para canto e cravo, e o Almeida adorou a proposta, e escreveu essa peça pra gente, pra esse projeto.

Voltemos nosso olhar para o manuscrito e notemos que assim como o próprio poema de Meireles, esta canção de Almeida Prado também possui signos a serem observados, a começar pela própria tessitura, como já citada por KAYAMA (*Ibidem*). O manuscrito não contém nenhuma informação, ainda que vaga, sobre alguma possível interpretação do texto ou sobre demais aspectos que auxiliam na concepção tímbrica – algo que ocorre no ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998), objeto de estudo de meu mestrado. Mas, iniciarei comentando sobre a tessitura desta canção.

Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano) tem sua nota mais grave no c. 16, um Dó# 3, e, sua nota culminante aguda, está localizada no c. 66, um Sib 4. Portanto, a extensão da peça compreende uma 8^a justa e uma 6^a maior, ou, um intervalo de 13^a menor:

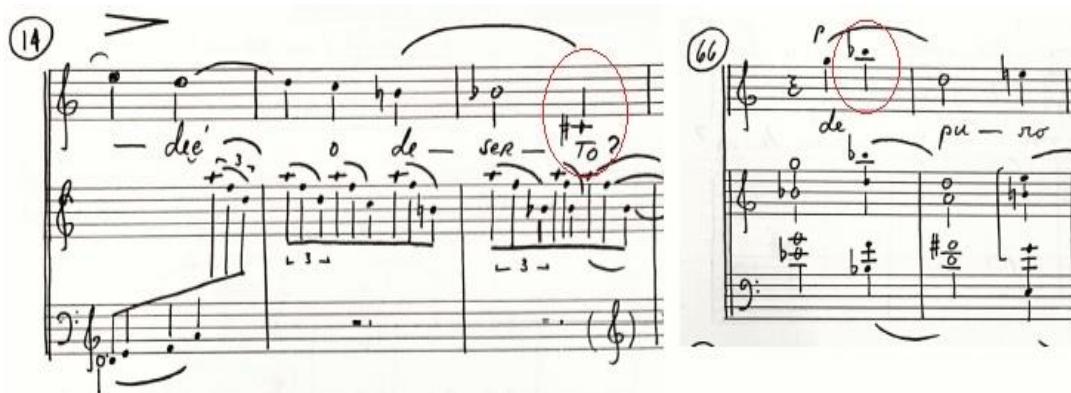


Figura 5: Excerto do manuscrito de *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*, c. 16 e 66, com as notas culminantes, grave e aguda, respectivamente.

A nota mais grave se repete no c. 20, porém, de fato Almeida Prado escreve sua canção numa tonalidade favorável à tessitura vocal de um soprano: a região médio-aguda é a mais explorada em toda a canção. O timbre vocal pensado para esta canção precisa dialogar com o poema, visto que a personagem deste trata-se de uma pessoa madura e até certo ponto, inconformada, porém, em uma camada profunda: o que a incomoda não é algo que esteja relacionado à materialidade ou às convenções sociais, o nível de angústia, ou súplica, que a envolve é interno e latente, bem como possui caráter atemporal e irrefreável.

A personagem desse poema de Cecília Meireles adere ao mistério e se questiona porque algo *foge* dela. Vejamos que ao invés de já pensar que comprehende o suficiente, em *Noite*, a personagem *está*, irrevogavelmente, disposta a penetrar o impenetrável: sua fala é direta e concisa, sem rodeios, ainda que em parte, enigmática – o que se resume na sua própria busca que também se trata de um enigma para nós até certo ponto.

O timbre vocal, portanto, deve concordar com toda essa aura de incompreensão, obstinação e busca severa, por que não, de *Deus*: é Ele que *me escapa*, é Ele que *transborda por todos os cantos* – e se ainda há dúvidas sobre a quem a personagem se direciona, é Ele nominalmente mencionado em “pergunto a Deus se estou viva” e em “Lábio de Deus” – frases retiradas do poema de Meireles. Retorno ao compositor para colher mais dados com fins de desenvolver essa construção tímbrica.

Ora, a escolha do poema por Almeida Prado para o projeto de Kayama e Jank pode vir a justificar-se pela sua espiritualidade: “ele tinha uma religiosidade, ele era um homem muito religioso, ele tinha, ou tem, uma irmã (...) que é freira. Então, assim, a Igreja Católica estava muito presente na vida dele” (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025). O Deus pessoal, tal qual o do poema de Meireles, assim, fazia parte de sua busca pessoal, afinal: o próprio Almeida Prado nutria uma busca por Deus e assumia-se como Católico – religião na qual também foi educado³⁷ –, como podemos ver no excerto abaixo:

³⁷ 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

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 (ALMEIDA PRADO, *apud* TAFFARELLO, 2010: 276-277).

É curioso que até sua admiração por Messiaen também se pautava em sua religiosidade, e observar com clareza sua vertente religiosa vem a auxiliar os caminhos melódicos na canção *Noite, modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*, o que também configura um suporte ao timbre vocal apropriado a esta canção, ainda que pautada no poema de Meireles – que não faz alusão a uma fé ou religião específica. Vejamos:

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 (ALMEIDA PRADO *apud* CORVISIER, 2000: 11).

Se observarmos a canção *Leveza* (1998), em que o compositor utiliza da ressonância do piano para que a voz do soprano cante sobre ela, bem como a introdução e a codeta de *Canção, Modinha nº 4* (1998)³⁸ de fato, Almeida Prado sugere “momentos estáticos de paz”, conforme suas próprias palavras.

Voltemos nosso olhar para *Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano)*: esta canção também possui certa atmosfera idílica, que nos permite em seus andamentos lentos, em suas pausas, “entrar num clima”, a começar pela sua introdução, que dispõe de blocos acordais com notas sustentadas orbitando em torno de Ré menor:

plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p. 65-66).

³⁸ Ambas as canções analisadas em minha tese supracitada.

Figura 6: *Noite, Modinha nº 2* para soprano e cravo (ou piano), excerto do manuscrito, c. 1 ao 9 – andamento calmo, introdução acordal e movimento melódico descendente e ascendente no cravo (ou piano).

Os momentos estáticos, conforme as palavras de Almeida Prado, ainda se mostrarão no transcorrer da canção, no entanto, é interessante observar o delinear da mão esquerda no cravo (ou piano) a partir do c. 8 (Figura 6) em movimento descendente e ascendente, que vem a transliterar a busca latente e situação paradoxal presentes do texto de Meireles – “Tão perto! / Tão longe” – o que também confere um clima misterioso.

O andamento calmo (semínima = 63) também reveste essa atmosfera idílica, que aos poucos, a partir do c. 8, transmite certa agonia; como a indicar uma situação iminente da qual não se consegue sair, ainda que não a possa compreender, visto que não se trata de algo palpável.

No que concerne à emissão vocal, esta não deve ser pensada somente esteticamente, é necessário atentar-se às nuances do texto e à escrita de Almeida Prado, que também é uma interpretação do poema de Meireles. O timbre resultante vem na busca de transliterar esses signos: uma voz madura, com a presença de vibrato e sem

exageros interpretativos devido ao próprio caráter introspectivo da canção em acordo com a personagem do poema.



Áudio 1: Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano): introdução até o c. 12.
Texto: *Tão perto / tão longe*. Transcrição fonética: [tə̃:õ 'per.tu] / [tə̃:õ 'lõ.ʒi].

É perceptível que na análise tímbrica aqui disposta não houve nenhum acréscimo inusitado ao timbre vocal convencional ou dentro do que é compreendido pela tradição da técnica lírica. E essa minha abordagem fundamenta-se no próprio Almeida Prado, que conciliou as correntes composicionais tradicionais com vertentes de vanguarda:

[...] Ele era um cara, que a cabeça dele era uma biblioteca musical. Comecei falando das minhas aulas, e ele vinha com; "Mozart na sinfonia 40, Beethoven na 5^a, lembram daquela parte do terceiro movimento" e tocava tudo. Então, acho que isso ficou, não saiu da cabeça dele, e como que eu vou dizer: ele não rompeu com nada disso. Era muita informação e ele não negou essa informação. Ele transformou tudo isso, ele amalgamou isso ao estilo dele, a uma linguagem dele. Então, não é de negação, não é querer inventar a roda, não é querer um som que ninguém nunca fez, não é querer ver o que que a voz consegue fazer, ou o que que a orquestra consegue tocar (KAYAMA, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Portanto, no timbre vocal também não cogitei uma especificidade não convencional, visto que ele não trouxe nenhuma informação que vá contra a linha tradicional de canto³⁹, muito pelo contrário: o cantor que se dispõe a cantar a sua música, pode usufruir de sua bagagem tímbrica dentro do que é entendido pela vertente lírica a serviço de sua música, livremente, tal qual ele mesmo o fez com todo o arcabouço histórico composicional.

Logo, ainda que na canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* não tenha indicações diretas do compositor referentes à sonoridade, ou ao modo

³⁹ Conforme já comentado anteriormente, *Três Episódios de Animais* (1973 e 74) trata-se de uma exceção.

de interpretar o texto, os referenciais do poema hão de guiar a construção melódica que auxiliará na resposta tímbrica: a personagem de *Noite*, conforme comentado, está em busca, procurando compreender *onde está* e *para onde está indo*.

Almeida Prado traduz isso muito bem no acompanhamento instrumental por meio das tercinas descendentes entre os c. 14 e 16, enquanto a soprano canta “Por onde é o deserto?": essas tercinas podem vir a representar o movimento ligeiro de nossas mãos a tatear algo, quando estamos procurando algum objeto *às cegas*, ou que não está ao alcance de nossos olhos – tal qual ocorre com a própria personagem:

A handwritten musical score for voice and piano. The vocal line starts with a fermata over two measures, followed by lyrics "dee' o de ser-". The piano accompaniment features eighth-note chords. Measure 14 ends with a fermata over two measures, followed by a dynamic instruction "L 3 -". The vocal line continues with "To?" The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The score concludes with a final dynamic instruction "(f)".

Figura 7: Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano), excerto do manuscrito, c. 14 ao 17 – as tercinas do instrumento acompanhador.

Tudo isso se soma ao movimento cromático descendente nos c. 17 (Figura 7 e Áudio 2) e 18 nos remete à *passacaglia*, tão utilizada no Período Barroco⁴⁰ e colabora para uma atmosfera ainda mais misteriosa, que pode ser entendida também como frustrante: às vezes responde – ou seja: é uma força autônoma, não age de acordo com o querer da personagem.

O timbre vocal neste trecho precisa pautar-se nessas informações, apoiando-se firmemente na dinâmica que sai do *piano* e cresce para o *forte* nos c. 18 ao 21 (*às vezes, / responde*), que colabora para certa tensão na emissão vocal que, questionadora e frustrada, retoma o *piano* em tom mais doce – ou frágil – entre os c. 22 e 25, pois essa presença pode até responder, mas *de perto*, ou *de longe*: tal situação envolve a personagem a ponto de descompassar os seus sentidos por novamente não ter controle

⁴⁰ Observados, por exemplo, nos lamentos de Dido e *della Ninfa* e que: de acordo com o dicionário Sadie (1994, p. 703), a *passacaglia* foi “originalmente, um tipo de padrão de ritornelo para uma determinada categoria de canção espanhola, francesa ou italiana do séc. XVII”.

sobre o que passa. Isso é algo que Almeida Prado evoca no ritmo desencontrado do canto e piano:



Áudio 2: *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*: movimento cromático descendente entre os c. 17 e 18 e o descompasso presente nos c. 22 ao 25.
Texto: *Às vezes, / responde, / de perto, / de longe.*
Transcrição fonética: [az've.zis] [xes'põ.dʒi] [dʒi 'per.tu] [dʒi 'lõ.ʒi]

Nos próximos c., 26 e 32, Almeida Prado retoma o tema acordal da introdução. Considero essa parte como a Seção A': que é uma reapresentação da Seção A (c. 1 ao 8), em que há uma cadência para a Seção B, que vai do c. 9 ao 25, comentado anteriormente.

Vejamos que do início da canção até aqui, a personagem se mostra resignada, ainda que não possa compreender os movimentos de *ir-e-vir* daquilo que tanto busca.

Após o descompasso presente nos c. 22 ao 25 (Áudio 2), o tema inicial da introdução reaparece, porém, nesta Seção A', compreendida nos c. 26 ao 33, também há uma cadência para a próxima seção, no entanto esta difere da Seção A: a cadência parte do arpejo do acorde de Lá diminuto (c. 33, Figura 8) com a fundamental oculta, em que de fato se percebe que se trata do acorde de Fá maior com sétima menor.

O acorde de Fá maior com sétima menor também pode ser o V grau de Sib menor, neste caso, na canção *Noite*, Almeida Prado nos direciona para o modo de Sib frígio, que é justo a tonalidade para a qual a cadência do c. 33 culmina, o que denomino como a Seção C, descrita pelo compositor como *mais movido [semínima = 88]* (c. 34):

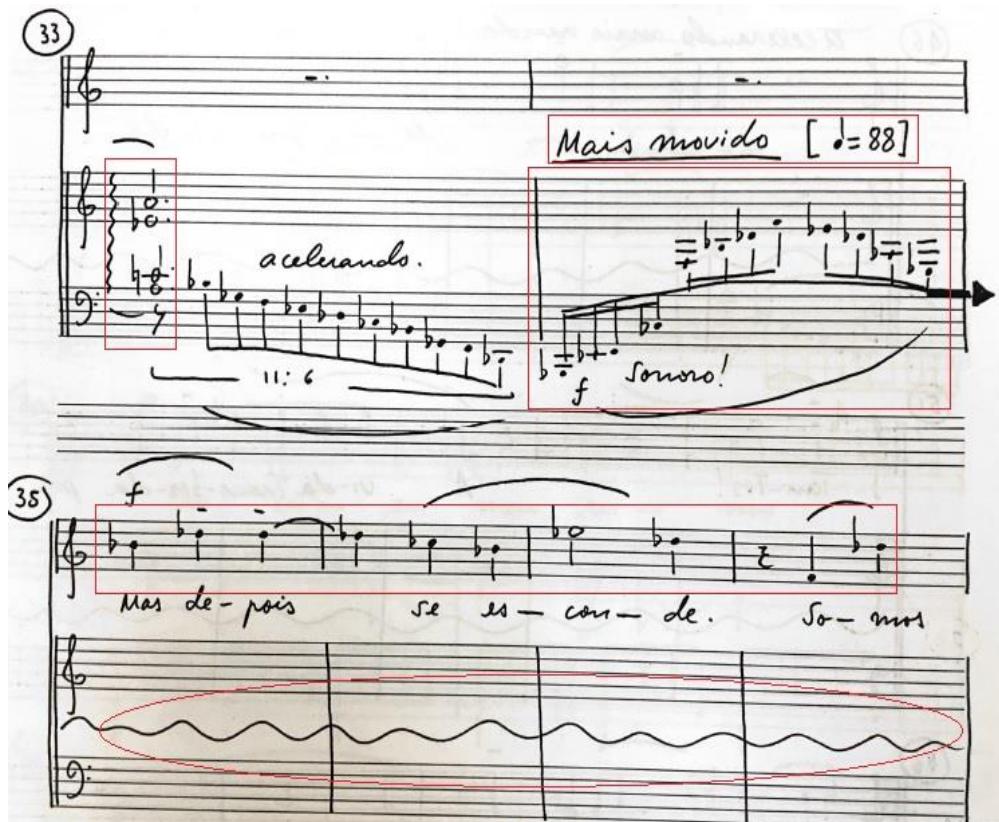


Figura 8: abaixo é possível observar o acorde de Fá maior com sétima menor e a cadênci a do c. 33 culminando na Seção C, no modo de Sib frígio, conforme a observância das notas do instrumento acompanhador no c. 34 e na melodia do soprano.

A transição entre a calmaria inicial, Seção A', e a inserção desta seção mais movida transmite o desassossego instaurado na personagem que agora não se contém em sua tolerância, mas antes, tomada pelo redemoinho de emoções – que é representado no movimento do instrumento acompanhador – exaure-se em questionamentos lamentosos:



Áudio 3: C. 26 ao 44 Seção A' com os blocos de acordes, a cadênci a no c. 33 e a Seção C; mais movido.

Texto: *Mas depois / se esconde. / somos um / ou dois? / Às vezes, / nenhum.*

Transcrição fonética: [mas de'po:isi es'kō.dʒi] ['sō.muzū] [o:u do:is] [az've.zis nē:'ju].

O timbre vocal conforme conferido no áudio acima foi construído a partir da tensão expressa em toda esta seção, que é uma explosão sonora no meio da calmaria: a dinâmica é *forte* tanto para o instrumento quanto para a linha vocal (Figura 8) e a ressonância do piano segue constante e somando maior volume pelo acúmulo de notas percutidas. Na Seção C (c. 34 ao 59), no entanto, não se trata apenas de cantar em dinâmica forte, até aqui, foi construída toda uma sequência de sentidos que levam a personagem a clamar por compreensão, e ao mesmo maravilhar-se pela magnificência divina. Assim, na voz, além de se buscar uma emissão fluida e projetada, a emissão tensa pode ser evocada com o intuito de transmitir o estado emocional conforme a ótica de Almeida Prado.

O timbre resultante da fonação tensa relaciona-se a uma voz metálica ou brilhante, BOZEMAN (2014: 21, tradução nossa⁴¹) chega a referir-se a uma voz “excessivamente brilhante”, como pode também trazer certa aspereza na emissão. Na fonação tensa, a adução das pregas vocais se dá por completo e tem uma fase fechada maior, o que colabora para uma maior força na adução das pregas vocais.

No que concerne a Seção C, ela é mais movida e possui ainda a indicação de *acelerando mais ainda* (c. 45), o que evoca certo afobamento da personagem que pode resultar em maior tensão em seus sentidos – isso também pode ser traduzido em uma fonação mais tensa com timbre ligeiramente áspero:

É natural que o modo de fonação afete o consumo de ar. [...] Quando a quantidade de ar nos pulmões do cantor começa a se esgotar, a resistência glótica tende a aumentar, [...] essa situação em geral está associada a uma fonação mais tensa (SUNDBERG, 2018: 115).

Na canção, vejamos que Almeida Prado mantém as notas do instrumento acompanhador do c. 34 (Figura 8) em toda a Seção C, que vai do c. 34 ao 59, enquanto à voz, apoiada nessas notas do instrumento, ele confere maior conotação de desespero:

⁴¹Afinal, do ponto de vista acústico, de acordo com o autor, a fonação tensa (ou pressionada, como ele mesmo denomina) “tem uma frequência fundamental (F0), ou [o] primeiro harmônico (H1), moderada, [bem como] uma saída gradual em potência e, portanto, relativamente [apresenta] mais harmônicos agudos e fortes”, o que proporciona a presença de determinado timbre metálico na voz. Texto original: “has a moderate fundamental frequency (F0) or first harmonic (H1), a gradual roll off in power, and thus relatively more and stronger high harmonics”.



Áudio 4: *acelerando mais ainda entre os c. 45 e 59 e a ressonância final do instrumento acompanhador no c. 59.*

Texto: *E em seguida, / tantos! / A vida / transborda / por todos / os cantos.*

Transcrição fonética: [jé:í se'gi.de] ['tẽ.tus] [a 'vi.de] [trẽs'bɔr.də] [pur 'to.duzus kẽ'tus].

O timbre vocal evocado em toda esta seção remete ao som brilhante ou metálico, com plena presença do vibrato e respiração ofegante, o que o torna pertinente a esse momento da peça.

Em termos de ressonância, quando o soprano termina seu canto com a frase "A vida / transborda / por todos / os cantos", o piano repete mais um compasso das notas prescritas no c. 34 e mantém o pedal ativo, possibilitando que a sonoridade construída nesta seção ecoe no ambiente (Áudio 4).

Volto a lembrar que esta peça foi escrita para soprano e cravo, dedicada à soprano Adriana Kayama e à cravista Helena Jank. No entanto, sem que Almeida Prado deixe quaisquer prescrições adicionais ou específicas no manuscrito⁴² sobre como executar essa peça em ambos os instrumentos, ele coloca a opção de fazê-la também no piano, algo que será mais bem tratado adiante. No que concerne sua investigação tímbrica referente ao cravo junto à Helena Jank, ao compor a Seção C desta canção, a repetição do acorde do c. 34 em toda ela pode ser justificada:

E aí Almeida falou: "eu vou escrever uma peça em homenagem a esse peixe", então ele escreveu o *Macáira*, chama-se *Macáira – ou a pescaria fantástica*, a peça é escrita para dos pianos e cravo. Quando ele apareceu, eu falei "Almeida você está maluco, coitado do cravo! O cravo tá lá e mais dois pianos de cauda" [...]. [...] Aí Almeida escreveu uma versão para um *piano a quatro mãos*, que ele e Helenice tocaram, e aí levamos meu cravo e a gente fez a primeira audição lá. Bom, qual era a grande surpresa dessa peça: começa *o homem e o mar*, então a imagem que Almeida coloca nesse começo, é o homem no barco e o oceano. Os sons que estão na partitura, que representam o oceano, estão no *piano a quatro*

⁴² O manuscrito completo pode ser conferido na seção Anexos em minha tese.

mãos, então o *piano a quatro mãos* começa com ressonâncias, eles põem as mãos nas teclas e depois vai, mas a gente não ouve notas, não são acordes, batem nas cordas, coisas assim, bem de ressonância do piano, e o cravo só aparece, o cravo é *o peixe*, o cravo é esse peixe enorme, muito agressivo, que ameaça todo mundo, que se debate por tudo quanto é lado, esse é o cravo. E aí é interessante isso, porque o cravo só tinha realmente ressonância quando eu tinha certos acordes específicos e repetindo sempre esse mesmo acorde, então aí sim se consegue ouvir ressonâncias (JANK, 2022 *apud* OLIVEIRA, 2025).

Vejamos que “o cravo só tinha realmente ressonância quando eu tinha certos acordes específicos e repetindo sempre esse mesmo acorde”, alega Jank. Assim, ainda que não haja nenhuma indicação de *performance* no manuscrito é possível inferir que a escrita de Almeida Prado já está a favorecer a organicidade do cravo com fins de que a Seção C seja repleta de ressonâncias, visto que a ressonância era uma característica buscada pelo compositor.

As notas *invasoras* que podem vir a ecoar nesta seção serão derivadas das repetições de Sib frígio e somar-se-ão ao último acorde tocado pelo piano no c. 59 (Áudio 4). Aqui ressalto a importância do ambiente onde foram gravadas essas canções, que vem a propiciar que as notas permaneçam ressoando por um tempo considerável, o que também dá tempo ao ouvinte de assimilar esse assombro, que é a Seção C. Afinal: se eu tenho um ambiente seco, como posso contrastar a ressonância com as zonas opacas na música de Almeida Prado?

Logo, este compositor, consciente do que evoca neste excerto da música, para nos levar à próxima etapa da canção mediante aos sons que ecoam na passagem de uma seção para outra, coloca uma fermata nas pausas iniciais do c. 60 (Figura 9). A reexposição dos blocos de acordes deriva do retumbar do acorde de Ré menor repetido três vezes (c. 60 ao 62), que pode ser inferido como uma alusão do badalar de um despertador, justo, incluso, quando o soprano canta “acorda” (Figura 9 – c. 62 e 63).

Novamente o compositor retoma o mesmo tema acordal inicial, porém, com o soprano cantando sobre os acordes; vejamos que entre os c. 60 e 69 temos, então, o que denomino como a Seção A”:

Figura 9: Seção A" compreendida entre os c. 60 e 69; os três acordes de Ré menor repetidos e a cadência em Fá menor com 13^a e 9^a no baixo.

Diferentemente das *Seções A* e *A'*, Almeida Prado insere a indicação de dinâmica *piano* apenas no c. 66 para o soprano, no entanto, decidi por executá-la inteira *sotto voce*, pois comprehendo que a indicação do compositor busca fazer com que o intérprete não venha a “explodir” no agudo, conforme a própria fala de Kayama (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025):

É um ponto muito importante pro intérprete e a necessidade de recitar muito é justo para não se deixar levar por notas agudas, [surge] um fá agudo e o cantor: “olha o meu Fá” – isso não é Almeida Prado, ele não fá por aí. Ele está se lixando pro seu Fá. Ele quer o seu texto que por sinal contém um Fá. E não é a palavra mais importante. Esse Fá era uma expressão daquela palavra, a ideia é essa.

Por conseguinte, busquei no timbre vocal evocar no início dessa seção uma intensidade mediana para simbolizar a característica de uma retomada de fôlego, após a Seção C (Áudio 5). Assim como inserir uma maior conotação de doçura em “de puro esplendor”, realçando o *legato* nas duas palavras finais da frase e fechando em menor dinâmica no c. 69. O c. 69, a propósito, compreende uma cadência na linha do instrumento acompanhador em Fá menor com 13^a e sua 9^a no baixo (Figura 9) que nos leva à próxima seção (c. 70): a Seção D.

Esta seção comprehende o texto “procuro / meu rumo: / horizonte / escuro: um muro / em redor” (MEIRELES, 1983), momento em que Almeida Prado indica fazê-lo na dinâmica *piano* tanto ao instrumento acompanhador como ao soprano (c. 70)⁴³. No entanto, trouxe nesta seção a mesma configuração tímbrica vocal da seção anterior (*A'*) em dinâmica *mp* para decrescer e escurecer ligeiramente na frase “em treva / me sumo”:



Áudio 5: Seção A’ entre os c. 60 e 69; a cadência para a Seção D (iniciando pela frase “procuro meu rumo”); os desencontros entre o instrumento acompanhador e a linha do soprano (c. 70 ao 75) e o canto a capela (c. 76 ao 77).

Acorda / com modos / de puro / esplendor. / Procuro / meu rumo: / horizonte / escuro: / um muro / em redor. / Em treva / me sumo.

Transcrição fonética: [a'kɔr.də] [kõ 'mõ.dus] [dʒi 'pu.ru es.plé'dor] [pro'ku.ru] [me:u 'xú.mu] [o.ri'zõ.tʃi es'ku.ru] [ũ 'mu.ru ë.í xe'dɔr] [ë.í 'tre.vé] [mi 'su.mu].

Busquei com esse decrescendo trazer maior contraste para com a próxima frase que cresce para o forte (*f*) no c. 77 para o 78 e depois recita dois versos ainda à capela:

Figura 10: Final da Seção D: crescendo para o forte seguido de um recitativo (parte do c. 77 até o c. 79).

Inferi nesta frase em movimento crescente um aumento no nível de tensão da personagem que exaure-se em sua procura para enfim exclamar em texto falado, não

⁴³ O manuscrito completo está em Anexos em minha tese.

mais cantado, ou seja: ela busca diferentes modos de alcançar Deus, até aqui, sem uma resposta que lhe satisfaça. Na voz é possível trazer essa incerteza na frase “para onde me leva?”, que ao finalizar nas notas agudas (Figura 10) assemelha-se a um grito. O timbre pode variar na construção da frase, valorizar a palavra “leva” acentuando as sílabas tal qual escrito por Almeida Prado, pode ser alcançado junto a emissão com o vibrato livre. No que concerne o texto falado em seguida – “pergunto a Deus se estou viva” –, intensifiquei a frustração da personagem em não ser respondida ao iniciar a frase com uma exclamação em dinâmica *forte* e decresci a intensidade nos questionamentos internos – “se estou sonhando” – a ponto da voz praticamente desaparecer em “ou acordada”.



Áudio 6: Final da Seção D: entre os c. 77 e 79.

Texto: *Para onde me leva? / Pergunto a Deus se estou viva, / se estou sonhando ou acordada.*
Transcrição fonética: [ˈpa.ɾe ðə.dʒi] [mi ˈle.və] [per'gù.twa ðe:u.s̥jɛs'to:u ˈvi.və] [s̥jes'to:u sõ'ñɛ.du
o:u a.kor'da.də]

Antes de analisarmos a parte final da canção, observemos algo curioso: até aqui, Almeida Prado está a escrever blocos acordais em momentos-chave, a começar pelos acordes iniciais da Seção A que se repetem nas seções A' e A''. Os blocos transmitem uma estabilidade pela própria escrita musical, e a partir deles pode-se naturalmente inferir a busca da personagem pelas esferas divinas transcritas nos acordes ascendentes que, retornam ao âmbito humano ao descenderem e iniciar cada uma das seções *entremedio*, ou seja: as seções B, C e D – c. 9 ao 25; 34 ao 59 e 70 ao 79 respectivamente – partindo de cadências distintas.

Logo, as seções B, C e D veem a compreender as alterações passionais da personagem, que inicialmente indaga-se perante o mistério (Seção B), revolta-se ante a sua própria pequenez (Seção C) e por fim, frustrada, questiona sua busca e seu estado físico, mental e/ou espiritual (Seção D). As seções A, A' e A'', por fim, representam sua

procura constante em seus momentos de maior sobriedade anímica e uma resposta quase encontrada, que se esmorece nas cadências que levam às seções *entremedio*.

No entanto, na seção derradeira desta canção algo distinto acontece após a fala presente no c. 79 (Figura 10): a partir do c. 80, a escrita de Almeida Prado, diferentemente das seções A, A' e A'', caminha também com blocos de acordes, porém em movimento descendente desde as notas agudas do instrumento acompanhador para, por fim, alcançar o almejo da personagem, o que vou denominar como: *a resposta* – ou o contato – *de Deus*.

Antes de aprofundarmos neste sentido, em comunhão com tais observações, é possível sugerir adendos autobiográficos na vida de Almeida Prado ao ato composicional desta canção. Vejamos: no ano de 1988 Almeida Prado concedeu uma entrevista à Vasconcelos (2007) que auxilia a corroborar essa leitura que o compositor faz do poema de Meireles (1983), trata-se de sua própria experiência espiritual vivida em Međugorje, na Bósnia, enquanto aguardava a estreia de sua Missa São Nicolau (1987):

(...) Eu não tinha o que fazer na Europa. Estava com dinheiro, mas aí me lembrei de Medjugorje, que eu relutava em ir, eu tinha medo (...) das exigências de Jesus, porque eu não estava vivendo uma vida de acordo, estava vivendo de um jeito oba oba e eu sabia que isso não ia me levar a lugar algum. E via Deus como um grande caçador me espreitando, sabe como uma daquelas redes que se caçam os leões? Porque Deus é um grande caçador, ele te caça, ele te quer, *malgrè*, eu ia para cá ele para lá. Eu sabia que se chegassem lá e ele me pedisse para renunciar a tudo, todas as ilusões...

O conflito interno expresso nestas palavras de Almeida Prado remete à Seção B de *Noite*, “eu ia para cá ele para lá” (*Ibidem*): “Tão perto / tão longe?” (MEIRELES, 1983); bem como o que é expresso na Seção C, onde a fuga mais parece do próprio compositor para com Deus do que de Deus para com ele; e, por fim, os questionamentos da Seção D – “em treva / me sumo. / Para onde / me leva?” (*Ibidem*), concordam com a fala de Almeida Prado (*apud* VASCONCELOS, 2007): “Mas aí mais uma vez arranjei desculpas, eu não posso gastar dinheiro, se eu tivesse dois mil francos, pensei, eu ia. No dia seguinte fui ao banco e lá havia dois mil francos a mais na minha conta [...]. Aí eu pensei: é um insulto a Providência de Deus eu não ir”. E ele continua:

[...] Áí 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 (ALMEIDA PRADO, 1988 *apud* VASCONCELOS, 2007).

Observemos em paralelo, sua escrita nos compassos finais de *Noite*, se não há uma correlação de sua experiência implícita no manuscrito:

Figura 11: Seção E – c. 80 ao 98; os blocos de acordes descendentes e a resposta de Deus.

Enquanto que as seções *A*, *A'* e *A''* refletem a personagem que sai de seu âmbito humano e busca alcançar o divino, por meio dos blocos de acordes ascendentes ali transcritos – mas, sempre se frustrando em cadências distintas que levam às seções *B*, *C* e *D* –, aqui, a partir do c. 80, é Deus quem desce da esfera divina e vem ao encontro da personagem, simbolizado nos blocos acordais agudos em movimento descendente (Figura 11).

A resposta, por sinal, é sutil – em dinâmica *piano* – porém, após a exclamação no final da Seção D em que há o próprio doloroso silêncio de quem duvida de sua própria existência e/ou estado de espírito, é possível por fim escutar a *resposta de Deus* em “Lábio de Deus” (MEIRELES, 1983), que também é cantado em dinâmica *piano*. Agora, Almeida Prado traz mais um significado ao fazer com que as notas agudas de cada acorde dos c. 83, 84, 86 e 91 sejam as mesmas da escrita do soprano nos mesmos

compassos, algo que nos levará a compreender que Deus sempre esteve presente, embora não fosse percebido:

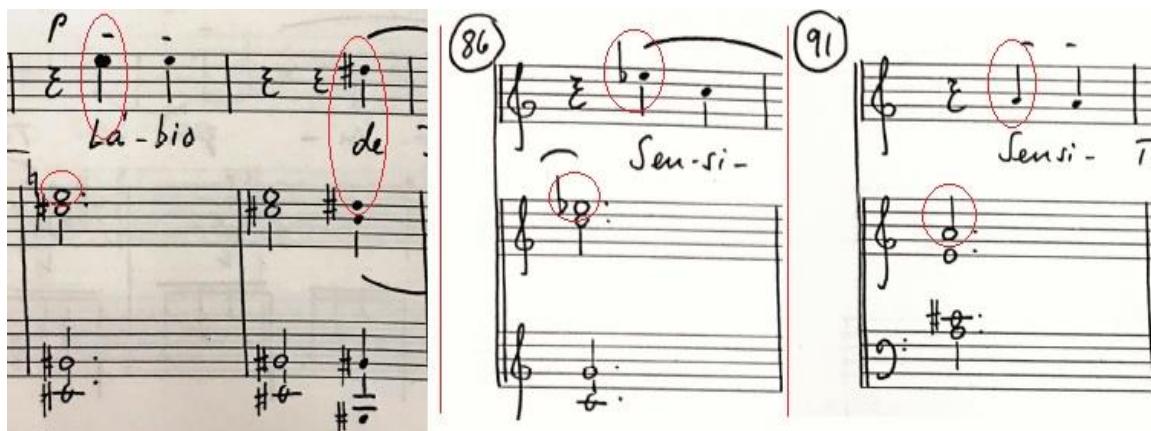


Figura 12: Seção E – c. 83, 84, 86 e 91: Deus contatando a personagem.

Na *resposta de Deus* vemos, portanto, o toque de Sua Presença ao alcançar a personagem de Meireles (1983), nessas notas iguais às da linha inicial do soprano. Se observarmos as demais seções da canção, veremos que o compositor sempre deixa esse rastro de determinado contato entre *Deus* e a *personagem*: no c. 09, por exemplo, a nota grave do instrumento acompanhador é a mesma nota inicial do soprano; tal qual a nota do arpejo no c. 34; e ao *acordar* no c. 62 – dentre outras tentativas de *contato* a observar, incluso nesta mesma Seção A” (c. 60 ao 59), enfim.

No que já expus, assim, nota-se que, por fim, tal ensejo causa um refrigério n’alma, ainda que em um primeiro momento também certo temor, algo relatado pelo próprio compositor, ainda, em sua experiência em Međugorje:

(...) 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. Não vem a frase, vem uma intuição. Aí, dias depois, fui rezar numa cruz que é uma cruz de madeira, como tem em Campos de Jordão e aí Jesus falou: “Dá-me tua vida”. Aí fiquei em pânico, pensei que ia morrer. E eu disse: “toma Jesus, tudo é teu”. Eu senti uma alegria, uma jubilação, fiquei inebriado, como se tivesse tomado cinco garrafas de vinho. Fiquei rejuvenescido. Mas eu não podia por uma tenda e ficar lá e eu tive que voltar, trabalhar, etc. Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão (ALMEIDA PRADO, 1988 *apud* VASCONCELOS, 2007).

No que denomino como Seção E, a bela seção final desta canção, que vai do c. 80 (Figura 10) ao 98, está implícita essa experiência catártica de Almeida Prado, a liberação de tudo o que o atemorizava e o acolhimento amoroso e majestoso de Deus.

No timbre vocal, portanto, trago essa atmosfera de frescor, tal qual uma brisa que realmente vem a soprar sobre momentos de angústia: para tal, foi necessário deixar um pouco de ar a mais passar nas pregas vocais, e somado a isso, procurar por emitir uma característica doce na voz, com o palato levemente erguido, em alusão ao canto histórico. Busquei também nas palavras “sensitiva tocada” ir diminuindo a intensidade aos poucos, enquanto saboreava cada sílaba dentro do legato frasal – uma liberdade que o próprio compositor confere ao intérprete ao colocar um tenuto em cada sílaba (Figura 13).

A repetição da frase “sensitiva tocada” (c. 91 – 94) é um acréscimo do próprio compositor, assim como da última palavra “tocada” (c. 95 – 97). Vejamos que os acordes do instrumento acompanhador também transmitem uma aura de frescor e libertação, assemelham-se a ondas aquáticas de um lago, que incitam os sentimentos de alegria, liberdade e renovação – os mesmos sentimentos que Almeida Prado suscita com suas palavras: “Eu senti uma alegria, uma jubilação, fiquei inebriado, como se tivesse tomado cinco garrafas de vinho. Fiquei rejuvenescido” (*apud* VASCONCELOS, 2007).

Nesses acordes finais, ao invés de uma escrita que inicia e é finalizado na nota grave – como os arpejos da Seção C; ou que descende para a nota grave – como cada cadênciça que antecede as seções B, C e D –, a escrita parte da nota aguda e volta para ela, o que também auxilia em toda a passionalidade que o compositor quer transmitir (Figura 13).

Figura 13: Seção E – c. 91 ao 98: os tenutos na linha do soprano e os arpejos finalizados em movimento ascendente.

O resultado sonoro, assim, somado à última fala aqui citada por Almeida Prado, resultou nesta concepção tímbrica:



Áudio 7: Seção E – c. 80 ao 98: a resposta de Deus e a experiência catártica da personagem Texto: Lábio de Deus – Sensitiva / tocada. Transcrição fonética: ['la.bju dʒi de:us] [sə.si'tʃi.və to'ka.de].

Por fim, embora a canção *Noite, Modinha n^o 2 para soprano e cravo (ou piano)* não tenha sido baseada num tema ou texto religioso, toda a ótica mística adotada pelo

compositor imprime-se em seu manuscrito, logo, captar essa experiência vivida por ele agrega maior significado à concepção interpretativa, por que não, também tímbrica que o intérprete almeja construir e realizar.

Nestes versos finais é importante ressaltar também que o *modus operandi* de Meireles é aplicado: a tensão implícita em todo o poema é quebrada pelas serenas palavras finais. Almeida Prado, assim, preenche também seus compassos finais com arpejos escritos em ondas descendentes que culminam na tonalidade de Si Maior em modo ascendente, reafirmando, assim, o sentimento de alívio bem como o repouso almínico já prescrito pela poetisa em *Noite* (1983).

Agora, no que compete à concepção tímbrica desta canção, esta não será suprida se não considerarmos também, que a mesma foi escrita para cravo e, no que tange o instrumento acompanhador, se for o piano, tal qual observado nos excertos musicais aqui anexados, faz-se necessário uma investigação pertinente à adequação instrumental.

"Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura"

Voltemos o nosso olhar para o instrumento acompanhador no manuscrito da canção *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*: há indicações de dinâmica, *legato*, *tenuto*, enfim, porém, não há pedalização ou qualquer outra pertinência referente ao piano, em específico – que é o instrumento opcional a quem deseja executar esta canção.

Pode-se ter uma dedução natural ao afirmarmos que Almeida Prado coloca essa opção, conforme já observada, justo pelo piano ser um instrumento mais popular e de maior acesso nos dias atuais, mas não deixa de ser curioso observar que nenhuma indicação foi deixada por ele ao instrumento opcional. Tratando-se ele de um pianista reconhecido, isso não pode ser acatado como um mero detalhe. Helena Jank (2022 *apud* OLIVEIRA, 2025) nos deixa algumas palavras nesse sentido:

HJ. Agora, eu acho que não é assim que a gente pode dizer: "bom o piano é diferente, o piano não tem essa coisa da ressonância, então a gente vai fazer diferente", eu acho que não, eu creio que o pianista vai precisar procurar como

resolver a questão da ressonância. E na canção tem dois ou três trechos em que o piano, o acompanhamento, é baseado na ressonância.

Neste sentido, decidi por acatar a interpretação desta peça com o piano neste trabalho. Como de fato é um dos instrumentos sugeridos por Almeida Prado, visto que se trata também de um instrumento mais acessível e com maior número de intérpretes.

Considerando o pianista com o qual trabalho o repertório de Almeida Prado desde meu mestrado, vi nisso a grande contribuição que poderia partilhar. Logo, fez-se necessário entrevistar Robervaldo Linhares Rosa (2024 *apud* OLIVEIRA, 2025), musicólogo, pianista e professor na Universidade Federal de Goiás, intérprete que também conviveu com Almeida Prado, que teve composições dedicadas a ele. Vejamos, assim, um pouco de sua trajetória. Robervaldo (*Ibidem*) conta como se deu seu contato com Almeida Prado:

Robervaldo Linhares Rosa. A gente estava no mestrado, lá na UNIRIO, em práticas interpretativas, a minha turma. E aí a gente tinha uma disciplina, *Seminários de Performance*. Eram quatro seminários, feitos com a professora Salomea Gandelman. Teve um que foi feito com a professora Ingrid, enfim. E aí surgiu a oportunidade de a gente fazer uma gravação com obras de compositores vivos. [...] E aí foi unanimidade, todo mundo quis o Almeida Prado. [...] Na época, acho que quase ninguém sabia nada do Almeida Prado, não tocava nada do Almeida. Então foi assim, exatamente por isso a gente sabia da grandeza dele, mas nunca tinha tocado, não tinha acesso. Eu estava trabalhando com o *Grupo Música Viva*, então o meu repertório era o Koellreutter, Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger. Então, nessa segunda metade do século XX, eu não tinha muito acesso, principalmente ao Almeida Prado. Mas já conhecia as *Cartas Celestes*, principalmente a *Carta No. 1* [...]. A gente conhecia as músicas, mas tocar, não. Muito bom. Então foi escolhido ele, o compositor, e aí ele ficou muito feliz, e aí enviou muitas partituras para a Salomea, lembrando que a Salomea era amicíssima dele, sempre que ia para o Rio, jantava na casa dele, era uma pessoa muito próxima. E aí ele, na verdade, já enviava partituras para ela, e aí enviou partituras para canto, para fagote. Eu participei nesse CD com a *Sonata No. 10*, que naquele momento ele até escreveu numa carta para a Salomea dizendo que "encerraria os ciclos das sonatas, com a *Sonata No. 10*, um belo número para encerrar um ciclo". Só que aí eu gravei a última sonata até então, que é a *Sonata No. 10*. [...] E aí gravei a *Sonata No. 10*, a *14 Variações sobre um tema de Xangô*, para fagote e piano, e também as quatro canções do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998) com a Mirna Rubim. Enfim, foi um bom trabalho, a gente trabalhou dentro da disciplina, esse repertório. A gente tocava uns para os outros, analisava, foi o assunto de um semestre da disciplina. Foi muito bom. Nesse CD tem uma sonata para dois violões, tem uma peça para piano e saxofone, tem muita peça para piano, tudo camerístico, é muito legal esse CD. O disco se chama *O Som de Almeida Prado*. E aí teve o seminário de pesquisa da UNIRIO, igual que na UFG a gente tinha o SEMPEM, lembra? Aquele seminário de pesquisa. E aí ele [Almeida Prado] foi o professor, o compositor convidado. E aí, nesse momento, a gente tocou peças para ele. Eu toquei, o

Wellington, que gravou a *Sonata 9*, tocou, e teve também o duo de violões, acho que foi isso. Acho que não teve muitas outras peças, não. E aí foi o primeiro contato mesmo com o compositor, que ficou encantado, gostou demais. E, assim que depois que a gente gravou o disco, ele mandou uma carta para a gente, para todos os intérpretes, agradecendo. A gente ficou assim, encantado também, porque ouvir dele, ver o texto dele e tudo. E aí começou um contato mais próximo. Ele ficou tão animado com o Rio de Janeiro, e ele estava meio desanimado lá de São Paulo, parecia que não estava acontecendo muita coisa, que ele resolveu mudar para o Rio. [...] O grupo de músicos que encontrava com ele, os alunos e o mestre. Ele sempre era muito amistoso, mas não tinha intimidade nenhuma, nem proximidade. E pairava um grau de reverência, sempre. [...] Em 2003, quando ele fez 60 anos, em Ituiutaba [MG] tem um concurso anual que sempre tem um compositor homenageado. Nisso já tinha muitos compositores homenageados. Aí quando foi os 60 anos dele, o conservatório de Ituiutaba resolveu que aquele concurso seria em homenagem a ele, a Almeida Prado. E perguntaram para a Salomea "quem ela indicava, o nome, para participar". Ela indicou o Moura Castro, que é um grande intérprete dele, era, porque faleceu, e me indicou também, para participar como pianista. E o Moura Castro já era um pianista renomadíssimo, professor nos Estados Unidos por muito tempo, muitas obras gravadas, uma referência. Muito amigo da Almeida Prado. Então ficou combinado o seguinte: eu faria a primeira parte e o Moura Castro faria a segunda parte. Foi o que aconteceu. Então toquei *As Begônias do Quintal Celeste*, que é uma peça linda, ele fez para os pais dele. Inclusive essa peça eu fiz a estreia mundial lá no Rio. Aí toquei essa peça, toquei as *Variações sobre o tema de Xangô*, que tem a versão de piano solo. Inicialmente era uma peça para piano solo. Depois ele escreve o fagote em cima – o Almeida tinha essas coisas [risos] – e a *Sonata No. 10*. E logo depois eu fiz... Aí o Moura Castro fez o restante do recital. Pronto. E aí lá, assim, a gente ficou mais próximo. Tinha um... Como que era o nome daquele vendedor de partituras que ficava sempre em Goiânia também? Na EMAC [Escola de Música e Artes Cênicas da UFG]?

RCO. Eu lembro dele. Não lembro o nome, mas sei quem é. Sempre estava lá vendendo.

RLR. Todo festival. Em todos os festivais de música. E aí ele [Almeida Prado] comprou uma partitura das *Cenas Infantis*, do Almeida Prado, e me deu. E aí fez uma dedicatória. Ele falou: "acho que você vai tocar muito bonito". A gente ficou mais próximo. Nisso, eu estava com um livro de poemas pronto, *Poemas de Amor e Variações*. Meu primeiro livro de poemas. E aí eu passei um óleo de peroba [risos] e perguntei para ele que, como eu tinha um livro de poemas, se ele topava fazer o prefácio do livro, a apresentação, o prefácio. E aí, para minha surpresa, ele topou na hora. Falou: "claro, envia para mim que eu faço". Assim, super arriscado. Porque vai que não... Se o poema não fosse bom, que frio que ele ia estar, não? Aí eu enviei. Logo, ele fez a apresentação, uma apresentação muito bonita. E nessa apresentação, ele pede autorização para musicar sete poemas meus do livro. Eu falei, meu Deus, sabe o que é isso?

Robervaldo continua relatando que, a partir desse momento, eles se tornaram amigos, chegou um período em que Almeida Prado sempre ligava para ele:

RLR. Que honra, não? Aí ele fez as canções, *Sete Poemas de Amor*, de Robervaldo Linhares, para barítono e piano. E isso já em... É em 2003. Tudo acontecendo. Eu sei que ficamos muito próximos. Muito próximos mesmo, de conversar. Teve época que conversávamos quase todo dia. Porque ele ia me falando alguma

coisa. Só comentando, assim. Nada... Não era uma conversa para saber o que eu achava. Era só para dizer: "estou fazendo assim". Era mais uma deferência da parte dele, para comigo.

Diante dessa convivência e consideração por parte do próprio compositor, Robervaldo atenta ainda para a interpretação da música de Almeida Prado, e de que modo sua característica pessoal atraiu o olhar do compositor:

RCO. [...] Os momentos em que ele comentou sobre a sua interpretação, pontos que você acha que são importantes ressaltar para nós, enquanto intérpretes também de Almeida Prado [...]. Porque, tendo essa relação tão próxima, eu sinto que, com certeza, ele deixou algo. No meu mestrado mesmo, você compartilhou uma carta que ele escreveu algumas notas, não? Compartilha um pouco com a gente sobre isso, por favor.

RRL. Eu acho que, em primeiro lugar, a música do Almeida é muito de entrega. Então, é assim, ela é muito visceral. Até mesmo quando ela é contida, é um contido intenso, sabe? É contido mesmo de... Então, é uma música muito, muito intensa. Então, acho que aquela intensidade do Villa-Lobos tem muito no Almeida. Ele mesmo chegava a falar isso. Ele tem essa... Então, é uma música muito, muito telúrica, muito forte, nesse sentido. Então, o intérprete não pode ir mais ou menos para o Almeida Prado, não, porque não faz sentido. Ele gostava muito desse jeito que eu me jogava nas músicas. Era uma coisa que ele admirava muito, muito... [...] E ele falou, numa das cartas, que eu era o maior intérprete dele, o intérprete ideal. Então, assim, no meio de tanta gente, ele falar isso, é claro que não era pela quantidade de músicas que eu toquei dele. Porque, por exemplo, o Roberto Szidon tocou muito mais do que eu. O próprio Aleyson. Mas eu acho que é nessa questão de compreender o que está escrito ali, o que está sendo dito. Eu definiria como intensidade, uma característica e muita abertura para ser transparente com o público. Tocar. Pode tocar para um público leigo mesmo que o recado é dado, sabe? Que não é uma música cerebral. O efeito... Ele pode fazer mil análises cerebrais, tudo, muito... mas na hora que toca é música. Então, eu lembro que a gente estava ouvindo um compositor, o disco de um compositor, e ele falou assim: "nossa, essa música parece um computador tocando". Não tem essa emoção. O Almeida, apesar de ser um compositor muito relacionado às vanguardas do século XX, o Gilberto Mendes foi muito importante para fazer a cabeça dele, tudo, chamar a atenção para isso, mas ele vem de uma tradição muito forte, romântica. A tradição romântica está muito presente na música dele. Então, ele consegue fazer esse diálogo da vanguarda com uma música amplamente comunicativa.

As palavras de Robervaldo dialogam com as de Adriana Kayama (2022), já comentadas neste trabalho, ao relatar seu recital nos Estados Unidos, no qual incluiu o *Tríptico Celeste* no programa, e observar que o público leigo acolheu as canções com surpreendente agrado. Esse fato evidencia, ainda, características de um intérprete entregue à performance, marcado por um caráter visceral, do qual tanto falava o próprio Almeida Prado, para quem, caso contrário, "a música é morta".

Em se tratando de *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)* (1994), o olhar de um intérprete experiente é de grande valia para trabalhar a construção tímbrica. Como já ressaltado por Helena Jank, esse intérprete deverá analisar como adequar sua *interpretação* ao piano às ressonâncias que foram indicadas por Almeida Prado em sua própria escrita para o cravo, primeira opção de instrumento acompanhador.

A partir da escolha pelo piano, a contribuição de Robervaldo traz importantes aportes àqueles que também optarem por este instrumento na interpretação desta canção – suponho que de outras também:

RCO. [...] *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*. Ela foi composta em 1994. [...] Foi uma peça escrita para cravo, porém, logo embaixo do título, no manuscrito, está escrito *ou piano*, não? E eu imagino que isso ele fez já, devido a ele ser pianista, claro, mas também já pensando na repercussão da peça, porque o cravo é um instrumento difícil de se ter, não só de se ter o próprio cravo, como cravistas, não? Porém, ele não coloca pedalização. Ele não faz nenhum adendo para um *intérprete pianista* da peça. E, com toda essa bagagem, do seu conhecimento, você tem colaborado, inclusive, para a gravação das peças, para os recitais, enfim. E eu queria saber de você, [...], como que você intuiu a pedalização da peça *Noite, Modinha nº 2*?

RLR. [...] Então, eu acho que tem vários aspectos nessa pedalização. Por exemplo, eu estava vendo aqui a minha partitura que eu estudei, e ele faz esse início, no início sim, compasso 1, ele faz bem harmônico. Então ele faz um Ré menor, depois um Dó maior, e vai fazendo bem harmônico, bem *acordes*. Lembrar que o Almeida foi um grande mestre da harmonia. Assim, ele estudou harmonia com Oswaldo Lacerda, e ele se destacou muito nessa área. Os compositores todos respeitam muito ele como um grande harmonizador. Ele conhecia muito de harmonia. Então é interessante quando ele faz... Eu estava até pensando ali agorinha. Ele começa a música com Ré menor, o mais simples possível. Ré, Lá, Ré, Fá. Depois Dó, Dó, Mi, Sol, você vê que não tem nada, né. É muito simples harmonicamente, é quase elementar. É... Tem um significado muito forte poder utilizar esses acordes. Então, nesse caso, por exemplo, aqui no início, que é uma construção completamente harmônica, que eu acho que daria certo até para órgão também. Entendeu? Apesar de ser para cravo e piano, mas é uma escrita mais organista. Algo que tem muito a ver com a cabeça dele também, da Igreja Católica, do religioso, enfim. E essa peça em muitos momentos apela um pouco para esse lado, né? Não diria religioso, talvez espiritual, alguma coisa assim. Então nesse caso eu até escreveria aqui: *pedal bem limpo*. Ou seja: pedal é a regra em Almeida Prado. Ou seja: você só não vai usar pedal quando ele escrever "sem pedal". Se ele escrever "sem pedal" é porque realmente não pode ter pedal. Mas é só quando tiver escrito. Então a regra é ter. Então nesse caso, por exemplo, no início que não tem nada escrito, é claro que vai usar pedal. Tendo em vista a harmonia. Então agora aqui eu faço o Ré menor, então quando eu tocar o Dó e o Mi, vê que são harmonias bem limpas. Ele traz a ideia de mínima, semínima, mínima pontuada; mínima, semínima, mínima pontuada, mínima, semínima, mínima; semínima, mínima; semínima, mínima pontuada; então dá pra... Mas por exemplo, no compasso 7, aí já entra uma coisa diferente (2024).

Robervaldo, no caso, chama a atenção para a utilização do pedal conforme o comportamento de Almeida Prado em suas composições para piano ou em outras obras suas que se utilizam do piano – como é o próprio caso da música camerística –, o que faz bastante sentido. A interpretação de *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*, assim, irá diferir muito da interpretação no próprio cravo, em que as ressonâncias são organicamente criadas pela própria escrita do compositor, conforme a visão de Helena Jank (2022).

Essa investigação referente ao timbre, à sonoridade do piano, no entanto, é de suma importância devido às características praticamente antagônicas entre ambos os instrumentos:

Então o cravo é um instrumento de cordas pinçadas, ele é um parente muito próximo, é um irmão do violão, das teorbas, e dos alaúdes, e o piano, claro que ele tem uma gama muito vasta de possibilidades, mas o piano é e vai ser sempre um instrumento de percussão. Então o piano não é por natureza um instrumento melódico, a gente faz melodia com um xilofone também, mas o princípio do piano é a percussão, só que o piano tem pedal, o piano pode simular bastantes coisas com o pedal, algo que o cravo não pode. Então, aí a gente chega na grande diferença entre a sonoridade desses dois instrumentos (JANK, 2022).

Assim, retomo a fala de Robervaldo (2024) sobre a pedalização, partindo dos compassos iniciais de *Noite, Modinha nº 2 para soprano e cravo (ou piano)*:

Que aí ele faz o acorde, que é o Lá maior, limpo, né. Lá, Dó#, Mi, Lá, ou seja: ele faz... Que na harmonia, as vezes os compositores dividem, por exemplo: não fazem o acorde *inteirão*, Lá, Dó, Mi, Lá; fazem Lá, Mi, Lá, Dó. Que é... Pra não ficar tão... E ele faz o mais simples, o mais simples. E daí entra toda uma harmonia diferente, é... Notas que não fazem parte, por exemplo: Sib. E aí ele muda o caráter, tem um *rallentando*, tem um meio *rubato*, e aí ele deixa claro que nesse momento nós temos dois planos sonoros. Tem o plano Lá maior que soa Lá, Dó#, Mi, Lá e esse arpejo descendente que vai criar um outro desenho. Então são dois planos, é como se fossem dois instrumentos aqui. Como que eu faço isso no piano? Faço exatamente tocando o acorde, esse arpejo mais forte. E depois faço esse outro arpejo descendente, nota por nota, fazendo ele num plano sonoro menor. E tudo isso, é... Fazendo soar com o pedal inteiro. Entendeu? Por exemplo, no outro compasso, 7, 8, 9: nós temos o Ré no baixo. Depois esse Ré só vai limpar lá na última colcheia. Então aqui, o que ele está dando a entender para a gente: que ele quer que esse plano continuando. O Ré é um plano sonoro, e o arpejo Lá, Si, Mi, Fá é esse outro plano sonoro. Então quando ele toca o Ré nessa... Quando ele coloca aqui na mão esquerda, ele cria um outro plano. Então é um pedal inteiro, limpando em cada lugar desse,

quando ele muda a nota. Mas a gente tem a dinâmica também. De ataque. A gente tem... eu poderia até tocar para você que ficaria mais claro. Via ataque, via dinâmica, essa textura diferente. É como se fosse um som mais... Pensando em cores agora: um azul escuro, e esse arpejo um azul clarinho. E aí é como o efeito visual, o efeito sonoro, é como se fosse um véu. E eu acho que inclusive no poema, não sei se tem a palavra véu...

RCO. Não, no poema não tem. Mas a personagem está numa penumbra.

RLR. Isso.

RCO. Ela sente um presença que ela não consegue tocar. Algo que *ora está perto, ora longe*.

RLR. Então, olha que interessante, esse diálogo. Eu acho não; esse plano sonoro, então, é como você disse: é essa penumbra. Essa coisa velada. E aí, dentro nesse velado, de vez em quando aparece uma *luzinha*. Que são essas notas que aparecem mais. Entendeu? Então aí tem que deixar o pedal inteiro, não tem jeito de tirar. Porque o pedal, inicialmente, era pra deixar bem separado as harmonias. Agora é pra misturar as harmonias. É outra pegada agora. E é justo quando o cantor vai entrar.

RCO. Sim.

RLR. Agora, por exemplo: lá no compasso 15 ele acaba essa sequência, de dois planos.

RCO. Ele faz uma escrita descendente aí, certo?

RLR. Isso. Mas aí como ele coloca a ligadura, no Lá, Fá, Ré... A gente já pode dividir essa forma de pensar o pedal em padrões, para essa música. Ou seja: a gente já tem dois padrões. Aliás, três padrões. O primeiro, harmônico; o segundo, esse da penumbra, do véu ou textural; e o terceiro que é uma monofonia, mas como ele coloca uma ligadura dá pra gente utilizar o pedal ligando, formando um acorde horizontalizado. Lá, Fá, Ré, por exemplo.

Os três planos citados em verdade constroem as possibilidades para variações de timbre dentro da própria canção. A escrita de Almeida Prado em si mesma respeita a leitura do intérprete e lhe dá *asas à imaginação*, em como adequar o *script* à sonoridade de seu instrumento.

Nesse sentido, é curioso observar também a fala de Helena Jank (2022):

Eu sempre me interessei por música contemporânea, mas a minha ligação com a música contemporânea foi sempre em função de como essa música pode ser aplicada, como é que pode existir música contemporânea em um instrumento tão barroco como é o cravo, tão simbólico do barroco, e foi essa curiosidade minha com relação à música contemporânea que estimulou também uma curiosidade muito grande do Almeida Prado sobre esse instrumento, porque eu sempre defendia que, se você vai ver as partituras de música barroca para cravo e você vai tocar no piano, não tem problema, a leitura das partituras; desde que não seja do século XV ou XVI, a leitura das partituras é a mesma, com as mesmas bolinhas nas mesmas pautas. Só que a sonoridade não é a mesma, e o mecanismo que faz a sonoridade do cravo é completamente diferente e, em alguns momentos, bastante antagônica ao mecanismo do piano, né? Então, em torno disso se desenvolveram as nossas conversas. De vez em quando ele batia na porta e se eu estivesse sozinha, se não estivesse dando aula, ele entrava e nós ficávamos às vezes horas conversando. Ele era um excelente pianista e percebia... ele era muito sensível, de uma sensibilidade excepcional,

rapidamente ele percebeu que o toque do piano não favorece a sonoridade do cravo, muito pelo contrário, né, o toque tradicional de um grande pianista só massacra o cravo. E o cravo é um instrumento muito vingativo, sabe, se você não usa um toque, uma técnica que favoreça a sonoridade dele, ele fica horroroso porque é um som muito seco, e muito sem graça, o som do cravo, se não é bem produzido, não é bem compreendido.

Ora, não é bastante curioso que Almeida Prado tenha escrito uma peça para instrumentos tão diferentes? E que, ao mesmo tempo, confiou tanto nos intérpretes pianistas que não lhes delegou nenhuma palavra escrita sobre como executar essa canção ao piano? O fato de não escrever nada que agregasse ao cravo, no caso, também se vê um respaldo àquele instrumento que não cabe executar as dinâmicas e indicações de pedalização de uma partitura moderna.

HJ. [...] Aí Almeida Prado estava trabalhando na tese dele que é sobre as Cartas Celestes. Na tese dele, claro, ele desenvolveu muito mais coisas do que a gente encontra nessa canção da Cecília Meireles, porque a canção é curtinha, e os efeitos que ele tem na canção eu acredito que são muito mais, resultado dessas reflexões iniciais.

RCO. Até porque a canção acontece depois, a obra *Haendelfonia* é de 1991 e é uma obra extensa, e a canção é de 1994, então eu imagino que na canção ele já tinha muito chão percorrido.

Na visão de Jank os efeitos são sintetizados na canção, Robervaldo, no entanto, traz uma visão *Schubertiana* à *Noite, Modinha nº 02 para cravo (ou piano)*, entendendo a posição dos acordes e o que eles comunicam na simplicidade desses momentos na canção:

RLR. Aqui o pedal tem um efeito super interessante. Olha que legal. Quando você fala “de perto”, o canto, o piano fica cheio. Aí, depois ele abre de novo. Na verdade, faz é fechar, né? Fica no mínimo possível, só o ré, para você falar “de longe”. E quando você fala “de longe”, o piano enche de novo, de harmonia. Mas só que na hora que você fala o “g” do “longe”, o piano limpa de novo.

RCO. Limpa de novo, exatamente. [...]

RLR. Agora, aqui tem uma dica super importante que é bem do universo do Almeida Prado. “Sonoro”, ele está chamando a atenção para o forte. Ou seja, você não fazer um forte exagerado, sabe? É mais no sentido de caráter. Agora é um caráter mais movido, mais forte. Mas não pensar na dinâmica forte que aí pode estragar tudo. É mais o caráter. E fazer o arco sonoro, que é ascendente e descendente. Então, é uma grande arpa sonora aí. E o piano vai... Porque aqui, se o pianista não tivesse cuidado com a sonoridade, e já *começar com tudo*, ele embola e tampa o cantor. Então, aqui é um momento muito bonito, muito vistoso. Mas que pode ser um perigo. Se não for... Ainda mais que tem esse acelerando, não? E aí, até chegar em um andamento bem mais rápido, lá no fim.

Até coloquei umas proporções aqui. Ou seja: quanto mais veloz e mais forte, que há a tendência a fazer assim, mais ressonância tem. Ou seja: é o equilíbrio. E o poema é isso. "A vida transborda por todos os cantos".

RCO. Sim.

RLR. É um transbordar mesmo. O piano está cantando o poema mesmo, né? [...] O que eu acho legal aqui, essa cesura que ele coloca lá no 59, é o fato de não continuar esse som por muito tempo. Ou seja, na hora que tocar o 59, acabar ininterrupto Dá um susto. Porque, às vezes, o intérprete empolga e pode fazer uma fermata aqui. Ou seja, não é para ficar esse som acontecendo, não. Na hora que acabar o ataque da última nota, acaba o som. Você corta.

Compartilho com Robervaldo a análise e interpretação feitas referentes a Seção A" – c. 60 ao 69 – e ele comenta seu modo de enxergar os acordes iniciais da seção, que compreendem os c. 60, 61 e 62:

RLR. O terceiro já é fazendo a caminha para você, para o canto. Muito bonito esses dois compassos iniciais aí. E aí é chamando para o timbre. É a pureza de um Ré menor o mais simples possível, mais elementar, vamos dizer assim. Ou seja, quem vai dar conta de todo esse recado forte é o timbre. Porque se tocar um Ré fácil, não dá nada. Acabou. Tem que ter um cuidado para... E aí é pensar em um coro mesmo. Entendeu? Soprano, contralto, tenor e baixo. Ou seja, cada dedo toca de um jeito.

RCO. Claro.

RLR. Bem sonoro mesmo, bem coral. Quase mais que um órgão, que um piano, que um cravo, seria quase um coro masculino aqui. Sabe? Uma coisa assim... É bonito. Enfim, dá para criar mil coisas. Dá para inventar muitas coisas, criar muitas coisas. É muito aberta. Mas uma coisa é certa, tem que aparecer esses acordes. Eles têm uma força muito grande. E agora, olha que bonito. Depois de tantas sonoridades tão diferentes para o ouvido mais comum [se refere à seção "mais movido"], aí ele cria esse ré, Fá. E o ouvido mais... vamos dizer, mais simples, ele fala: "nossa, que bonito". O que o Almeida Prado consegue? Ele consegue uma coisa extremamente elaborada, de vanguarda e muito simples, muito acessível. Isso é genial.

RCO. É genial.

RLR. Porque se ficar só nas ressonâncias, só na loucura, enche o saco.

RCO. Total.

RLR. Ou seja, é música mesmo, é música de... Música mesmo, é música de efeito, né? Ele usa o efeito, mas não é pensando em efeito.

RCO. Não é gratuito.

RLR. Não é gratuito, é isso que eu queria dizer. Aí lá no 69, a mesma lógica. A mínima segura a harmonia. E aqui eu imaginei deixar esse tempo da mão esquerda, das semicolcheias, em *rubato*. Por quê? Porque eu vou preparar a mudança para um desenho novo no piano, mas principalmente para criar um novo ambiente para o canto.

RCO. Isso.

RLR. "Acorda com modos de puro esplendor". É um assunto. Ele colocou até ponto, né? Mas agora, "procuro o meu rumo", é outra história. Aí eu lembrei daquele *Lied* do Schubert, famoso, que faz o fiar da lã, lembra?

RCO. *Gretchen und Spinnrade* [Margarida na roda de fiar].

RLR. E aí, isso que acontece na mão esquerda – *fa, ré, dó, sol / fa, ré, dó, sol / fa, ré, dó, sol / fa, dó, ré, sol* – é o fiar aqui. É isso. Aqui eu gosto de ir o pedal pelo

baixo, pelo Sol. Mas aí você pode fazer, por exemplo, como o Sol, o primeiro e o segundo compasso é igualzinho, você limpa na... Ah não, olha que legal. Você limpa nas pausas.

RCO. Nas pausas da mão direita, no caso.

RLR. Exatamente, porque a esquerda é contínua. Agora o importante é o seguinte, que segure o quinto dedo. Você faça o valor da semínima. Pra ficar sempre o *sol, sol, sol*. E esse *sol, sol, sol*, é o *ré, ré* lá de trás. Do compasso 22. Olha que bonito. Você pode pensar que é... Uma quinta descendente. Ou uma quarta ascendente.

RCO. Aqui tá caindo o tético. No outro tá...

RLR. É verdade, tava todo quebrado. Agora essa mão direita dá uma movimentação grande, porque ela entra na quarta parte do tempo. Na segunda, quarta parte. Dá um ritmo legal. Sim. E o canto super melódico, super... Quase um Richard Strauss aí. Bem legato, bem... Muito legal isso. Essa peça é bonita. Aí vai a mesma... A mesma lógica. E aqui no finalzinho, no 75, aí limpa no segundo acorde. Horizontalizado. *Sol, sol, mi, do, sol, sol, mi, do*. Sim. Por conta da pausa de mínima. Mas sem atrasar, sem alterar nada. E aí o grande destaque no 76, aí é o canto, com tudo. Porque aí é um ritmo forte, né? E o piano para. "Pergunto a Deus se estou viva". Lembra? (risos) É uma atriz agora.

RCO. É. E aí vem a resposta de Deus.

RLR. É bonita a fala. É quase como se dissesse: "o canto não dá conta mais do que eu tenho a dizer. Agora tem que falar".

De fato nesta parte da canção, Almeida Prado insere a indicação "falado", no c. 74. E a impressão que surge, de que o canto não mais é suficiente, é algo natural. O nível de desespero da personagem eleva essa seção ao ápice da peça. E nisso, Robervaldo compartilha essas palavras:

RCO. É. É muito, muito expressivo.

RLR. Muito. Muito mesmo. Porque primeiro você fica sozinha. Ou seja, você está nua e crua. Só a voz. Eu lembrei do João Cabral de Melo Neto. O "cante sem voz". O "cante seco". Só é o canto da voz. A lâmina da voz. Vê esse poema depois? É. João Cabral de Melo Neto. O cante da voz. O poema começa assim: "se diz a palo seco / cante sem guitarra". João Cabral de Melo Neto: "A palo seco". Vou ler um trechinho só para você ver:

*"Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem; o cante;
o cante sem mais nada;
se diz a palo seco
a esse cante despido:
ao cante que se canta
sob o silêncio a pino."*

Olha, eu falei do nu, né? "Ao cante que se canta / sob o silêncio a pino".

*"O cante a palo seco
é o cante mais só:
É cantar no deserto
devassado de sol;*

*É o mesmo que cantar
num deserto sem sombra
em que a voz só dispõe
do que ela mesma ponha.*"

Ou seja, não tem nada para acompanhar, né?

*O cante a palo seco
é um cante desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço;
que o cante a palo seco
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.*"

E aí vai. É um poema grande, mas vale a pena demais. *A palo seco*. Esse é o ápice da música. É assim. É o ápice. Aí agora aqui, no 80, aí eu imagino o mais litúrgico possível. É um órgão agora. Você já ouviu harmônio?

RCO. Sim, claro.

RLR. É um som de harmônio aqui. Ou seja, o que eu tô querendo dizer com isso? Nada de ficar variando muito. É mais... Sem variações de dinâmica. Mais... E mais suave. Agora, esse movimento descendente, lembra que a gente analisou?

RCO. É. Que era... A voz de Deus. A resposta é de Deus. É uma resposta.

RLR. É lindo demais. É. "Lábio de Deus". Pedal *daquele* jeito. Nesse... Nesse 91, 93, aí tem aquele acorde. O Ré menor de novo.

RCO. Isso.

RLR. E depois só uma mancha sonora, com o pedal *inteirão*. Só vai sair na pausa. No 96. Você viu que algumas notas ele coloca com... De forma polifônica, ele coloca pra baixo e pra cima? Sim. E algumas outras ele coloca... Só pra baixo e pra cima. Outra só pra... O que é isso? É o timbre mesmo. Ele quer que algumas notas apareçam. Não são todas iguais. Mas olha que bonito...

RCO. É um pensamento bem coral mesmo.

RLR. Agora olha que bonito. O que eu acho que está em destaque aqui é a ideia de movimentação. Quando você faz esses primeiros, *fá, ré, lá, fá, ré, lá*, e o *ré, lá* sendo só uma voz, não são duas vozes – ou seja: o jeito de tocar vai ser diferente – mas lá no ré mais grave, ele começa e coloca duas fazendo baixo. O que está acontecendo? Ele está mostrando a direção ascendente que vai ocorrer. Na verdade, um movimento descendente e um ascendente. É isso que está acontecendo. Um desce e um sobe. E o último, aí limpa na pausa do 96, e esse último bem mais à vontade, por causa do *ralentando* que dá o fim. É muito orgânico. É assim, é quase como se fosse uma sinfonia em 98 compassos, mas a estrutura é de uma obra grande. Você ouve essa canção, você não fica com a impressão, nossa, "uma canção pequena", não, é uma super obra, uma grande obra. Só que, como o *Lied* é, só que num espaço reduzido de instrumental, porque é só o piano e voz, mas ele tem o universo inteirinho aqui dentro, nessa música. Mas tudo reduzido, tudo micro, no sentido de quantidade de tempo, de compasso, no sentido dos intérpretes, só dois. Mas isso aqui, viaja aí comigo, uma versão orquestral disso é perfeito. Dá para você fazer uma orquestra, sabe aquelas orquestras do pós-romantismo? Richard Strauss. O próprio Schöenberg do começo. É aquela orquestra macro, dá para fazer. O que é muito Almeida Prado. Almeida Prado é grandioso. Tudo do Almeida é grande, não é uma coisinha pequena, tímida, sabe? Ele pode fazer, assim, um mínimo, só um acorde, mas tem uma coisa forte ali que tem uma envolvência. Por exemplo, esse ré que a gente falou lá, o acorde ré, tem coisa mais simples do que isso e coisa que é mais hipnotizante?

9. Considerações finais

O desenvolvimento da presente pesquisa originou-se das palavras de Almeida Prado referentes ao timbre bem como do que já havia pesquisado sobre ele em minha dissertação de mestrado. Mesmo que já seja do conhecimento comum o fato da proposta de uma investigação sobre um determinado tema trazer dados inusitados – devo afirmar que o resultado alcançado difere do que imaginei diante dos dados levantados para a elaboração do meu projeto. Por outro lado, na análise feita, vejo o maior legado de Almeida Prado referente à concepção tímbrica: a liberdade sonora decorrente do manuscrito em favor do poema justificada na linguagem temporal da música, linguagem esta que sempre se renova a cada récita, seja a partir dos mesmos intérpretes ou de outras formações camerísticas.

A investigação tímbrica feita a partir desta canção – dentre outras em minha tese – de Almeida Prado para soprano sobre poema de Cecília Meireles confirmou que sim, deve haver uma cautela antes de se interpretar essas peças indistintamente, mas não somente isso. O fato de acatar a tonalidade ali deixada, bem como a voz à qual se destina, não se trata de um preciosismo exacerbado.

No que diz respeito à tonalidade, afirmo que sim, se trata de uma obediência necessária acatar as indicações do compositor, pois todos os dados aqui apresentados confirmam que sua escrita instrumental é resultado de sua experiência como pianista e mais: de amar esse instrumento acima de todos os demais. Por mais que *Noite, Modinha n^o 2* (1994) tenha sido escrita para cravo, a opção para que também possa ser acompanhada pelo piano, bem como a interpretação aqui anexada com esse instrumento acompanhador e as palavras deixadas pelo próprio Almeida Prado em entrevistas, confirmam que suas composições se pautavam no piano como ponto de partida para as suas inferências timbrísticas. Uma mudança na tonalidade para acomodar a peça à voz de determinado cantor soa completamente discordante com seus ideais, visto que o resultado tímbrico do instrumento mudará significativamente.

Para interpretar a obra aqui analisada – diria até toda a obra de Almeida Prado –, embora o compositor não tenha traçado um limite em palavras, vê-se que é necessário pesquisar, pois não está escrito na partitura. Isso que torna a mudança de tonalidade, ouso dizer, algo proibido ao intérprete cantor. Já no que diz respeito ao

gênero e/ou classificação vocal, sugiro cautela, visto que parece prudente respeitar a indicação vocal deixada por ele, embora a voz não fosse algo tão enfático quanto o piano, afinal: as mudanças feitas por Almeida Prado – que chegavam a ser súbitas – quando em ensaios e/ou na convivência com as sopranos aqui supracitadas, não aconteceram, em nenhum dos relatos, no tocante ao instrumento (e/ou instrumentos) acompanhador (es), somente na linha vocal.

Essas mudanças, todavia, reafirmam o compromisso de Almeida Prado com a sonoridade: ele muda a forma por causa do timbre, para fazer prevalecer o timbre. A mudança na linha vocal, embora pareça discrepante, vindo de um compositor que afirmava ter o timbre como o rei de sua música, em verdade, apenas confirma sua confiança nas intérpretes com quem trabalhava. E apesar dos acontecimentos coletados e aqui partilhados, mesmo que referente a outras obras, ele continuou a não trazer opção à execução vocal nas canções para soprano sobre poemas de Cecília Meireles. Logo, acatar também a indicação vocal me parece no mínimo, sensato.

Afirmo, por fim, que a análise partilhada neste artigo não se trata de uma convenção, mas de uma visão interpretativa pessoal da canção, conforme o próprio compositor nos inspira a realizar. Espero que, com este trabalho, mais intérpretes, pesquisadores, professores e alunos possam se sentir estimulados a trazer ainda mais luz sobre as canções deste venerável compositor.



Áudio 8: Gravação integral de *Noite, Modinha nº 2, para soprano e cravo (ou piano)* (1998).
Soprano: Rose Dália Carlos. Pianista: Robervaldo Linhares Rosa.

Referências

- Livro

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Almeida Prado: catálogo de obras.* Organização de Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2016.

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Almeida Prado: catálogo de obras.* Organização de Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2018.

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Osvaldo Lacerda: catálogo de obras.* Organização de Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, 2013.

BOZEMAN, W. Kenneth. *Practical vocal acoustics: pedagogic applications for teachers and singers.* Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas: retrato natural.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa.* Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto.* Tradução de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

- Capítulo de livro ou verbete assinado em enciclopédia

ABM – ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Encontros com Almeida Prado.* Palestras compiladas por Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: ABM, jun./jul. 2001. Disponível em: https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Encontros-com-Almeida-Prado_vfinal.pdf. Acesso em: 3 nov. 2022.

- Dissertações ou Teses

ALMEIDA PRADO, José Antonio R. de. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos compostoriais.* Campinas, 1985. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

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

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação.* Fortaleza, s.d. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=11445>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LEFÈVRE, Diogo. *Poesia e composição na canção: estudo analítico dos Três Cantos de Hilda Hilst (2002) de Almeida Prado e de canções do álbum Poesia Paulista (1998)*. São Paulo, 2008. 397 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP.

MARIA NETO, Mariana. *A falta e o mar absoluto em Cecília Meireles*. São Paulo, 2018. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

MENDES-LAUREANO, Janaína. *Alterações na tessitura da voz cantada em mulheres no climatério*. Ribeirão Preto, 2009. Tese (Doutorado em Ginecologia e Obstetrícia). Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, USP.

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

MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira. *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO.

SANT'ANA, Edson Hansen. *A concepção intervalar de Almeida Prado: um estudo em três obras pós-ruptura*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Música). UNESP.

SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP.

SHIMODA, Lucas Takeo. *O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). FFLCH, USP.

TAFFARELLO, Tadeu M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado*. Campinas, 2010. 326 f. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP.

- Artigo em Periódico

BARANCOSKI, Ingrid. A música de câmara de Almeida Prado. *Brasiliana – Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 12–18, 2005.

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

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *Opus*, Campinas, n. 10, p. 73–80, 2004.

OLIVEIRA, Gregório dos Santos. Ambientações sonoras contrastantes nas três primeiras Ilhas de Almeida Prado. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 5, n. 1, p. 178–195, 2020.

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

- Trabalho em Anais de Evento

BARANCOSKI, Ingrid. Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado. In: **CONGRESSO DA ANPPOM**, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2014. p. 1–10.

BRUCHER, Nikolai. Timbre e textura na escrita sinfônica de Almeida Prado. *Cadernos do Colóquio*, v. 8, n. 1, p. 1–11, 2006.

- Entrevistas publicadas

ALMEIDA PRADO. Entrevista. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 15–26, jun. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000200002. Acesso em: 29 jun. 2022.

- Trabalhos publicados online

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Almeida Prado – música acima das referências. 2010. Disponível em: <http://overtebral.blogspot.com/2011/02/almeida-prado-musica-acima-das.html>. Acesso em: 28 jun. 2022.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. A religiosidade em Almeida Prado. 2007. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/a-religiosidade-em-almeida-prado>. Acesso em: 24 maio 2025.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Entrevista concedida em junho de 2007. Portal Cronópios. Disponível em: <http://tinyurl.com/494eo8p>. Acesso em: 15 nov. 2024.