

# O “Coral Pascal” de Almeida Prado\*

Celso Mojola

*Para ser grande, sé inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sé todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive.*

*Fernando Pessoa (R. Reis)*

“Eu tenho certeza que virá um compositor que fará a síntese que fez Bach no século XXI. Irá pegar desde o Palestrina até o último apito eletroacústico. Irá fazer um novo sistema, simples, para esses novos aparelhos. Quer dizer, os novos DX-7 do século XXI. Será uma nova linguagem. Por enquanto não dá. O máximo que você pode fazer é um **pastiche**, e uma releitura, um cacoete, uma caricatura... É a estética da caricatura. O que é o cinema? Você pega um cineasta de talento hoje está relendo o Hitchcock. Relê à maneira **cult**. E o que é o **cult**? É um saudosismo, é o ‘pós’”.

Ao nos aproximarmos do final do século XX, observamos uma enorme variedade de manifestações musicais à nossa volta. Mas, por outro lado, se olharmos com cuidado poderemos entrever nessa variedade algumas constantes. Entre elas está uma forte tendência à retomada de certos procedimentos artísticos mais próprios de outras épocas. A tal ponto isso ocorre, que costumam surgir dificuldades para se caracterizarem de forma correta as

---

\* Esta obra foi apresentada em primeira audição mundial no XXVIII Festival Música Nova, em Santos, no dia 18 de agosto de 1992 pelo pianista José Eduardo Martins.

manifestações essencialmente pertencentes a este final de século. Um dos compositores brasileiros que tem sabido transitar por um período tão pluralista é Almeida Prado. Ao longo de sua obra, ele já visitou inúmeras vezes Chopin ("Balada", "25 Prelúdios"), descreveu paisagens históricas e monumentos ("15 flashes sonoros de Jerusalém"), foi ecologista antes da Eco-92 ("Exoflora"), relatou experiências místicas vividas ("Le Rosaire de Medjugorjie", "Pélerinage"), antecipou o minimalismo e a música espectral ("Cartas Celestes"). Dentro dessa visão multifacetada é que o presente texto analisa uma de suas obras mais recentes, o "Coral Pascal", escrito especialmente para esta edição da *Revista Música*.

A forma coral tem sido empregada com constância ao longo da história da música e também está presente em inúmeros trabalhos de Almeida Prado. O coral lhe tem trazido benefícios em termos criativos, especialmente num período no qual retoma alguns procedimentos tonais. Segundo as próprias palavras do compositor, "numa época como a nossa não podemos nos dar ao luxo de sermos apenas seriais". Por essas razões, este estudo fornecerá também uma perspectiva um pouco mais ampla sobre o seu pensamento estético e será permeado por excertos de um depoimento prestado por Almeida Prado ao autor deste texto, no Instituto de Artes da Unicamp, em 23 de junho de 1992. O quadro é completado com a publicação da partitura, pois a obra vale mais pelo que ela é, do que pelo que dela se fala. Se normalmente uma criação musical só pode ser adequadamente apreciada no contato direto com a sua materialidade sonora, no caso de um compositor como Almeida Prado, para quem música é fundamentalmente impacto emocional, o contato com sua peça torna-se imprescindível. Daí o aconselhamento para a consulta à partitura.

"O 'Livro Sonoro' foi composto para quarteto de cordas em 73 em Paris. Eu já estava dono de um *métier* pós-serial, influenciado por Boulez, influenciado por Messiaen, por Elliot Carter. E eu resolvi entrar no concurso do Instituto Goethe na Bahia. Na ocasião o Widmer ganhou o primeiro prêmio e eu ganhei o segundo. E as duas obras foram tocadas alternadamente, concerto

sim, concerto não. Ora expunha Widmer, ora expunha Almeida Prado no mundo inteiro: em Paris, na Austrália, etc. E a obra ganhou críticas muito boas, era muito bem estruturada. Mas, claro, eu não podia ficar escrevendo aquele tipo de música rendilhada, à la um pouco o Ligeti das 'Ramificações'. Ao voltar para o Brasil em 73 e indo para Cubatão para dar aulas, ser diretor do Conservatório, comecei já naquela época a tentar uma linguagem ecológica. Eu me dizia: já fiz o nacionalismo que eu podia pós-Guarnieri, o próprio Guarnieri já não está fazendo mais tanto quanto ele fazia, o que é que eu vou fazer? Não vou fazer de novo, depois de quatro anos na Europa, Baião, Cururu 1, Cururu 2, Valsinha, Dobrado... Acho ótimo que façam, respeito, mas eu não queria mais. Então comecei a pensar: será que entre não fazer folclore e não ficar fazendo o universalismo abstrato do 'Livro Sonoro' eu não poderia fazer uma música brasileira que não fosse folclore, que não fosse Villa-Lobos, mas que tivesse algo a ver com o meu país? Aí nasceu a 'Exoflora'".

A composição "Jesus Cristo é o Senhor, para a glória de Deus Pai" constitui um coral para piano. Composta durante a Páscoa deste ano (1992), esta obra tem a duração aproximada de cinco minutos e se insere tipicamente dentro da fase atual do compositor.

Formalmente, este coral se organiza como um rondó do tipo ABACADA`Coda, no qual A é o coral propriamente dito (o "refrão") e B, C e D são os elementos da variedade e/ou mudanças de estado. Essas seções contrastantes introduzem sempre um novo material mas a unidade se mantém com clareza. Isso ocorre pela constância da repetição do tema coral, pela existência de intervalos privilegiados que definem o substrato da estrutura geral da composição, bem como por motivos musicais muito bem caracterizados agindo em cada uma das seções de contraste.

O tema coral é uma seqüência de 19 acordes de cinco notas cada um exposta ao longo dos 12 compassos iniciais da composição. Com uma estrutura semelhante a de um coral bachiano, esse tema apresenta uma subdivisão em quatro pequenas partes de diferentes dimensões, cada uma delas, com exceção da terceira,

concluindo com um acorde de duração mais longa. O tempo é lento; o caráter, estático; percebe-se a evidência da busca da "degustação" de cada acorde. O nível geral da dinâmica é *pp* e este tema inicial já caracteriza desde o seu primeiro instante o intervalo de 4<sup>a</sup> como o verdadeiro motor da composição. A seção conclui com uma seqüência melódica de oitavas descendentes através de acordes que se precipitam para a região grave do piano. Os acordes do coral são baseados em entidades tonais, mas tanto as progressões quanto a existência de certas "manchas sonoras" (quase-clusters) agem como desestabilizadores da percepção.

A primeira seção contrastante, o B, vai do compasso 13 ao 21. Inicia-se com uma linha melódica em dobramento de oitava executada sobre a ressonância do último acorde do tema coral. O intervalo de 4<sup>a</sup> está presente também com destaque nesta seqüência melódica e a seção como um todo funciona na forma de uma ampliação, em termos de sonoridade, textura e densidade harmônica, do tema coral inicial. Demonstrando uma forte ênfase no pensamento vertical (característica essencial para a elaboração de um coral) este trecho, no entanto, apresenta-se estruturado em três planos, cada um deles caracterizado por um motivo harmônico e uma dinâmica própria. Inicialmente temos a seqüência de acordes na região grave, marcada com *pp* no início e *p* posteriormente; em seguida as tríades maior-menor na região média indicadas com dinâmica *ppp*. Finalmente o terceiro plano, que é constituído pelas oitavas em movimento contrário no extremo agudo e em dinâmica *fff*.

O tema inicial retorna em seqüência para uma segunda exposição, agora transposto meio tom acima (compassos 22 a 33). À parte algumas mínimas diferenças com relação ao fraseado, a repetição ocorre de forma exata. Isso irá igualmente acontecer mais adiante, na terceira repetição (compassos 50 a 61), desta vez numa transposição meio tom abaixo do tema original. Assim procedendo, Almeida Prado frustra de certa forma a expectativa habitual, que é a de ver um tema tão frugal ser submetido a um processo de transformação mais intenso. Porém, o compositor faz uma opção

pela simplicidade. Além do efeito de uma compreensibilidade mais imediata e de um forte contraste causado pela variedade do material das diversas seções posto em contigüidade com a uniformidade do tema principal, o que se denota aqui é a procura da caracterização inequívoca desse tema. Ou seja, o tema considerado como um ser, um ser especial, pleno na sua pureza e imutabilidade, em oposição ao perecível e transitório presentes nas seções contrastantes.

O próximo trecho inicia-se no compasso 35 e vai até o compasso 49. As diferenças agora são evidentes: o pensamento torna-se mais horizontal, o movimento se faz presente, as dinâmicas ganham maior amplitude. O motivo característico desta seção é a seqüência contínua de colcheias, que por sua vez acompanha uma seqüência melódica de mínimas em oitavas na região aguda. No compasso 38 uma terceira voz surge no grave, movendo-se em síncopas com relação à melodia mais aguda. Há a predominância do intervalo de 4<sup>a</sup> durante todo o trecho, que possui um caráter geral ascendente e uma dinâmica sempre crescente. O final é intenso: na região aguda e com a indicação de *fff*. As ressonâncias dos acordes são convidadas a permanecer vibrando durante um compasso, quando então ataca-se a terceira e última exposição literal do tema coral.

Após essa terceira exposição surge a terceira seção de contraste, ou seja, o D. Inicialmente ocorre uma pequena transição (entre os compassos 62 e 64), caracterizada por uma seqüência ascendente de intervalos de 2<sup>a</sup> (maiores e menores), dinâmica *pp* e repetida duas vezes, na segunda delas com uma dinâmica em crescendo. Essa transição já contém o motivo em semicolcheias, motivo temático da seção D, que é efetivamente iniciada no compasso 65, onde encontramos a indicação **Exultante, sonoro!**. Entremeadada por acordes marcados, semicolcheias varrem longos trechos da extensão do piano, geralmente em linhas de perfil ascendente. É a seção com maior movimento, mantendo a dinâmica sempre no nível *f* e nos remetendo diretamente ao final da obra, iniciado no compasso 70. Neste ponto podemos observar que,

enquanto o tema coral permanece constante ao longo das suas três exposições, as seções B, C e D desenvolvem um processo contínuo de aumento de atividade rítmica e de projeção do pensamento vertical sobre o pensamento horizontal, através dos arpejos e dos motivos em colcheias e semicolcheias. Na parte conclusiva da obra podemos perceber o esboço de uma maior interação entre esses dois elementos, ou seja, o tema coral e as seções contrastantes.

Essa parte começa no compasso 70 com a indicação **Luminoso, como a manhã da Ressurreição!** Até o compasso 82 o que ocorre, na verdade, é uma nova exposição do tema inicial, porém agora submetido a uma transformação. Além da transposição de um trítone com relação à exposição inicial, os acordes aqui foram reduzidos apenas às suas três notas superiores. Em compensação surgem trinados, trêmolos e outras notas ornamentais que, associadas às dinâmicas de alta intensidade e aos acentos, modificam inteiramente o caráter do tema coral. Essa variação é interrompida de forma súbita no compasso 83, quando inicia-se a Coda. Em *ppp*, um motivo ascendente em quiálteras de cinco nos leva a acordes estáticos ressoando na região aguda. Esse gesto é repetido por três vezes, sempre com as quiálteras aumentando a sua atividade (5, 6 e 7 respectivamente), memória de ocorrência semelhante com relação às três seções de contraste B, C e D, que igualmente aumentam as suas atividades rítmicas, se as considerarmos em seqüência progressiva. O acorde final é um exato Fá sustenido maior, alcançado por uma cadência tipo dominante-tônica, e repetido por nove vezes. Permanece soando por um tempo indeterminado, luminoso e iluminado, como deve ser um Domingo de Páscoa.

" Coral é bolacha, então eu posso gozar de cada acorde, e ir para outro acorde. Eu **take time**, eu tenho tempo para desenvolver uma coisa que está meio parada. Em vez de eu pegar algo assim mais agitado eu pego o coral. Mas ele veio na minha fase última, em que eu preciso dessas praias de solidão, de vazio. E aí, de repente, você vê, entra um B, entra um C, que movimenta. Mas começou com aqueles 12 acordes, que são 12 entidades que eu faço

e fico olhando no piano. Aí eu vou na cozinha, tomo um café, volto, ah! esse..., como é gostoso!, fico degustando os 12 acordes para eles entrarem em mim e aí florescer alguma coisa. Eu não compo-nho mais 'Momentos', mas 'Corais'. Tenho uma série deles. E este nasceu dessa encomenda feita por você, para a Revista Música. E era Páscoa. Então eu falei: - Coral Pascal!, que termina numa jubilação, muito feliz... E também é a fase dos '25 Prelúdios', que eu fiz dedicados a cada amigo, a cada irmão, a cada pessoa que eu quero bem, onde eu faço uma visita de cortesia a Frédéric François Chopin."

Os corais vêm ocupando uma posição privilegiada na produção musical de Almeida Prado. Isso é particularmente verdadeiro após 1987, ano de sua visita a Medjugorje na (antiga) Iugoslávia, quando viveu uma forte experiência mística. O período de obras como "O Rosário de Medjugorje" e a "Missa São Nicolau" é o período que marca o seu retorno a um melodismo explícito, a um quase-tonalismo, após diversos envolvimento com processos de composição seriais. É a fase atualmente vivida pelo compositor e da qual o "Coral Pascal" retém, na sua essência, diversas características importantes. Constitui, sob esse ângulo, um microcosmo do seu pensamento artístico presente.

Primeiramente podemos observar que as constantes de sua escrita para piano estão igualmente presentes neste coral: manipulação de grande extensão do teclado, ornamentação, intenso tratamento timbrístico, abundante uso do pedal. Mas, e acima de tudo, encontramos uma escrita "pianística", no sentido da tradição dos compositores-pianistas. Essa categoria de artista (o compositor-pianista), comum nos séculos anteriores, torna-se cada vez mais rara à medida em que avançamos em direção ao final do século XX. Almeida Prado é um dos seus mais legítimos representante e tem como antecessores, no Brasil, os nomes de Henrique Oswald e Francisco Mignone. Pianista de recursos, e também grande improvisador, compõe extensivamente para piano. E mesmo em obras onde não o utiliza podemos perceber que o seu processo composicional é tributário da sua vivência como instrumentista.

Outro aspecto a se destacar é a sua capacidade de elaborar trabalhos complexos quase sempre a partir de idéias extremamente simples. Esses materiais elementares são reunidos de uma forma inédita e particular, inúmeras vezes gerando obras de grande impacto e cujo resultado final pouco ou nada guarda de semelhança com a aparente e teórica simplicidade inicial. É o caso deste coral que, com sua estrutura formal básica e ênfase harmônica sobre o intervalo de 4<sup>a</sup>, permite pouca margem de ação para se cogitar uma elaboração mais sofisticada. Porém, dentro desses estreitos limites que o próprio compositor se impõe, o resultado sonoro é sempre uma fantasia, sempre um maravilhamento. Nesse item particular o "Coral Pascal" guarda forte semelhança com uma outra obra, escrita em 1984, as "Variações Concertantes" para marimba, vibrafone e orquestra de cordas. Aqui a seqüência das variações está organizada de forma que cada uma delas baseia-se sobre um determinado intervalo: uníssono, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, etc. Como em inúmeros outros casos, em se tratando de uma obra de Almeida Prado, a resultante sonora final ultrapassa em muito a concepção teórica inicial da composição.

Quase sempre essa resultante indicia a existência de dados de natureza extramusical. Poemas de Fernando Pessoa, orquídeas e Vitória-Régia, Poseidon e Tritão, temas religiosos e místicos, inúmeras são as imagens ou relatos que o compositor injeta nas suas produções. Isso não significa que a sua linguagem musical não possua a necessária substância para se auto-afirmar autonomamente, necessitando de constantes apoios. Já constatamos que ocorre justamente o contrário, pois somente quem detém um perfeito domínio do código e da gramática consegue do complexo obter o simples, coisa que Almeida Prado realiza constantemente. Mas é da sua própria natureza essa busca do pitoresco, do pictórico: não propriamente no sentido de um Saint-Saëns, ou de um Liszt, mas no sentido da existência constante de um **background** em suas obras. Essa é uma característica que sempre marcou a sua personalidade artística, mas o próprio compositor reconhece tê-la assumido de modo explícito em meados da década de 70,

particularmente após "Exoflora". É evidente que o seu "Coral Pascal" não foge a esta situação: o que seria para o seu autor, se não o próprio Cristo, os acordes do tema coral, sempre perenes e constantes? As seções de contraste, por sua vez, realizam o simbolismo do transitório, o sofrimento desse mesmo Cristo, o mundo terreno. E, ao final, teríamos a sua morte e a Ressureição. É verdade que a música não é uma linguagem de natureza simbólica, como o é, por exemplo, a linguagem verbal. Portanto os elementos de sentido extramusical não são determinantes para a compreensão de uma obra específica. Mas se eles estão presentes, e temos conhecimento disso, não há porque não os considerarmos também. Afinal de contas eles constituem igualmente alguns dos infinitos interpretantes motivados pela leitura de uma obra artística.

Aproximando-me do final deste texto, não gostaria de deixar passar sem registro uma outra característica deste compositor: a sua preocupação com o público, ou com aqueles a quem a sua obra se dirige. Sem dúvida esse é um corolário da sua experiência como intérprete que sabe avaliar a importância da reação dos espectadores. Ao tomar ciência de que a sua composição seria publicada nesta revista, que por suas particularidades próprias apresenta dimensões mais reduzidas que as de uma partitura convencional, Almeida Prado não hesitou em optar pelo coral. Evitava assim um excesso de "escrita negra"; a escrita escura carregada de fusas, semifusas e ornamentos que, por exemplo, uma sonata poderia exigir e que dificultaria a leitura em um texto de reduzidas proporções. Isso pode parecer irrelevante em se tratando de uma criação artística, mas numa época e num país onde a profissão de compositor erudito é praticamente inexistente (se a considerarmos sob o ponto de vista da remuneração pelo seu trabalho) detalhes como esse iluminam algumas facetas nem sempre aparentes do universo de um autor. E demonstram a importância da interação entre o que compor e para quem compor no desenvolvimento do processo criativo.

As últimas palavras deste artigo, do mesmo modo que as primeiras, serão deixadas para o próprio compositor, que nos conta

sobre o início da sua carreira e do seu relacionamento com outro importante compositor brasileiro que, como ele, é natural de Santos: Gilberto Mendes. Apenas ficará aqui o registro de que, no início do próximo ano, Almeida Prado completará 50 anos de idade. Atinge a maturidade como criador e sem dúvida continuará ajudando a formar novas gerações de compositores, quer através de suas composições, quer através da sua atividade docente realizada junto ao Instituto de Artes da Unicamp.

"Comecei a freqüentar o Ars Viva por causa de alguns amigos que lá cantavam. Fiquei de amizade com o Klaus, que me recomendou uma missa a **capella**, que eu compus. A primeira missa feita depois que o Concílio permitiu o português, a "Missa da Paz". E nesse caso o Gilberto era tenor. Aí o Gilberto começou a me convidar para tomar lanche na casa dele, enfim, para ver se conhecia melhor o meu trabalho. E justamente ele me disse: você tem uma linguagem que não tem nada a ver com o que a gente faz. 'A gente' era ele, o Willy, o Toni... Aí eu disse, olha, Gilberto, o fato de eu fazer baião hoje, ou até ontem, não quer dizer que eu tenha que fazer baião sempre. Me empresta essas coisas que você tem de Messiaen, Stockhausen, Boulez, eu vou tocar em casa, vou ver o que isso dá. Ele começou a me emprestar uma multidão de partituras, discos, que eu ouvia. Não tinha xerox na época, eu ouvia e devolvia, ouvia e devolvia. E aquilo que me interessava eu copiava. E comecei a tentar escrever uma música à la Darmstadt da maneira autodidata que naquela época eu estava fazendo. Esse período durou 5 anos, 4 anos, uma coisa muito rica e eu aprendi muito em conversar com o Gilberto, só em conversar. Ele foi meu professor não oficial, que às vezes ensina mais que o oficial. Um grande amigo."

*Tenho mais almas que uma.  
Há mais eus do que eu mesmo.  
Existo todavia  
Indiferente a todos.  
Faço-os calar: eu falo.*

*Fernando Pessoa (R. Reis)*

**Celso Mojola** é compositor, graduado em Composição pelo Departamento de Música da ECA-USP e mestrando em Artes pela Unicamp.