

FABIO SCARDUELLI e CARLOS FERNANDO FIORINI

**A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama  
histórico, estético e idiomático**

Tema: A produção Brasileira para Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap  
de 1 a 6 de outubro de 2007**

# A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático<sup>1</sup>

Fabio Scarduelli<sup>2</sup>  
Carlos Fernando Fiorini

**Resumo:** Almeida Prado (1943) escreveu quatro peças para violão solo – *Portrait* (1972/75), *Livro para seis cordas* (1974), *Sonata nº1* (1981) e *Poesilúdios nº1* (1983) – que revelam diferentes fases estéticas do autor, além de uma exequibilidade pouco comum a quem não toca o instrumento. O presente artigo pretende realizar uma contextualização histórica e estilística deste repertório, além de apontar os principais recursos idiomáticos do violão explorados. O intuito é mostrar um panorama de discussões realizadas em nossa dissertação de mestrado, de acordo com o que achamos mais pertinente à ocasião do simpósio.

**Palavras-chave:** Almeida Prado. Violão. Música do Século XX. Práticas interpretativas.

## 1. QUESTÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS

### 1.1. O compositor e suas fases

José Antonio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos – SP no dia 08 de fevereiro de 1943. Teve início, ainda na infância, a uma promissora carreira como pianista, orientado pela professora Dinorá de Carvalho.<sup>3</sup> De 1960 a 1965 estudou composição com Camargo Guarnieri, e a partir de seu rompimento com a estética nacionalista recebe orientação informal de Gilberto Mendes, assimilando referências da obra de Schoenberg, Stravinsky, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Varèse e de Villa-Lobos dos *Choros* e da *Prole do Bebê nº2*. Em 1969 obtém o primeiro lugar no *I Festival de Música da Guanabara*, no Rio de Janeiro, e a excelente premiação em dinheiro possibilitou-lhe quatro

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

<sup>2</sup> **Fabio Scarduelli.** Doutorando em Música – Instituto de Artes – UNICAMP. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. Fabio é violonista formado na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Curitiba), e Mestre em Música – Instituto de Artes – UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini, com bolsa CAPES. **E-mail:** fabioscarduelli@yahoo.com.br  
**Carlos Fernando Fiorini.** Doutor em Música e Mestre em Artes pela UNICAMP, Carlos Fernando Fiorini também concluiu sua graduação nas modalidades de Composição e Regência pela mesma instituição. Desde 1997 é Professor de Regência do Departamento de Música – IA da UNICAMP, onde atualmente exerce o cargo de Coordenador de Graduação. Além de sua atuação acadêmica, é Regente da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. **E-mail:** fiorinic@unicamp.br

<sup>3</sup> Professora, compositora e pianista virtuose. Nasceu em Uberlândia em 1895 e faleceu em São Paulo em 1980. Estudou em Paris e apresentou-se em diversos países da Europa e América. Teve seu trabalho elogiado por Villa-Lobos, e sua obra foi executada por nomes como Guiomar Novaes, Bidu Sayão, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, entre outros.

anos de estudo em Paris. Neste período, entre 1969 e 1973, foi aluno de Olivier Messiaen<sup>4</sup> e Nádya Boulanger,<sup>5</sup> além de entrar em contato com a vanguarda da música Européia. Em 1974, de volta ao Brasil, ingressa como professor na Universidade Estadual de Campinas, onde lecionou por 20 anos.

Almeida Prado figura hoje entre os compositores brasileiros mais tocados e pesquisados. Recebeu uma série de prêmios ao longo de sua carreira, e sua obra está editada na Alemanha pela Tonos Musikverlag, de Darmstadt. Sua produção ultrapassa 500 títulos, e consta em grande parte de composições para orquestra, coro, voz e piano.<sup>6</sup> Passou por diferentes fases em sua linguagem, que podem ser assim resumidas:

- **1952 a 1960** – período **Infanto-juvenil**. Obras cujas estruturas não eram ainda conscientemente elaboradas, inspiradas em contos de fadas, cinema e emoções do dia a dia. Podemos citar *Adeus, Os Duendes na Floresta, Dança Espanhola, Procissão do Senhor Morto, O Saci e Um Gato no Telhado*.
- **1960 a 1965** – fase **Guarnieriana**. As obras escritas neste período seguem a estética nacionalista de seu então professor Camargo Guarnieri, com ampla utilização de elementos do folclore brasileiro. Destaca-se aqui a sua primeira obra escrita para orquestra: um lamento praiano do Rio Grande do Norte intitulado *Variações para piano e orquestra* (1963).
- **1965 a 1969** – sentindo-se limitado com a estética nacionalista e desejando refletir seu próprio caminho criativo, Almeida Prado rompe com Guarnieri em 1965. Conhece neste momento Gilberto Mendes e inicia com ele um estudo informal de obras da vanguarda européia. Esta sua fase pode ser classificada como **Autodidatismo** ou **Atonalismo Serial**, destacando-se o Caderno I de *Momentos* (1965) para piano, e *Pequenos funerais cantantes* (1969), cantata fúnebre para solistas (soprano e barítono), coro e orquestra, com texto homônimo de Hilda Hilst.
- **1969 a 1973** – corresponde ao período de quatro anos em que passa na Europa estudando com Olivier Messiaen e Nádya Boulanger. Almeida Prado chama esta fase de **Universalista**, já que aprofunda seu aprendizado de harmonia e contraponto tradicional, e realiza contatos com as mais novas correntes da música mundial em Paris. Moreira (2002) chama de Pós-Tonal o período que vai de 1965 até 1973, pois considera o aprendizado em Paris como uma continuidade de suas descobertas com Gilberto

<sup>4</sup> Compositor francês que estudou e lecionou no conservatório de Paris.

<sup>5</sup> Renomada professora e regente francesa. Estudou no conservatório de Paris e foi amiga fiel de Stravinsky. Lecionou a outros grandes compositores como Aaron Copland e Elliott Carter.

<sup>6</sup> O CDMC-Brasil/UNICAMP em Campinas-SP abriga a coleção Almeida Prado, com catálogo e acervo do compositor.

Mendes. Almeida Prado não discorda, acrescentando ainda os termos Atonal Livre e Serial, com influências de Ligeti, Xenakis e Stockhausen. Datam desta época o *Camaleão* (1970), uma fantasia para violão e orquestra, *Livro sonoro* (1972) para quarteto de cordas, *Portrait de Lili Boulanger* (1972) para piano, flauta e quarteto de cordas, *Portrait de Nádía Boulanger* (1972) para soprano e piano, entre outras.

- **1973 a 1983** – Almeida Prado denomina este período de **Ecológico e Astronômico**. O termo Ecológico designa uma inspiração em orquídeas, pássaros e referências onomatopáicas, tais como a utilização de ruídos explorados da natureza. Já o Astronômico deriva de sua *Cartas Celestes nº1* (1974), obra composta como trilha sonora para os espetáculos do Planetário do Ibirapuera em São Paulo. Almeida Prado explora nesta peça sistematicamente as ressonâncias do tonalismo, sem a utilização das cadências e da sensível tal como ocorre neste sistema. O musicólogo Yulo Brandão nomeou tal invenção de *Transtonal*. Desta forma, estes dez anos são marcados pela estética de sua *Cartas Celestes nº1* e pelo sistema *Transtonal*, bem como pela inspiração na ecologia. Destacam-se *Três episódios de animais - Tamanduá* (16/jan/1974) para soprano solo, *Exoflora* (29/mar/1974) para piano e orquestra de câmara, *Aurora* (1975) para piano e pequeno conjunto de câmara, além de seu *Concerto* para violino e orquestra de cordas (1976).
- **1983 a 1993** – fase **Pós-Moderna**, na qual são utilizadas colagens, citações e revisitações a formas tradicionais, como Noturnos, Baladas e Prelúdios. As citações não se restringem somente a obras de outros compositores, mas também aquelas de sua própria autoria. Outra marca desta fase é um retorno à utilização de elementos do folclore e da cultura brasileira, como um aproveitamento, agora mais livre e consciente, dos aprendizados realizados com Camargo Guarnieri. Dá início, segundo José Maria Neves (1984), a uma fase de fusão de materiais que chega próximo ao surreal, como a mistura do modal com o atonal e o serial, efeitos tímbricos e complexas elaborações rítmicas. Uma das obras que marcaram esta fase é a sua série de *16 Poesilúdios* para piano, na qual Almeida Prado procurou abandonar a linguagem transtonal e a estética das *Cartas Celestes nº1*. Destacam-se ainda obras como o *Concerto nº1* para piano e orquestra (1983), sua *Missa de São Nicolau* (1986), a *Sinfonia dos Orixás* (1985) e os cadernos 7 e 8 de seus *Momentos* para piano (1983).
- **1993 até hoje** – corresponde ao pleno amadurecimento do autor e, conseqüentemente, a um período de **Síntese**. Pode ser identificado como **Tonal Livre**, e todos os elementos à disposição do compositor são aplicados na medida em que ele resolve evocá-los. Destacam-se desta época mais recente *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner*

(1996) para orquestra, dedicada ao maestro Benito Juarez, a *Sonata nº10* para piano, *Octaedrophonia* para grande grupo,<sup>7</sup> a *Fantasia* (1997) para violino e orquestra, a *Cartas Celestes nº7* (1998) para dois pianos e banda sinfônica, *Cartas Celestes nº8* para violino e orquestra, as demais *Cartas Celestes* para piano (nº9 (1999), nº10, 11 e 12 (2000) e nº13 e 14 (2001)) e *Variações sinfônicas sobre um tema original* (2005) para orquestra sinfônica.

## 1.2. As peças para violão solo

Almeida Prado escreveu quatro peças para violão solo entre os anos de 1972 e 1983, atravessando, portanto, três fases estéticas distintas. Duas delas são da década de 70 – *Portrait* (1972/1975) e *Livro para seis cordas* (1974) – e as outras duas da década de 80 – *Sonata nº1* (1981) e *Poesilúdios nº1* (1983). Será apresentada aqui uma breve discussão histórica e estilística de cada peça, a partir de análises previamente realizadas e dados coletados em entrevista com o compositor.

### *Portrait* (1972/1975)

No começo da década de 70, quando morava na Europa, Almeida Prado conheceu em Genebra o violonista brasileiro Dagoberto Linhares. Dedicou-lhe então *Portrait*, ou *Portrait de Dagoberto*, sua primeira obra para violão solo. É o retrato do artista apresentado em dois ângulos distintos: o interior, através de um movimento melódico e meditativo (*Visage Intérieur*), e o exterior, um movimento mais rítmico (*Visage Extérieur*). Nas palavras do compositor:

[...] o rosto do artista interior e exterior, retratado por um movimento mais melódico, mais contemplativo, e outro mais rítmico, simbolizando o corpo que anda, que tem ritmo. Quando você está meditando ele é interior, tem menos movimento.<sup>8</sup>

A peça apresenta duas datas devido ao fato de ter sido escrita em duas ocasiões diferentes. Escreveu *Visage Intérieur* em 1972 e, em 1975, quando já morava em Campinas – SP, escreveu *Visage Extérieur*, utilizando, entretanto, os materiais harmônico-melódicos do primeiro movimento.

[...] Eu compus em Genebra somente *Visage Interieur*. Mais tarde, em [19]75, eu escrevi *Visage Exterieur*, porque Dagoberto Linhares havia dito que a peça era muito curta. Tendo o mesmo espírito, eu fiz a obra virar um

<sup>7</sup> Violino, trompa, vibrafone, harpa, piano, cravo, celesta, órgão, orquestra de cordas e quatro percussionistas.

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

díptico. Então *Visage Exterieur* é de [19]75, e essa página, *Visage Interieur*, é de [19] 72.<sup>9</sup>

*Portrait* faz parte da fase *Universalista* do compositor, cuja linguagem harmônica é atonal livre e serial. Foi estreada em Genebra por Dagoberto Linhares, que realizou ainda a revisão e a digitação para que fosse editada pela Tonos em 1979.

#### *Livro para seis cordas (1974)*

Em julho de 1974, em um congresso na USP, Almeida Prado encontrou-se com o violonista Turíbio Santos que, na ocasião, encomendou-lhe informalmente uma obra. Esta encomenda fazia parte de um projeto de Turíbio que consistia de uma edição pela Max Eschig e uma gravação pelo selo Erato de três compositores brasileiros: Marlos Nobre, Edino Krieger e Almeida Prado. Muito rapidamente, ainda em julho do mesmo ano, Almeida escreve o *Livro para seis cordas*, que leva este nome numa referência ao número de cordas do violão. A peça possui três movimentos: *Discurso*, *Meditação* e *Memória*, cujos títulos, segundo o compositor, vêm da necessidade de não pensar em forma sonata:

[...] dei o nome de livro porque é uma suíte, com três peças[...] Eles vêm de uma necessidade de não pensar em forma sonata. É um livro, uma nova maneira de pensar. Eu tenho o *Livro para cordas*<sup>10</sup>, e ele tem também *Discurso*, *Memória*... O *Livro para cordas* é de [19]73, e este é de [19]74, estão todos próximos.<sup>11</sup>

O projeto de Turíbio Santos foi consolidado em 1975, e esta é a única peça de Almeida Prado editada na França pela Max Eschig:

[...] O Turíbio gostou muito, dedilhou, conforme pode ser visto na partitura editada, foi copiada pela *Max Eschig*, eu corrigi, e saiu publicada na França. É a única obra que eu tenho na edição *Max Eschig*, que é muito importante.<sup>12</sup>

Mais tarde, uma outra gravação foi ainda realizada pelo violonista Orlando Fraga.

O *Livro para seis cordas* foi escrito em 20 de julho de 1974. Ele antecipa em alguns dias a linguagem da *Cartas Celestes nº1*, composta em 2 de agosto do mesmo ano, e que marca oficialmente a transição estética do compositor ao *transtonalismo* da fase *Astronômica*. Almeida Prado frisa a semelhança da geografia de ambas as peças:

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Almeida Prado refere-se aqui ao seu *Livro Sonoro* para quarteto de cordas, de 03 de fevereiro de 1972 e que tem os seguintes movimentos: I – Pensamento, II – Discurso, III – Antidiscorso, IV – Soneto, V – Ponto, VI – Memória.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Isso aqui [trecho do *Livro para seis cordas*] é *Carta Celeste*, porém em essência, não com tanta nota, mas o gesto é igual. Veja aqui, vinte de julho [20/07/1974, referindo-se a data da composição do *Livro para seis cordas*]. Eu compus a *Cartas 1* em dois de agosto [02/08/1974], uma semana depois! É continuação do *Livro*.<sup>13</sup>

Podemos assim afirmar que o *Livro para seis cordas* compartilha em estilo com *Cartas 1*, uma das principais obras da carreira do compositor, e que o tornou mundialmente conhecido.

### *Sonata nº1 (1981)*

Em 1981, a pedido do violonista brasileiro Dagoberto Linhares, Almeida Prado escreve a *Sonata nº1*. A peça consta de quatro movimentos: o primeiro, uma forma sonata, cita o tema do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos:

Esse tema na verdade é uma célula ameríndia que você encontra muito em Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Trata-se de um *melisma*, uma célula do folclore, porém isso não justifica, ela é do concerto. Mas foi inconsciente, e depois quando me tornou consciente eu não quis mudar, porque não é vergonha você ter algo parecido com o mestre.<sup>14</sup>

O segundo e terceiro movimentos lançam mão de gêneros tradicionais da música brasileira: um *Chorinho* e uma *Cantiga* respectivamente. Nesta última, o compositor utiliza como base o tema da *Cantiga de Amor* (1977) de sua trilha sonora para o filme *Doramundo*, de João Batista de Andrade. Explora ainda as terças paralelas da moda de viola da música caipira paulista. Sua linguagem é modal, inspirada no folclore brasileiro. Por último, como quarto movimento, escreve uma *Toccata – Rondo*, uma revisitação a um gênero tradicional.

A *Sonata nº1* já transita a um pós-modernismo. Contém citações, auto-citações, modalismos e gêneros tradicionais da música brasileira em seus movimentos, numa espécie de fusão de elementos. Dagoberto Linhares estreou-a em Londres, no Wigmore Hall, e tocou-a ainda algumas vezes na Europa. Mas foi o violonista Fabio Shiro Monteiro quem digitou-a para a edição da Tonos de 1984, e ainda gravou-a em seu disco *Recital Brasileiro*.

Almeida Prado esboçou na entrevista a intenção de escrever uma segunda sonata para violão.

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scardueli no dia 03 de fevereiro de 2006, na residência do compositor em São Paulo.

<sup>14</sup> *Ibid.*

Poesilúdios nº1 (1983)

Em 04 de setembro de 1983, querendo abandonar a linguagem de suas *Cartas Celestes*, Almeida Prado inspira-se em um verso de Fernando Pessoa para criar um misto de poesia com prelúdio:

Só o ter flores pela vista fora  
 Nas áleas largas dos jardins exatos  
 Basta para podermos  
 Achar a vida leve<sup>15</sup>

O *Poesilúdio nº1* é uma peça original para violão solo, de caráter não virtuosístico, dedicada ao violonista amador e então Vice-Reitor da Unicamp Ferdinando Figueiredo:

Então aproveitei uma homenagem que seria prestada num banquete ao Vice-Reitor, Ferdinando Figueiredo (economista que tocava muito bem violão), e fiz uma peça para violão com a finalidade de presenteá-lo. Compus um Prelúdio, mas Prelúdio era algo que já havia sido feito. Então pensei em algo que não fosse Prelúdio, mas que ao mesmo tempo fosse: “Poesialúdio, Poesilúdio!” E por que Poesilúdio? Porque na partitura do *Poesilúdio nº1*, para violão, tem um verso do Fernando Pessoa (a epígrafe da peça).<sup>16</sup>

Ficou inicialmente como uma obra isolada, mas, ainda em setembro do mesmo ano, resolve “pianizá-la”<sup>17</sup>, ou seja, arranjá-la para piano, dando início àquela que seria a sua série de *16 Poesilúdios*:

Quando o Ferdinando tocou, gostei tanto que quis tocar também. Como não toco violão, eu pianizei, ou seja, tornei piano o que era violão.<sup>18</sup> (MOREIRA, 2002, p.68)

Um dia eu comecei a tocá-la no piano, e nasceu a idéia de *pianizar*, surgindo assim a versão. Em seguida vieram os números 2, 3, 4 e 5, cinco prelúdios. E então parei um pouco, mas tempo depois escrevi do 6 ao 16. Eu diria que são como cromos, prelúdios.<sup>19</sup>

Assim, a pequena peça para violão originou um importante ciclo do repertório pianístico brasileiro, com inspiração em pinturas (*Poesilúdios nº2* ao *nº5*) e noites de grandes cidades (*Poesilúdios nº6* ao *16*).

<sup>15</sup> PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

<sup>16</sup> MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, p.68.

<sup>17</sup> Expressão comumente empregada por Almeida Prado.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli em 03/02/2006.

A linguagem modal e o ritmo sincopado do *Poesilúdios nº1* remetem-nos ao estilo nacionalista de Camargo Guarnieri. Assemelha-se esteticamente a sua *Cantiga* – terceiro movimento da *Sonata nº1* (1981), também para violão solo – escrita dois anos antes. Teve a digitação de Ferdinando Figueiredo, edição da Tonos, e gravação do violonista Fabio Shiro Monteiro em seu já citado disco *Recital Brasileiro*.

A partir destas observações podemos destacar a obra para violão solo de Almeida Prado como testemunha de diferentes fases estilísticas percorridas pelo autor: *Portrait* de sua fase atonal livre e serial, o *Livro para seis cordas* como precursor de sua *Cartas Celestes nº1*, a *Sonata nº1* transitando ao *Pós-Modernismo*, e o *Poesilúdio nº1* como marca definitiva e consciente desta nova fase.

## 2. QUESTÕES IDIOMÁTICAS

### 2.1. Definições

Antes de qualquer discussão acerca de idiomatismos na música de Almeida Prado, é importante que se delimite o uso de tal termo, já que é amplamente discutido na lingüística, e que, por conveniência, foi incorporado à música.

Começamos pelo conceito de idioma que, segundo Ferreira (2005),<sup>20</sup> é a “língua duma nação ou peculiar a uma região”. Para Câmara Jr. (1954)<sup>21</sup> a língua é um “conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social, a fim de permitir o exercício da linguagem por parte do indivíduo”. Todavia, quando associada à música instrumental, refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical.

Já o termo Idiomatismo é, ainda para Ferreira (2005), uma “expressão idiomática”, e idiomático, por sua vez, aquilo que é “relativo ou peculiar a um idioma”. Sendo assim, pode-se dizer que um idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução.

Os recursos idiomáticos podem servir de parâmetro para a composição, principalmente na obra de autores que não tocam, mas desejam escrever para um determinado instrumento.

Partindo agora para uma discussão mais específica do violão, classificaremos seus recursos em duas categorias básicas:

<sup>20</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *MiniAurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 6 Ed. Curitiba: Positivo, 2005.

<sup>21</sup> CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Princípios de Lingüística Geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1954. p.20.

### 2.1.1. Recursos idiomáticos implícitos

Para Almeida Prado, o violão é um instrumento que assimila melhor as linguagens modal e tonal:

Já o violão tem uma dificuldade a mais: ele é um instrumento de certa maneira ou modal, ou tonal. Ele não é um instrumento serial. Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello.<sup>22</sup>

Dentre suas peças para violão solo, *Portrait* foi a única a utilizar o atonalismo serial, enquanto que as demais tomam como base o sistema tonal, modal ou, até mesmo, transtonal. O pensamento do compositor fundamenta-se na afinação do violão e, conseqüentemente, no maior aproveitamento possível de suas cordas soltas:

Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família.<sup>23</sup>

Definimos então “Recursos idiomáticos implícitos” como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exeqüibilidade da peça.

### 2.1.2. Recursos idiomáticos explícitos

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. Foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que trata-se de um artifício cuja exeqüibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas, mesmo que não se conheça profundamente o instrumento.

Entram também na categoria de recursos idiomáticos explícitos alguns procedimentos realizados com a mão direita, dos quais destacamos *acordes arpejados* e *rasgueados*. Com relação ao primeiro, referimo-nos ao ato de executar gradativamente os sons de um acorde, indicado por um símbolo à esquerda deste:

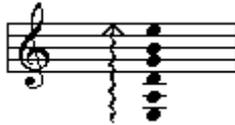
<sup>22</sup> Entrevista concedida por Almeida Prado a Fabio Scarduelli no dia 03/02/2006, na residência do compositor em São Paulo.

<sup>23</sup> *Ibid.*



Ex.1. Exemplo de acorde arpejado

O compositor pode sugerir ainda o sentido do arpejo:



Ex.2. Arpejo da nota mais grave à mais aguda

Já os *rasgueados*, no caso específico de Almeida Prado, são utilizados na execução rápida e sucessiva de um único acorde. Neste caso, o polegar alterna com o conjunto dos demais dedos da mão direita, em movimentos ascendentes e descendentes, proporcionando um efeito percussivo:



Ex.3. Acorde com indicação de rasgueado

Outro recurso idiomático que pode ser considerado explícito encontra-se em peças cujos centros são determinados pelas notas das cordas soltas do violão. Tais centros são evidenciados geralmente pela ênfase, seja através de nota pedal ou por uma altura que se repete persistentemente. Pode ser citado como exemplo o *Livro para seis cordas* de Almeida Prado, cujos centros do primeiro movimento são Si 3 (2ª corda), Mi 4 (1ª corda), Ré 3 (4ª corda), Sol 3 (3ª corda) e Fá 2.

## 2.2. Síntese dos idiomatismos nas peças

Os recursos idiomáticos utilizados por Almeida Prado na sua obra para violão solo podem ser assim resumidos:

### *Recursos idiomáticos implícitos*

- Ampla exploração de cordas soltas na constituição de séries atonais;
- Escolha de centros tonais, modais ou transtonais que favorecem o amplo uso de cordas soltas;
- Predomínio de regiões médio-graves que favorecem a execução na primeira posição do instrumento.

### *Recursos idiomáticos explícitos*

- Centros que correspondem às cordas soltas, definidos através de repetições das mesmas;
- Movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única de mão esquerda e acompanhados por nota pedal em cordas soltas;
- Movimentos cromáticos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única de mão esquerda, sem o uso de nota pedal;
- Melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes nas cordas soltas. Utiliza este procedimento quando atinge regiões mais agudas na melodia, exigindo posições mais elevadas no braço do instrumento;
- Acordes que requerem a técnica do *rasgueado* ou *arpejos* para a mão direita.

Abaixo encontram-se agrupadas as peças de acordo com as categorias de recursos idiomáticos predominantemente utilizados:

<b><i>Categoria</i></b>	<b><i>Peça</i></b>	<b><i>Procedimentos predominantes</i></b>
<b>Implícitos</b>	<u>Portrait</u>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uso de cordas soltas na constituição das séries atonais</li> <li>• Sua extensão possibilita execução integral na primeira posição</li> <li>• (Explícitos – mão direita: acordes rasgueados e arpejados)</li> </ul>
	<u>Meditação</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seu centro (Mi) favorece amplo uso de cordas soltas</li> </ul>
	II – <u>Chorinho</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seu centro (Lá) favorece amplo uso de cordas soltas</li> <li>• Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições</li> </ul>
	III – <u>Cantiga</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seus centros e modos favorecem amplo uso de cordas soltas</li> <li>• Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições</li> </ul>
	<u>Poesilúdios nº1</u>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seus centros e modos favorecem amplo uso de cordas soltas</li> <li>• Sua região médio-grave favorece execução nas primeiras posições</li> </ul>
<b>Explícitos</b>	<u>Discurso</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seus centros correspondem às cordas soltas</li> </ul>
	<u>Memória</u> (Livro para seis cordas)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seus centros correspondem às cordas soltas</li> </ul>
	I – <u>Vigoroso</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimentos paralelos acompanhados por pedal em cordas soltas</li> <li>• Movimentos cromáticos paralelos sem uso do pedal</li> <li>• Melodias acompanhadas por contrapontos ou acordes em cordas soltas</li> </ul>
	IV – <u>Toccata – Rondo</u> (Sonata)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seus centros correspondem às cordas soltas</li> <li>• Movimentos cromáticos acompanhados por pedal</li> <li>• Melodias acompanhadas por acordes nas cordas soltas</li> <li>• Acordes rasgueados</li> </ul>

*Ex.5. Síntese dos recursos idiomáticos nas peças*

### 3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Princípios de Lingüística Geral*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1954. p.20.

COSTA, Régis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da Língua Portuguesa*. 6 Ed. Curitiba: Positivo, 2005.

GARCIA, Thomas George Caracas. *The Brazilian Choro: Music, Politics and Performance*. Tese de doutorado. Duke University, 1997.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to twentieth-century music*. New York: Norton, 1989.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da Roça ao Rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999, p.69.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NOBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. *CARTAS CELESTES. Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas, 1985. Tese. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

\_\_\_\_\_. *Modulações da memória (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cartas Celestes I*. Darmstadt: Tonos, 1975. 1 partitura. Piano.

\_\_\_\_\_. *Livro para seis cordas – pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. *Poesilúdios nº1*. Darmstadt: Tonos, 1985. 1 partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. *Portrait – für Gitarre-Solo*. Darmstadt: Tonos, 1979. 1 partitura. Violão.

\_\_\_\_\_. *Sonate nº1 – für Gitarre*. Darmstadt: Tonos, 1984. 1 partitura. Violão.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Shirmer Books, 1980.

SADIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHOENBERG. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*. Paris: Max Eschig, 1990. 1 partitura. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*. Paris: Max Eschig, 1971. 1 partitura. Violão e orquestra.