

Três Croquis de Israel, de José Antônio Rezende de Almeida Prado: reflexões dialógicas em torno de um relato de experiência

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 4 - Ekphrasis, transcrição e intertextualidade no repertório da música de concerto para piano

Gabriel Cursino Madeira Casara
Universidade Federal de São João del Rei
casara@ufsj.edu.br

Resumo: A presente comunicação apresenta reflexões em torno de um relato de experiência da estreia, no Brasil, da obra *Três Croquis de Israel*, de José Antônio Rezende de Almeida Prado. Após discorrer acerca da experiência de executar a peça para o seu próprio criador – e da oportunidade de conversar com ele sobre as possibilidades interpretativas dela – apresento uma leitura crítica fundamentada em referenciais bibliográficos específicos que partem, sobretudo, dos conceitos de dialogismo e intertextualidade e suas correlações musicais.

Palavras-chave. Três Croquis de Israel; Relato de Experiência; Dialogismo; Intertextualidade; Almeida Prado.

Title. *Three Croquis of Israel, by José Antônio Rezende de Almeida Prado: dialogical and intertextual reflections on an experience report*

Abstract: This paper presents reflections on an experience report of the Brazilian premiere of José Antônio Rezende de Almeida Prado's work "Três Croquis de Israel". After discussing the experience of performing for its own creator – and the opportunity to converse with him about its interpretive possibilities – I present a critical reading grounded in specific bibliographic references that depart, above all, from the concepts of dialogism and intertextuality and their musical correlations.

Keywords. Três Croquis de Israel, Experience Report, Dialogism, Intertextuality.

Introdução

A obra de José Antônio Rezende de Almeida Prado é um campo de experimentação que, por diversas vezes, assume o caráter de *ekphrasis* ao “pintar com os sons” a poética das paisagens que os inspiram. Mais especialmente no piano, o compositor explora as possibilidades sonoras de forma inovadora (Corvisier, 2000 e Rocha, 2005), fazendo uso de uma paleta que abrange desde a meticulosa exploração das ressonâncias até a manipulação complexa de séries harmônicas e a sobreposição de ritmos, acordes e melodias, característicos do seu sistema transtonal de composição (Prado, 1985, p.559).

É comum observar em seus manuscritos que as partituras são precedidas por desenhos, seja de autoria própria ou de outros artistas. Assim, é possível perceber, por meio dessas

imagens, as conexões artísticas que estabelece. Nesse sentido, Prado traz em seu discurso musical a eminente presença de seus professores e o registro de vivências próprias como artista-criador, evocando um caráter poético-musical capaz de fascinar a plateia. Seus títulos, recorrentemente ligados a gêneros literários, provocam a imaginação de intérpretes e espectadores, despertando o desafio de interpretar a partitura como um palimpsesto a ser desvendado em múltiplas camadas e significados.

Esta comunicação tem como finalidade, a partir de uma pesquisa qualitativa e de caráter exploratório, discorrer acerca da peça *Três Croquis de Israel*, a qual pude estreitar no Brasil, em 2009. A obra fez parte do programa de recital de piano que realizei no teatro da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, em 21 de setembro de 2009. Pouco tempo depois, houve sua 2ª apresentação durante o concerto do grupo instrumental *Oficina Música Viva*, realizado no auditório Fernando de Mello Vianna, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Tal concerto aconteceu em 14 de outubro de 2009 e fora um evento em homenagem aos compositores Almeida Prado e João Pedro de Oliveira, por isso, contou com a presença de ambos. Nesta ocasião, tive a oportunidade de conversar com Almeida Prado e ouvir sobre suas intenções no sentido de transpor para o texto musical as cores das paisagens israelenses. A relação sinestésica entre cores e sons era uma das características mais marcantes do processo composicional de Almeida Prado, algo que refletia uma poética musical que lhe era própria, mas também, inerente a muitos compositores e intérpretes de sua época.

Considerando a experiência que tive, relativa ao processo de estreia dessa obra, apresento nesta comunicação um relato de experiência seguido da leitura crítica da peça, fundamentada nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, sobremaneira, suas concepções dialógicas em torno da noção de texto. Além disso, recorro aos estudos da intertextualidade, iniciados por Julia Kristeva (1979) e desdobrados em investigações de diversos outros autores, a exemplo de Korsyn (1991) e Klein (2005). Iniciarei a argumentação apresentando o relato de experiência.

Três Croquis de Israel: um relato de experiência

Conheci o compositor Almeida Prado, inicialmente, por suas obras para piano. Estas foram objeto de pesquisa e estudo de uma de minhas professoras de piano, Junia Canton Rocha. Foi dela que ouvi pela primeira vez a obra de Prado ser tocada e dela, também, recebi os *Três Croquis de Israel*, peça dedicada à Sônia Rubinsky, como sugestão de estudo. Rocha possuía um caderno com obras e desenhos que recebeu do próprio compositor. Diante do meu fascínio pela música de Prado, sugeri-me o estudo dos *Três Croquis de Israel*. A preparação da peça

também ocorreu sob sua orientação, no decorrer de nossas rotinas semanais de aulas de piano, no curso de Bacharelado em Música – habilitação piano – da Universidade Estadual de Minas Gerais. De início, fiz uma leitura sem muito compromisso técnico ou estético. Após essa leitura inicial, realizei as análises, escolha de dedilhados e então pude observar as indicações da partitura numa abordagem mais sistemática. Paralelamente, pesquisei por informações extrínsecas. Recorri a informações sobre o compositor na internet, entrevistas cedidas – pelo próprio Almeida Prado ou intérpretes –, enfim, reuni tudo o que contribuiria e ampliaria minha compreensão acerca da obra.

Contudo, naquela época eu estava envolvido com competições de piano e essa obra não apresentava, à primeira escuta, recursos técnicos que impressionassem os jurados. Foi quando acabei não me aprofundando mais em seu estudo. Fui retomá-la tempos depois, quando ingressei no programa de Mestrado em Música da UFMG, na linha de pesquisa Performance, sob orientação de Ana Cláudia de Assis. Nessa ocasião, a obra dialogava com minhas reflexões acerca da temática e investigação de uma suposta “sonoridade brasileira” e as interferências estilísticas presentes nas relações da cultura brasileira com culturas estrangeiras, no âmbito musical. Foi justamente durante esse período que levei a público os *Três Croquis de Israel*, inicialmente em sua estreia nacional, seguida pela primeira audição da obra por seu compositor. O primeiro concerto ocorreu em 21 de setembro de 2009, na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Já o segundo, em 14 de outubro do mesmo ano, durante o concerto do grupo instrumental *Oficina Música Viva*, no auditório Fernando de Mello Vianna, da UFMG.

Às vésperas desse segundo concerto, tive o primeiro contato com Almeida Prado. Foi um encontro informal, na Sala Sergio Magnani, da Fundação de Educação Artística, quando pude tocar para Prado seus *Três Croquis de Israel*. Aproveitei o momento para conhecê-lo melhor e ouvir suas impressões e conselhos acerca da própria obra. Segundo Prado, aquela era a primeira vez que ouvia a referida obra ser tocada por um intérprete. Isso lhe provocou muita emoção, por fazê-lo reviver lembranças da viagem a Israel. Ele descreveu ainda, de forma bastante sinestésica, que as cores das paisagens israelenses que o inspiraram, ganhavam vida outra vez, depois de tantos anos desde a composição, e relatou sua impressão de que as cores preenchiavam a sala de concerto durante a execução da obra.

Na condição de intérprete, eu sentia uma responsabilidade muito grande em levar a obra de Prado a público. Lembro-me que, em ambos os concertos, a plateia estava cheia. A primeira, era constituída por um público em sua maioria de leigo em música e, a segunda, por um público mais especializado. Eu sabia que, na primeira vez, o recital seria gravado e difundido on-line, mas apesar disso, não entendia aquele momento de emoções à flor da pele

como intimidador. Minha ansiedade foi pela vontade de saber sobre como a execução da obra se manifesta no palco. Entendia que minha entrada em cena significava o êxito de ter vencido um processo de preparação e estudo individual, podendo, por fim, compartilhar minhas construções artísticas com outras pessoas. Sentir ansiedade ou regular minhas reações durante o momento de performance, talvez, sofreu mais interferências por pensar na gravação em curso durante a primeira apresentação. Já durante a segunda apresentação, passada a emoção da estreia, eu sentia, na presença do compositor, valores relacionados ao amparo e à validação, porque dele ouvi conselhos prévios e importantes apontamentos que, para mim, constituíram fundamentais “pistas interpretativas”.

Durante nosso encontro, Prado fez associações de acordes ao colorido das montanhas em contraste com o mar, apontando na partitura os lugares exatos onde o som e suas lembranças imagéticas se encontravam – ele desenhava com os movimentos dos braços os acordes em formato de montanhas. Também descreveu como os intervalos, sobrepostos, eram capazes de criar e modificar o que chamava de “cores sonoras”, como em uma aquarela onde as cores eventualmente se fundem e formam novas nuances e tonalidades. Isso me fez deduzir que sua interpretação deveria então caminhar mais para uma essência improvisativa e intuitiva, principalmente no que diz respeito ao comportamento das ressonâncias do piano no tocante à característica de diversidade acústica de cada sala de concerto. Através dessas pistas, fui levado a deduzir que minha abordagem interpretativa deveria ser menos restrita às notações gráficas, para ser mais flexível quanto ao comportamento e escuta do som em cada situação específica de concerto. Ou seja, a depender do piano, da sala e do público, alguns acordes e fermatas poderiam durar mais ou menos, serem mais velozes ou menos, mais sonoros ou menos etc.

Em diálogo com Assis e Rocha, mas também a partir de minhas reflexões sobre a vida e obra do compositor, entendi que a poética da composição em Prado era algo que herdara de sua convivência com seus ex-professores de composição, Olivier Messiaen e Nadia Boulanger, com quem estudara em Paris, entre os anos 1970 e 1973, logo após conquistar o primeiro prêmio no concurso de composição do "I Festival de Música da Guanabara". Messiaen, sobretudo, é bastante conhecido por suas projeções sinestésicas envolvendo cores e sons, numa espécie de poética musical que influenciou a forma de compor e tocar de muitos músicos da época.

Ainda sobre tocar os *Três Croquis de Israel* para o seu criador, da ocasião ficou a esperança de um reencontro. Em nossa conversa, Prado me sugeriu que tocasse outra trilogia do mesmo período, seus *Três Mosaicos Sonoros*. Prometi-lhe estreá-los em meu recital de conclusão de mestrado, quando também o convidaria a fazer parte de minha banca de defesa. De fato, os *Três Mosaicos Sonoros* foram estreados em 2011, compondo meu recital de

conclusão de curso, em programa que contemplava, dialogicamente, a diversidade e interculturalidade de compositores e nações. Entretanto, o recital deu-se sem a presença do compositor, que faleceu em 2010.

Ante ao exposto, passarei à próxima seção em que serão apresentados, em linhas gerais, alguns conceitos do pensamento bakhtiniano.

A linguagem por meio do pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin

No âmbito dos Estudos da Linguagem, Bakhtin é considerado um filósofo e teórico da literatura cujas contribuições envolvem uma compreensão da linguagem, situando-a historicamente, a partir da interação entre os sujeitos sociais. Nesse sentido, compreende a língua não como um sistema abstrato e isolado de signos, mas como algo dinâmico, cujas significações envolvem a complexidade das vivências, abarcando fatores que remetem ao jogo de forças sociais e à ação dos sujeitos.

Sob a perspectiva bakhtiniana, manifestamos nossa linguagem a partir de enunciados que externam a natureza e os propósitos de nossa atividade. Bakhtin (2003) explica que tais enunciados circulam socialmente por meio dos gêneros do discurso, modelos mais ou menos estáveis (falados ou escritos) que compõem o nosso repertório cultural e são aplicados de acordo com nossas intenções, ideologias e necessidades, a partir de nossa interação.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (BAKHTIN, 2000, p. 279)

Bakhtin (2000) divide os gêneros do discurso em duas categorias: "primários" e "secundários". Os gêneros primários são caracterizados pela comunicação discursiva direta, ocorrendo em contextos cotidianos e refletindo ideologias não sistematizadas, como cartas, conversas telefônicas e bilhetes. Por outro lado, os gêneros secundários surgem em situações comunicativas complexas, associadas a ideologias específicas, geralmente mediadas pela escrita e organização, como comunicações artísticas, científicas e jornalísticas.

Para Bakhtin (2000) operamos a linguagem pela perspectiva dialógica, levando em conta a presença, a voz e a audiência do "outro". A linguagem nasce a partir de nossas interações e é dessa dinâmica, também, que nos constituímos como sujeitos sociais.

A noção de dialogismo desdobra-se em dois aspectos: o primeiro, a interação verbal entre enunciador e enunciatário; já o segundo, remonta à ideia da presença da polifonia, que

remete à existência de vários textos no interior de um só, várias vozes instauradas dentro de um discurso (BRAIT, 1997).

O estudo da intertextualidade em música

O termo intertextualidade foi apresentado, pela primeira vez, por Julia Kristeva, para quem “todo texto é um mosaico de citações” (1979, p. 68). No âmbito dos Estudos Literários, foi desenvolvido por meio do pensamento dialógico bakhtiniano. Na década de 1980, o termo foi adaptado e aplicado no âmbito dos Estudos Musicais (Burkholder, 2021).

A intertextualidade em música estabelece referências e constitui relações comparativas entre diferentes obras musicais. Trata-se de uma abordagem teórica que se atua como dispositivo de análise necessário à compreensão da forma como as obras musicais dialogam umas com as outras (e com as outras artes) ao longo do tempo; e de como os compositores incorporam e recontextualizam elementos preexistentes em suas composições.

O crítico literário norte-americano Harold Bloom exerceu uma importante influência para que houvesse uma aplicação da teoria da intertextualidade nas investigações em música. Na obra “Angústia da Influência: uma teoria da poesia (1973)”, Bloom argumenta que a criação literária é moldada em um processo de resistência dos poetas novos em relação aos seus antecessores. O desafio de ser original diante da influência dos antecessores termina por ser superado pelos “poetas fortes” que reconhecem a inevitabilidade da influência anterior e operam, assim, uma “desleitura” que consiste num processo de retextualização, consciente ou não, capaz de culminar na inovação artística. Segundo Bloom, para que seja possível compreender uma composição intertextual, é necessário que o receptor detenha outras referências escritas. De acordo com o autor, são seis as possibilidades da intertextualidade decorrentes da influência, as quais denomina de proporções revisionárias: 1. *Clinamen*, que trata-se da “desleitura”, o modo como os poetas novos se desviam das influências, criando uma obra que sugere similaridades em relação à original, mas contém elementos distintos e inovadores; 2. *Tessera*, na qual apresenta um caráter de complementação, a obra mantém uma ligação com o passado, mas se expande, acrescentando em si algo novo; 3. *Kenosis*, onde há uma ruptura, o poeta rejeita suas influências em prol da construção da própria identidade; 4. *Daemonização*, no qual o poeta transforma elementos da obra original, dando-lhes um sentido de estranheza, de maneira a subverter a expectativa da audiência; 5. *Askesis*, que estabelece um processo de simplificação da obra anterior através de uma abordagem, destacando aspectos essenciais e fundamentais da composição original; e 6. *Apophrades*, onde o poeta se volta para

as obras do passado em busca de inspiração e sobre elas estabelece um processo de recriação interpretativa.

A obra de Bloom inspirou estudiosos do campo da música, a exemplo de Kevin Korsyn e Michael Klein que aplicaram tais ideias às suas investigações. Korsyn, por exemplo, no artigo *Towards a new poetics of musical influence* (1991), reafirma a noção de influência, defendendo a presença das proporções revisionárias de Bloom na composição musical. Segundo o autor:

O sentido de uma obra só pode ser outra obra, uma obra que não é ela mesma, e não o sentido da obra anterior, mas sim a sua diferença, revelada não só pela presença da obra que a inspirou, mas também pela forma precisa como ela se distancia dela (KORSYN, 1991, p.14).¹

Com o tempo, tal concepção foi ampliada. No artigo *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue* (2001), Korsyn expande suas ideias, partindo dos princípios do dialogismo de Bakhtin. Nessa nova abordagem, o texto é compreendido como uma estrutura aberta, que opera como uma rede, em que se inserem diversas eventualidades sociais e, “em vez de conceber o texto como uma entidade fechada, semelhante a um país num mapa, os textos são cada vez mais vistos como redes ou eventos relacionais”² (KORSYN, 2001, p. 56).

Já a teoria de intertextualidade musical de Klein examina a interação entre obras musicais e o contexto histórico-cultural. Na obra *Intertextuality in Western Art Music* (2005), argumenta que as formas musicais contêm referências para além de si mesmas. Para o autor, a estrutura da música transcende as dimensões sociais e históricas, permitindo que as obras expressem uma multiplicidade de significados e influências.

Podemos nos ocupar apenas dos textos que um autor trouxe para sua escrita e estudar uma intertextualidade poética. Podemos nos ocupar com os textos que uma sociedade traz para sua leitura e estudar uma intertextualidade estética. Podemos confinar o texto ao seu próprio tempo e estudar uma intertextualidade histórica, ou podemos abrir o texto a todo tempo e estudar uma intertextualidade transhistórica. As intertextualidades que fazemos podem estar dentro de um estilo ou dentro de um cânone. Podemos fazer esforços para fechar os ouvidos às múltiplas referências de um texto a outros através de estilos e histórias, ou podemos permanecer atentos a uma intertextualidade aleatória que vagueia livremente pelo tempo. [...] Essas formas sugeridas de intertextualidade não são exaustivas nem mutuamente exclusivas (Klein, 2005, p. 12).³

¹ Tradução do autor. Texto original em inglês: “*The meaning of a composition can only be another composition, a composition not itself, and not the meaning of the other piece, but the otherness of the other piece, manifested not only through the presence of the precursor-piece, but also through the precise figurations of its absence*”.

² Tradução do autor. Texto original em inglês: “*Instead of conceiving the text as a closed entity, like a country on a map, texts are increasingly viewed as networks or relational events*”

³ Tradução do autor. Texto original em inglês: “*We may concern ourselves with just those texts that an author brought to her writing and study a poetic intertextuality. We may concern ourselves with the texts that a society brings to its reading and study an esthetic intertextuality. We may confine the text to its own time and study a historical intertextuality, or we may open the text to all time and study a transhistorical intertextuality. The*

Ante ao conteúdo exposto, ressalta-se que tais reflexões evidenciam a possibilidade de estabelecer associações entre o pensamento de Bakhtin e o estudo analítico das composições musicais que podem ser compreendidas, na linguagem musical, como enunciados da comunicação discursiva. A estrutura composicional organiza-se de forma semelhante aos enunciados de ordem verbal, estabelecendo equivalências entre seus elementos (melódicos, harmônicos, estilísticos) e aqueles verbais, constitutivos da palavra falada ou escrita. No texto musical, ou seja, na partitura, evidencia-se a presença de discursos que o antecedem, revelando a presença das múltiplas vozes. Além disso, há pela música, por um lado, o registro da experiência de seu compositor e, por outro, por meio da performance, a resposta subjetiva e/ou objetiva, emocional e/ou racional do outro, seja esse outro um performer ou mesmo o público.

Fruto da experiência da viagem do compositor, é possível perceber que a arquitetura sonora de *Três Croquis de Israel* busca despertar no ouvinte sensações e imagens. Ao analisarmos a peça, sob uma perspectiva dialógica e intertextual, buscamos compreender como a música dialoga com as paisagens sonoras de Israel e com a estética musical de Prado, desvelando as relações entre a sonoridade e as paisagens evocadas, bem como eventuais referências culturais presentes na obra. Nesse sentido, apresentamos a seguir uma leitura crítica da obra, assumindo a perspectiva dialógica e intertextual que perpassa a sua criação.

Três Croquis de Israel: uma leitura crítica

Trata-se de uma trilogia de peças com contraste sonoro e paisagístico: *Yam Kinneret*, *Kibutz Ortal* e *Eliat*. As duas primeiras, de menor duração, se contrastam por representarem regiões de altitudes antagônicas – Yam Kinneret está a 213 metros abaixo do nível mar, enquanto Kibutz Ortal está a 915 metros acima, aproximadamente – e diferentes elementos da natureza em destaque: a água e a terra, respectivamente. A terceira, de maior duração, se contrasta das iniciais por representar região geográfica oposta – Eilat está ao extremo sul, enquanto as outras duas regiões estão ao extremo norte de Israel – e pela maior diversidade de elementos naturais reunidos, musicalmente evocados na representação do mar, montanhas e deserto.

Em *Yam Kinneret*, Prado evoca a paisagem do maior lago de água doce de Israel, o mar da Galiléia, localizado no distrito norte do país e que, em hebraico, é conhecido pelo nome que dá título à peça. Além disso, especula-se que seu nome tenha origem na palavra *kinnor*, que em

intertexts we make may be within a style or within a canon. We may make efforts to deafen ourselves to the multiple references of a text to others across styles and histories, or we may remain attentive to an aleatoric intertextuality that roams freely across time. [...] These suggested forms of intertextuality are neither exhaustive nor mutually exclusive.”



hebraico significa harpa. Isso porque o lago, além de possuir um formato que lembra o instrumento musical, também produz a partir de suas ondas a sonoridade do arpejar. Na obra de Prado, esse arpejar é musicalmente recriado por figuras rítmicas em fusas, em grupos de 5 notas quase sempre em graus conjuntos e executados pela mão direita do pianista, conforme exemplificado na Figura 1.

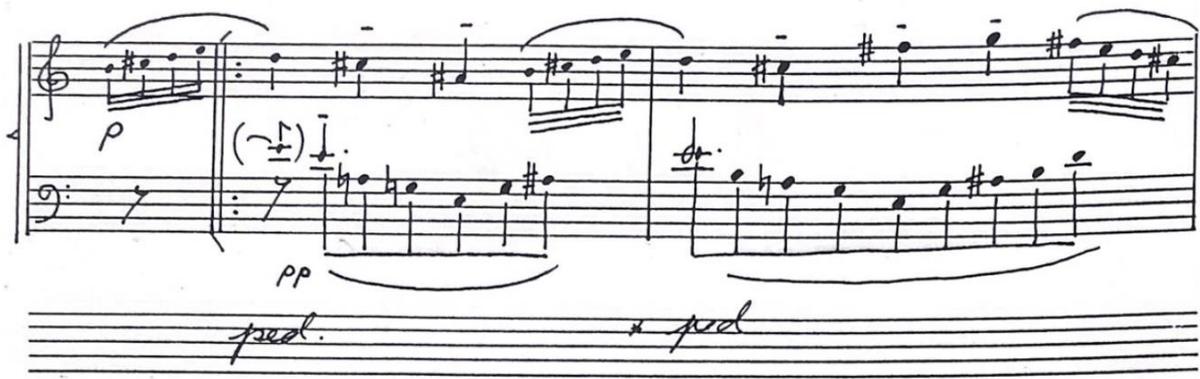
Figura 1 – Compasso 1 (*Yam Kinneret, de Três Croquis de Israel*)



Fonte: manuscrito compositor Almeida Prado.

Já as ondas do lago, quase em ostinato, são representadas pelas notas agrupadas por ligaduras na mão esquerda do pianista (Figura 2), em analogia com as ondas do mar da Galileia.

Figura 2 – Compassos 1 e 2 (*Yam Kinneret, de Três Croquis de Israel*)



Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Sobre as ondas, é interessante notar como Prado trabalha sua poética ao imprimir alterações muito discretas em seu quase ostinato, ilustrando tanto o movimento monótono e cíclico das ondas, quando também a assimetria do seu pulsar natural.

Em *Yam Kinneret*, observa-se a forma binária de sua construção onde, genericamente, A e B compartilham os mesmos dois elementos musicais: 1. o grupo de cinco notas tocados na mão direita do pianista, análogo à harpa; e 2. os agrupamentos de notas na mão esquerda do pianista, circularmente dispostas num movimento de vaivém, tendo o Mi3 como nota pedal. Em analogia, este último elemento poderia ser associado ao movimento das águas de encontro



à terra que, por sua vez, tem sua estaticidade representada ali pela nota pedal Mi3. O que diferencia A de B é, portanto, a condução desses elementos no discurso musical de Prado. Em A, os elementos musicais sofrem variação e toda a seção é repetida, sugerindo uma ciclicidade quase em caráter de mantra, atmosfera reforçada pela manutenção da dinâmica *piano*. Em B – na Figura 3 –, os elementos musicais sofrem um processo de acumulação ao esgotamento, evidenciado pelo *crescendo* que inicia do *piano* – herdado da seção A – ao *fortíssimo*, “sonoro!”, ao final da peça.

Figura 3 – compassos 7 à 13 (*Kibutz Ortal*, de *Três Croquis de Israel*)

cresc.

ped.

*: na repetição, liga a nota mi. *cresc.*

f Sonoro!

ff

ped. até o fim

f

Almeida Prado
Haifa 14/02/90

Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Com sonoridade e paisagens diversas, *Kibutz Ortal* nos transporta para a região homônima situada a cerca de 915 metros acima do nível do mar. Trata-se de uma comunidade agrícola fundada em 1978, de orientação socialista. Está localizada entre o monte Shifon e os montes Avital e Bental, no norte das Colinas de Golan, e tem sua paisagem caracterizadas por montanhas calcárias, de cor mais clara, e planaltos de formação vulcânica compostos por solo de coloração mais escura e imensas extensões de plantações verdejantes. Nessa peça, Prado pretende, especialmente, trabalhar a temática do elemento terra. Pretende-se ainda ressaltar o contraste de colorido entre o verde dos campos e os claros montes calcários, que interrompem a planicidade da paisagem e conduzem nosso olhar em direção ao céu. O confronto imagético

e sonoro é representado pelos acordes na região central do piano – Figura 4 –, em alusão aos campos planos e verdejantes da comunidade agrícola israelense retratada, intercalados pelos longilíneos arpejos ascendentes, em alusão às montanhas calcárias, exemplificada na Figura 5.

Figura 4 – Compasso 1 (*Kibutz Ortal*, de *Três Croquis de Israel*)



Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Figura 5 – Compasso 2 (*Kibutz Ortal*, de *Três Croquis de Israel*)



Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Kibutz Ortal é estruturada a partir da alternância entre esses dois materiais musicais, repetidos e sutilmente variados, que aqui denominaremos por seção A e B. Nesse sentido, enquanto a seção A representa as planícies das plantações das comunidades socialistas dessa região israelense – musicalmente representada pela utilização limitada da região central do piano –, por sua vez a seção B representará os montes das colinas de Golan – musicalmente ilustrados através dos largos acordes que percorrem o teclado, do grave ao agudo –, como exemplificado nas figuras 4 e 5 acima. Por isso, a construção total da obra se dá pelo encadeamento seccional: A-B-A'-B'-A''.

Prado conclui sua trilogia com *Eilat*, explorando uma gama mais complexa de elementos da natureza. A peça apoia-se na exuberância marcante das características naturais



que compõem a paisagem da cidade homônima, situada na ponta norte do Mar Vermelho, no extremo sul de Israel. Por isso, Prado evoca os desertos, os recifes de corais e o mar de águas cristalinas e tons azulados característicos dessa região. O grande desafio da performance de *Eilat* está na comunicabilidade das modulações de seu “colorido sonoro”, alcançados a partir de uma variedade do toque pianístico e da utilização de uma pedalização que contribua para as ressonâncias desejadas. Na Figura 6, observamos que isso se dá em consequência dos encadeamentos intervalares de notas que, pouco a pouco, constroem gigantes maciços harmônicos de aglomeradas sonoras, tal qual as montanhas de Eilat.

Figura 6 – 1o e 2o compassos 1 e 2, (*Eilat*, de *Três Croquis de Israel*)

Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Em relação à forma, observa-se uma intercalação de 3 fragmentos motivicos: 1. o Mar Vermelho; 2. as montanhas; e 3. o deserto. Considerando as seções A, B e C para cada um desses 3 fragmentos motivicos, respectivamente atribuídos, sua estrutura está organizada em: A-B-A'-B'-C-A''-(C'+A''')-(C'+B'')-A''''-B''''-A'''''''. Essa intercalação, que lembra a estrutura de um rondó, é finalizada com um gesto de desinência, no qual os acordes que representam as montanhas se repetem em *piano*, como “ecos sonoros” (Figura 7):



Figura 7 – 4 últimos compassos 19 a 22 (*Eilat, de Três Croquis de Israel*)

Fonte: manuscrito do compositor Almeida Prado.

Em analogia às camadas de paisagens montanhosas, que se desfazem quanto mais distante o olhar percorre o horizonte, os acordes finais (Figura 7) criam a sobreposição de camadas de harmonias, cores e profundidade.

Considerações Finais

Os *Três Croquis de Israel* parecem se afirmar como uma espécie de mantra e meditação, seja na contemplação da natureza ou em sua ciclicidade estrutural. Em uma tentativa de apreender o momento, a música aqui aproxima-se da literatura. Semelhante ao haikai, em que “a temática central que aborda é constituída pelas estações do ano, descrição de um momento ou cena da natureza, uma paisagem, um estado emocional” (Junkes, 1986), a obra de Prado expressa a existência de um fragmento temporal, em que a vivência do autor/compositor exala um estado de plenitude. O aspecto dialógico, que emerge das interações, mostra-se logo que estabelecemos as conexões entre a elaboração da peça e os fatos biográficos do compositor – a exemplo de sua formação com Messiaen, sua ida a Israel e a ocorrência da peça. O desdobramento intertextual revela-se na partitura, quer seja pela presença de uma paisagem sonora expandida pela vivência da paisagem contemplada, quer seja pelo método composicional, característico da técnica de seus professores franceses. Os elementos intertextuais nutrem não só a criatividade e a fantasia, mas também guiam a complexa construção de uma semântica dos elementos sonoros. Desta forma, observamos na partitura que Prado expressa sua criatividade artística através de intertextualidades estabelecidas como

analogias sono-imagéticas entre as cores das paisagens e as harmonias projetadas em arpejos e acordes. A partitura se estabelece como um enunciado concreto, repleto de significados a serem desvendados, seja a partir dos títulos ou das indicações de paisagens naturais evocadas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1997.

BURKHOLDER, Peter. *Making old music new: performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality*. In: KOSTKA, Violetta (org.); CASTRO, Paulo F. (org.); EVERETT, William A (org.). *Intertextuality in Music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 68-84.

JUNKES, Lauro. *Martinho Bruning: a revitalização do haicai*. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17536/16111>. Acesso em 20/04/2024.

KORSYN, Kevin. *Beyond privileged contexts: intertextuality, influence, and dialogue*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 55-72.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. [S.l.]: Cambridge University Press, 2005.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550 p.

PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. *Cartas Celestes: Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Sons*. Tese (Doutorado em Música) - Faculdade de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

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